

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PRÁVNICKÁ

Diplomová práce

„Problematika autorského práva v oblasti filmu“

Vypracoval: MgA. Richard Němec

Plzeň 2014

Čestné prohlášení

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracoval samostatně, a že jsem vyznačil prameny, z nichž jsem pro svou práci čerpal způsobem ve vědecké práci obvyklým.“

Plzeň, 29. srpna 2014

Poděkování

Za odbornou pomoc, inspiraci a poskytnutý čas při cenných konzultacích děkuji vedoucí práce JUDr. et MgA. Petře Žikovské.

Obsah:

Úvod	2
1 Terminologie	3
2 Systémy autorského práva	7
2.1 Kontinentální právo	7
2.2 Angloamerický systém	7
2.3 Sbližování systémů	8
3 Prameny autorského práva v České republice	11
3.1 Ústavněprávní prameny	11
3.2 Mezinárodněprávní prameny	11
3.3 Prameny komunitárního práva.....	15
3.4 Vnitrostátní prameny	17
4 Historický vývoj autorských práv ve filmu	21
4.1 Vývoj ve světě	21
4.2 Historický vývoj v českých zemích	23
5 Praxe výroby filmů v období státního monopolu	33
6 Aktuální právní stav v různých jurisdikcích	37
6.1 Angloamerické právo.....	37
6.2 Země EU	40
7 Motivace k autorství	44
7.1 Prestiž	44
7.2 Titulky.....	45
7.3 Ekonomické zájmy	46
8 Aktuální stav autorství vybraných profesí	49
8.1 Režisér	49
8.2 Scénář, námět, hudba	49
8.3 Kameraman	50
8.4 Zvukové profese	54
8.5 Další profese	56
9 Možnosti společné autorskoprávní úpravy	58
Závěr	59
Resumé	61
Seznam použité literatury	63

Úvod

V této práci popíši situaci ohledně určování autorství v oblasti kinematografie, audiovize a filmu ve vybraných jurisdikcích. Představím základní prameny týkající se autorského práva v oblasti audiovize v české jurisdikci. Nastíním také stručně vývoj, jakým se ochrana práv autorů vyvíjela, a to jak v našich zemích, tak ve vybraných zahraničních teritoriích. Představím různé způsoby určování autorů v různých zemích. Poukážu také detailněji na aktuální stav v České republice včetně některých aktuálních problémů, se kterými se v důsledku platné legislativy v poslední době setkáváme. Pokusím se zhodnotit, zda je platná autorskoprávní úprava dostatečná, zda jsou vyvážené zájmy autorů a společnosti.

Vznik kinematografického, audiovizuálního díla nebo filmu je z hlediska právního velmi komplikovaný proces. Bylo tomu tak i historicky již od počátku vzniku tohoto nového média. Zatímco u jiných výsledků autorské činnosti je spolupráce více autorů spíše výjimečná, u filmu je naopak spíše pravidlem. Na výrobě a vzniku filmu se podílí velká řada složek a profesí různých specializací, velká část z nich do výroby filmu přispívá kreativně, tedy tvůrčím způsobem. Ne všichni kreativní tvůrci však jsou nebo mohou být považováni za autory audiovizuálního díla nebo děl audiovizuálně užitých. Různé jurisdikce považují za autory různé tvůrce a filmové profese. Hranice určení autorství je velmi tenká. Snahou kreativních pracovníků a tvůrců je překročit tuto hranici a stát se autory. V této práci nastíním také možné motivace, které tvůrce vedou ke snaze získání autorského statusu. Tento status jim přiznává v našem právním řádu práva osobnostní a majetková. Lze očekávat, že motivace tvůrců získat autorský status je přirozená. Společnost a zákonodárci by si tyto tendence měli uvědomovat a pečlivě zvažovat každou změnu pravidel a legislativy. Lze se domnívat, že není v zájmu společnosti rozšiřovat skupiny jednotlivců, které získávají jistá výlučná práva, aniž by z toho společnost měla nějaký přínos. Nastíním také problémy a komplikace, které s sebou tento nestabilní stav přináší.

1 Terminologie

Terminologie ohledně označení audiovizuálního díla a děl obdobných se liší v závislosti na časovém vývoji, který souvisí s vývojem nových technologií. Různé termíny se používají i v různých jurisdikcích. Můžeme se setkat s termíny film, audiovizuální dílo nebo dílo kinematografické, obrazově zvukový záznam. V současnosti účinný autorský zákon č. 121/2000 Sb.¹ používá termín audiovizuální dílo. V tomto zákoně jde o termín nový, který přesněji než minulé úpravy vystihuje povahu díla. Tento termín byl však již dříve použit v právu veřejném², používá se také v právu mezinárodním³, komunitárním⁴ a je používán i v některých zahraničních normách, např. anglické audiovisual works nebo francouzské œuvre audiovisuelle.

Některé dokumenty používají pro sesouladění více termínů, jako je tomu např. u Směrnice o harmonizaci doby ochrany autorského práva a práv s ním souvisejících, která používá termín „film“. Tento termín rozšiřuje na termíny používané i v dalších právních systémech: „Filmem se rozumí kinematografické dílo nebo audiovizuální dílo nebo pohybové obrazové sekvence bez ohledu na to, zda jsou doprovázeny zvukem či nikoliv.“⁵ Termín audiovizuální je termínem přesnějším, protože se váže na zvukově – obrazový vjem a není omezen médiem, na kterém je zachycen. Právní definice, jak našeho autorského zákona, tak výše uvedené Směrnice, připouštějí také variantu, že obrazový vjem nemusí být nutně doprovázen zvukem, a stále se jedná o dílo audiovizuální (autorský zákon) nebo film (Směrnice).

1 Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů

2 Zákon č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění pozdějších předpisů

3 Úmluva o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl, sděl. č. 365/1992 Sb.

4 Např. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících v kodifikovaném znění (Úř. Věst. č. L 372, 27. 12. 2006, s. 12)

5 Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (Úř. Věst. L 290, 24. 11. 1993, s. 9), článek 3, odstavec 3.

Český autorský zákon z roku 1965⁶ používal termín „dílo filmové“, které rozšířil také na ostatní technologie termínem „dílo vyjádřené podobným způsobem“. Termín film se z technologického pohledu váže na filmovou technologii a způsob záznamu na filmový substrát, tedy prakticky nezahrnuje návaznost na nové technologie včetně televizní a digitální a způsoby záznamu.

Kinematografické dílo je pak obdobně vázáno na kinematografickou technologii, která je spjata s kinematografickou projekcí.⁷ Kinematografická díla je možné charakterizovat jako podmnožinu děl audiovizuálních, jak vyplývá např. ze zákona o audiovizu, který upravuje „povinnosti při výrobě a zpřístupňování kinematografických a jiných audiovizuálních děl“⁸.

Telec⁹ rozděluje audiovizuální díla na dvě základní skupiny: díla filmová, tj. díla kinematografická určená k užití veřejnému zejména ke kinematografickým projekcím v kinech a filmová díla televizní určena k vysílání televizí. Další skupinou jsou díla vyjádřená obdobným způsobem jako dílo filmové, tj. díla televizní odlišná od děl filmových i filmově televizních. „Pro díla televizní je v určitých případech povahově příznačná jejich nevázanost na předchozí hmotné zachycení“ - tedy např. živé vysílání. Do druhé skupiny pak patří Telcem i blíže nespecifikovaná „ostatní díla“ vyjádřená podobným audiovizuálním způsobem. Ačkoliv Telec uvádí v komentáři pojem „třídění audiovizuálních děl“, je vhodnější hovořit spíše o demonstrativním výčtu, a to z důvodu neostrých hranic mezi jednotlivými Telcem vytčenými kategoriemi, vývoje technologií a také nových způsobů distribuce. Jako příklad uvádím, že v poslední dekádě bylo v českých kinech distribuováno větší množství dokumentárních filmů. Právě u tohoto žánru není často předem dané, zda jsou určené pro televizní vysílání nebo distribuci v kinech kinematografickými projekcemi. Producenti a distributoři se často rozhodují o distribuční strategii na základě mnoha faktorů. Navíc v

6 Zákon č. 35/1965 Sb. Zákon o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon) ve znění pozdějších předpisů

7 Historickým významem slova kinematograf je prvotně původní konstrukce promítacích přístrojů vynalezené bratry Lumiéry. Přenesený význam je pak kino nebo biograf.

8 §1 odst. 1 zákona č. 496/2012 Sb. o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizu), ve znění pozdějších předpisů

9 TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon. Komentář*. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007. ISBN 978-80-7179-608-4, s. 588

posledních letech došlo k masivní digitalizaci kin a projekce audiovizuálních děl na hmotném kinematografickém nosiči - filmovém substrátu - je na ústupu, jak ve světě, tak v Čechách. Filmy jsou také díky finančně dostupným videoprojektorům často prezentovány na jiných místech, mimo kina, v komunitách, na školách aj.

Specifikaci děl televizních uvádí také Telec velmi nepřesně a navíc i u televizních děl, která nejsou vázaná na předchozí hmotné zachycení, dochází často k veřejnému užití, a to jak na veřejných místech, tak i kinech, která byla dříve považována za místa vyhrazená kinematografickým projekcím. Ačkoliv se dle Telce jedná o „tradiční“ rozlišování, autorský zákon tak *expressis verbis* nečiní a není tedy ani problémem, že tato kategorizace není přesná ani aktuální. Na tuto kategorizaci se z pohledu autorského zákona neváží žádná další ustanovení. Termín „audiovizuální“ lze označit za termín dostatečně všeobsahující a zároveň nejpřesnější s ohledem na pokrytí různých způsobů, jak zachycení, tak šíření.

Aby se jednalo o audiovizuální dílo ve smyslu autorského zákona, nejsou podstatné pouze audiovizuální technické prostředky – tedy pouze technika záznamu. Výsledek, byť zaznamenaný audiovizuální technikou, nemusí být ještě audiovizuálním dílem ve smyslu autorského zákona. Aby tomu tak bylo, nesmí dílo postrádat jedinečné tvůrčí umělecké ztvárnění, podstatná je tvůrčí povaha audiovizuálních děl.¹⁰

Pojmově je třeba rozlišovat termín audiovizuální dílo a zvukově obrazový záznam, což je „záznam audiovizuálního díla nebo záznam jiné řady zaznamenaných, spolu souvisejících obrazů vyvolávajících dojem pohybu“ se zvukem nebo bez, vnímatelné zrakem a případně i sluchem.¹¹ Stejný pojem používá i Nový občanský zákoník.

Komunitární právo chrání práva výrobce zvukově obrazového záznamu. Pro předmět ochrany, tedy ekvivalent „zvukově obrazového záznamu“ používá termín „záznam filmu“, což navazuje na tento pojem osvětlený výše.

Ostatní jurisdikce používají nebo v historii používaly většinou obdobnou terminologii uvedenou výše. Některé právní systémy uvádějí přímo v zákoně i

10 TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon. Komentář*. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007. ISBN 978-80-7179-608-4, s. 587

11 §79, odst. 1 zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů

vnitřní členění, jako je tomu například v Portugalsku, kde zákon rozlišuje z oblasti audiovizívní díla kinematografická, televizní a videografická.¹²

12 Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos, Art. 2

2 Systémy autorského práva

2.1 Kontinentální právo

Pro oblast kontinentálního autorského práva (tzv. systém „*droit d'auteur*“), kam patří historicky i český právní řád, je základním pilířem osoba autora, který dílo vytvořil a kterému toto dílo náleží. Toto je však právě v oblasti filmu problematika značně komplikovaná a přináší mnohé další otázky a nejasnosti. Jurisdikce kontinentálního práva většinou rozeznávají dva druhy práv a to práva osobnostní nebo morální a práva majetková nebo ekonomická. Prvotním zájmem v komunitárním právu je ochrana práva jednotlivce – autora, evropské právo stojí na osobnostním základě práva autorského. Autorské právo je tzv. právem absolutním a působí *erga omnes*. Autorské právo je přirozenoprávním, soukromoprávním nebo také občanskoprávním principem, který je normativně platný. V mnoha státech, včetně České republiky, je toto právo obsaženo v ústavněprávních pramenech, tedy jedná se o ústavní princip. V našem právním systému je toto právo zakotveno v Listině základních práv a svobod¹³ (dále i jen LPS). V článku 11 LPS je garantováno každého ústavní právo vlastnit majetek.

Zásadním rozdílem proti angloamerickému systému je, že osobnostní práva jsou nepřevoditelná a nelze se jich platně vzdát.

2.2 Angloamerický systém

V angloamerickém právu je tradiční ochranou práv systém *copyright*. Na rozdíl od kontinentálního modelu, u *copyright* práva vznikají *ab initio* tomu, kdo dílo objednává a financuje. Princip morálních / osobnostních práv tradiční *copyright* systém většinou, až na výjimky uvedené dále, neuznával. Pro ochranu práv se používá registrační princip.

Angloamerický systém práva je vystavěn na utilitaristickém chápání, který charakterizuje pobídková teorie (*incentive theory*). Základem této teorie je pobídka společnosti k vytváření dalších děl a výsledků tvůrčí činnosti tím, že

13 Úplné usnesení předsednictva České národní rady č. 2/1993 Sb., o vyhlášení Listiny základních práv a svobod v platném znění

garantuje tvůrcům exkluzivní práva k jejich duševnímu vlastnictví. Už sám termín copyright není odvozen od autorství, tedy přirozeného práva, ale práva kopírovat, což samo o sobě odkazuje na právo získané. Jedná se v podstatě o jistý druh monopolu, který společnost přiznává tvůrcům nebo majitelům těchto nehmotných statků. Tím pak stimuluje jejich další kreativitu, pobízí je k tvorbě a podporuje tak tvůrčí proces a následné vytváření dalších hodnot.¹⁴ Obvyklé je to například i s vynálezy a dalšími předměty ochrany – výsledky duševní tvůrčí činnosti. Vynález je chráněn, autor má možnost prodávat výsledky své činnosti investorům díky tomu, že mu společnost a právní normy poskytují ochranu duševního vlastnictví, tedy výsledků jeho duševní činnosti a má možnost tento výsledek monetarizovat. Přínosem pro společnost je pak všeobecný vědecký rozvoj. Prvotním v tomto systému není ochrana práv jednotlivce, ale zájem společnosti, její rozvoj, který je prospěšný celé veřejnosti, a tím i všem jejím členům. „Jak se říká, dobré je to pravidlo, které přináší maximální sociální prospěch, který se skládá ze součtu individuálních prospěchů všech účastníků na trhu“.¹⁵

Tento princip je pak zakotven i v Ústavě Spojených států amerických v tzv. patentové a copyrightové klausuli. Ústava garantuje Kongresu USA pravomoc „podporovat vědecký pokrok a užitečná umění tím, že zajistí na omezenou dobu autorům a vynálezům výhradní právo na jejich spisy a objevy“.¹⁶

2.3 Sbližování systémů

Pod vlivem mezinárodních smluv v oblasti autorského práva dochází ke sbližování obou systémů. I v kontinentálním právu se začínají objevovat prvky utilitární teorie pobídky, tedy že autorské právo nemá pouze chránit autory, ale

14 kritická studie ohledně významu délky ochrany „život-plus-roky“ polemizuje o motivačním významu postmortální ochrany pro další tvorbu: TOR, Avishalom, OLIAR, Dotan: Incentives to Create under a „Lifetime-Plus-Years“ Copyright Duration: Lessons from a Behavioral Economic Analysis for Eldred v. Ashcroft. Harvard: the Berkman Center for Internet and Society, Research Publication No. 2002-02 8/2002, dostupné na WWW: <http://cyber.law.harvard.edu/publications>

15 KOELMAN, Kamiel, J. Copyright Law and Economics in the EU Copyright Directive: Is the Droit d'Auteur Passé? International Review of Intellectual Property and Competition Law, pp. 603-638, 2004. Dostupné na WWW SSRN: <http://ssrn.com/abstract=428480>

16 Ústava Spojených států amerických, článek 1, sekce 8, klausule 8

mělo by být aplikováno tak, aby napomáhalo rozvoji celé společnosti a aby byl umožněn přístup každého k výsledkům autorské činnosti. Nejsilnějším příkladem sesouladování obou systémů je zejména Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském z roku 1996, ke které Česká republika přistoupila 10. října 2001 a do dnešního dne je devadesát dva států jejími smluvními stranami. V preambuli se na jednu stranu uvádí na prvním místě potřeba „zachovávat ochranu práv autorů k jejich literárním a uměleckým dílům“, na druhou stranu uznává „potřebu zachovávat rovnováhu mezi právy autorů a nejširším veřejným zájmem“.¹⁷ Tyto tendence jsou jednak přirozené v procesu tvorby mezinárodních smluv, kdy zejména Spojené státy americké jako silný vývozce výsledků umělecké činnosti přirozeně tento proces silně ovlivňují.

Ke sblížování dochází ale i opačným směrem. V roce 1989 Spojené státy přistoupily k Bernské úmluvě¹⁸, což přineslo do copyright systému v USA řadu zásadních změn. Předně od data připojení zápis v Copyright Office ve Washingtonu kdysi potřebnou formalitou pro získání ochrany práv. Částečným naplněním povinností plynoucích z přistoupení k Bernské dohodě je vydání zákona The Visual Artists Rights Act of 1990 (VARA), který garantuje vznik morálních (osobnostních) práv výtvarným umělcům. Z našeho pohledu se může zdát, že nedostatečně řeší práva všech autorů, týká se pouze výtvarných vizuálních děl určených pro vystavování. Netýká se děl určených k jinému užití. Netýká se také mimo jiné filmů a práce na principu *work – for – hire*, která se právě v oblasti audiovize často používá. Dopad na filmový průmysl je tedy zanedbatelný, ale přesto se jedná o velký průlom kontinentálních autorskoprávních hodnot do systému copyright.

Ke sblížování dochází jistě i z důvodu, že v extrémním případě se zájmy autorů mohou dostat do rozporu se zájmy veřejnosti. Rozšiřující se ochrana, jak z

17 Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském, preambule, vydaná ve Sbírce mezinárodních smluv č. 33 / 2002. Dostupné na WWW: <http://www.mkcr.cz/assets/autorske-pravo/sb015-02m.pdf>

18 Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 113/1980 Sb., o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971, ze dne 8. července 1980

časového hlediska, tak do předmětů ochrany, omezuje přístup veřejnosti k výsledkům tvůrčí a vědecké činnosti, čímž může docházet k omezování možnosti užívat plodů umění.

Důležitým dokumentem, ve kterém jsou zmíněna v protiváze proti právům autorů také práva příjemců autorských děl, je Všeobecná deklarace lidských práv¹⁹, která ve článku 27, odst. 1 uvádí: „Každý má právo svobodně se účastnit kulturního života společnosti, užívat plodů umění...“. Omezen může být také další přirozenoprávní princip práva svobodného přístupu k informacím. Je důležité v tomto najít rovnováhu mezi přirozenými právy autorů i ostatních tvůrců na straně jedné i společnosti, jakožto příjemců výsledků jejich činnosti, to i v oblasti kinematografie na straně druhé.

V současné době se dá říci, že systémy se natolik přiblížily, že protiklad copyright / autorské právo dnes přežívá spíš v myslích než v realitě...²⁰ Jde spíše o filozoficko – historické základy práva jednotlivých států, na jejichž základě se dále vyvíjejí. Ovlivňujícími faktory jsou zájmy veřejnosti, autorů, ale i ostatních států, prezentované různými formami vyjednávání a spolupráce. Tendence sbližování přinášejí pozitiva oběma stranám, přispívají k lepšímu směřování k vyvážení zájmů stran.

19 Všeobecná deklarace lidských práv (Universal Declaration of Human Rights) ze dne 10. 12. 1948

20 PIERATT, Emmanuel. Vývoj evropského vydavatelského práva (s přihlédnutím k vydavatelské praxi ve Francii). *Knihovna plus* [online]. 2006, č. 1 [cit. 2014-08-27]. Dostupné na WWW: <http://knihovna.nkp.cz/knihovnaplus61/pierrat.htm> . ISSN 1801-5948.

3 Prameny autorského práva v České republice

Prameny autorského práva pro oblast audiovizu, tak jako i dalších právních odvětví, můžeme rozdělit do tří skupin: ústavněprávní prameny, mezinárodněprávní prameny a prameny vnitrostátního práva.

3.1 Ústavněprávní prameny

Základní listina práv a svobod²¹ (dále i jen „LPS“) obsahuje základní ústavněprávní východisko v článku 11. Podle tohoto ustanovení má každý právo vlastnit majetek a vyvlastnění nebo nucené omezení vlastnického práva je možné jen na základě zákona a za náhradu. Předmětem vlastnického práva je z pohledu LPS majetek, který má alespoň potenciální hodnotu hmotnou nebo nehmotnou. Dalším východiskem je článek 34, odst. 1, podle kterého práva k výsledkům tvůrčí duševní činnosti jsou chráněna zákonem a odst. 2, který garantuje přístup ke kulturnímu bohatství za podmínek stanovených zákonem. Právo podnikat a provozovat jinou hospodářskou činnost, tedy svoboda nakládání s výsledky duševní tvůrčí činnosti je garantována v článku 26, odstavci 1.

Konečně článek 36 odstavec 1 LPS, podle kterého se každý může domáhat stanoveným postupem svého práva u nezávislého a nestranného soudu a ve stanovených případech i u jiného orgánu. Může jít například o ochranu a určení autorství jednotlivce, ale například i správní soudnictví ve věci určování práva na kolektivní správu.

3.2 Mezinárodněprávní prameny

Ratifikované mezinárodní smlouvy odsouhlasené parlamentem a jimiž je Česká republika vázána, jsou na základě článku 10 Ústavy České republiky součástí našeho právního řádu. V případě, že mezinárodní smlouva stanoví něco jiného než platné předpisy, má před těmito předpisy aplikační přednost. Je tomu tak i v případě autorského práva. Pokud tedy ratifikovaná mezinárodní smlouva stanoví něco jiného než například autorský zákon, má před ním přednost.

21 Úplné usnesení předsednictva České národní rady č. 2/1993 Sb., o vyhlášení Listiny základních práv a svobod v platném znění

Mezinárodní smlouvou podle Ústavy je Mezinárodní pakt o hospodářských, sociálních a kulturních právech. Článek 15 (1) (c) stanoví, že smluvní strany Paktu uznávají právo každého požívat ochrany morálních a materiálních zájmů, které vyplývají z jeho vědecké, literární nebo umělecké tvorby.²² Základy tohoto paktu vycházejí ze Všeobecné deklarace lidských práv, která uvádí: „Každý má právo na ochranu morálních a materiálních zájmů, které vyplývají z jeho vědecké, literární nebo umělecké tvorby.“²³ Všeobecná deklarace lidských práv²⁴ v článku 27, odst. 1 ale také uvádí výše uvedené právo účastnit se kulturního života společnosti a užívat plodů umění. „Účelem práva užívat plodů je dosáhnout, udržovat, pěstovat a rozvíjet harmonický vztah mezi tvůrci, na jedné straně, a uživateli, potažmo spotřebiteli na straně druhé.“²⁵ Je důležité neustále sledovat a vyhodnocovat zájmy obou stran a vyhledávat rovnováhu mezi přirozenými právy autorů i ostatních tvůrců a společnosti, jakožto příjemců výsledků jejich činnosti, a to i v oblasti kinematografie. Ačkoliv je Všeobecná deklarace pouze deklarácí politickou (soft-law), nelze vyloučit časté názory, že postupem doby se již stala mezinárodněprávním obyčejem. Tyto obyčeje již jsou prameny mezinárodního práva (hard-law) a jsou tím pádem následně vnitrostátně závazné.²⁶

Majetkových práv duševního vlastnictví se týká Úmluva o ochraně lidských práv a základních svobod²⁷, kde její Dodatkový protokol v článku 1 stanoví: „Každá fyzická nebo právnická osoba má právo pokojně užívat svůj

22 Viz vyhláška ministra zahraničních věcí č. 120/1976 Sb., o Mezinárodním paktu o občanských a politických právech a Mezinárodním paktu o hospodářských, sociálních a kulturních právech.

23 čl. 27, odst. 2, Všeobecná deklarace lidských práv (Universal Declaration of Human Rights) ze dne 10. 12. 1948.

24 Všeobecná deklarace lidských práv (Universal Declaration of Human Rights) ze dne 10. 12. 1948

25 TELEČ, Ivo. *Přehled práva duševního vlastnictví (1). Lidskoprávní základy, licenční smlouva*. Brno: Doplněk, 2007. ISBN 978-80-7239-206-3, s. 57

26 TELEČ, Ivo. *Přehled práva duševního vlastnictví (1). Lidskoprávní základy, licenční smlouva*. Brno: Doplněk, 2007. ISBN 978-80-7239-206-3, s. 65

27 viz Sdělení Federálního ministerstva zahraničních věcí č. 209/1992 Sb., o sjednání Úmluvy o ochraně lidských práv a svobod a Protokolů na tuto Úmluvu navazujících, ve znění sdělení č. 41/1996 Sb. a č. 243/1998 Sb.

majetek.“

Významnějším pramenem mezinárodního práva autorského je Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886²⁸, která stanovuje pravidla pro autorskopravní vztahy vznikající při tvorbě audiovizuálních děl ve znění všech doplňků a revizí. Další smlouvou uzavřenou prostřednictvím UNESCO je Všeobecná úmluva o autorském právu revidovaná v Paříži²⁹ týkající se ochrany autorských práv. Tato smlouva je významná zejména ve vztahu ke státům, které nejsou členskými státy unie Bernské úmluvy.

Česká republika je členem Světové organizace duševního vlastnictví WIPO, která spravuje řadu mezinárodních smluv z oblasti práv duševního vlastnictví. Z oblasti autorského práva se jedná o Smlouvu Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském³⁰. Úmluva o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl³¹ měla sloužit pouze jako nástroj k prokázání autorství zápisem do Mezinárodního rejstříku audiovizuálních děl, který je správním jednotkou WIPO. V praxi se ukázala jako nefunkční, přidalo k ní málo smluvních stran. Shromáždění jako vrcholný orgán Unie pro mezinárodní zápis rozhodlo o pozastavení účinnosti Úmluvy 13 května 1993.³²

Důležitou dvoustrannou smlouvou je Dohoda o obchodních vztazích mezi vládou ČSFR a vládou USA³³, která se v článku X zabývá ochranou práv k

28 Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 113/1980 Sb., o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971, ze dne 8. července 1980

29 Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 134/1980 Sb., o Všeobecné úmluvě o autorském právu revidované v Paříži dne 24. července 1971

30 Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském (sděl. č. 33/2002 Sb. m. s.)

31 Sdělení Federálního ministerstva zahraničních věcí č. 365/1992 Sb., o sjednání Úmluvy o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl, ze dne 18. dubna 1989

32 HRABÁNEK, Jiří. *Film z hlediska autorského práva: otázky a odpovědi*. Praha: Linde Praha, 2009. ISBN 978-80-7201-794-2, s. 41, pozn: přestože je účinnost Úmluvy pozastavena již od roku 1993, přesto Autorský zákon z roku 2000 se na tuto smlouvu v §63, odst. 2 odkazuje

33 Sdělení Federálního ministerstva zahraničních věcí č. 158/1991 Sb., o sjednání Dohody o obchodních vztazích mezi vládou Československé federativní republiky a vládou Spojených států amerických, ze dne 12. dubna 1990

duševnímu vlastnictví včetně závazku prodloužit dobu ochrany na nejméně padesát let od zveřejnění.

Dohoda TRIPS³⁴ mimo jiné upravuje právo na pronájem kinematografického díla.

Z oblasti filmu a audiovize je vedle vícestranných mezinárodních smluv a paktů vhodné jmenovat pro úplnost bilaterální smlouvy o koproduci nebo společné výrobě filmů,³⁵ ačkoliv se přímo nezabývají problematikou autorského práva, ale s audiovizuálními díly souvisí. Jejich účelem a důvodem těchto smluv je dohoda ve věci společných podmínek spolupráce a nalezení kompromisních podmínek tak, aby filmy mohly být uznány jako tzv. „národní film“ v obou teritoriích a měly možnost si nárokovat financování v obou státech. Smlouvy stanovují podmínky a jejich úkolem je také zajišťování rovnováhy obou spolupracujících zemí. V současné době platí pro Českou republiku následující bilaterální smlouvy. Československá socialistická republika uzavřela s Francií dohodu o koproduci a výměně filmů,³⁶ a také s Itálií dohodu o filmové spolupráci³⁷ již v šedesátých letech. Častěji však docházelo k uzavírání obecnějších smluv o „kulturní spolupráci“ nebo smluv obecných o spolupráci.

Aktivitu v uzavírání bilaterálních smluv o koproduci Česká republika v posledních letech nevyvíjela, ačkoliv u jiných států v této aktivitě nastal rozmach zejména v kontraktaci se státy mimo Evropskou unii s ohledem na zpřísnění podmínek finančních podpor filmových a audiovizuálních fondů podporujících filmovou tvorbu. Ojedinelá aktivita v tomto směru se uskutečnila v roce 2013, kdy Česká republika připravovala bilaterální smlouvu s Izraelem. S touto problematikou jsem byl detailně seznámen. Pro podporu zdůraznění důležitosti

34 Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 191/1995 Sb., o Dohodě o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví, Příloha 1C Dohody o zřízení Světové obchodní organizace (WTO)

35 Problematice koprodukcí se detailněji věnuje práce: BEDNÁŘ, Leoš. *Filmová koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí*. Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta. 2011

36 Vyhláška ministerstva zahraničních věcí ze dne 27. prosince 1968 o Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Francouzské republiky o koproduci a výměně filmů č. 21/1969 Sb.

37 Vyhláška ministerstva zahraničních věcí ze dne 17. května 1968 o Dohodě s Italskou republikou dohodu o filmové spolupráci č. 76/1968 Sb.

kontraktace uvádím, že bez této smlouvy není možné realizovat výrobu filmu financovanou z veřejných zdrojů České republiky a státu Izrael. K dojednání a uzavření smlouvy nakonec nedošlo z důvodu demise vlády. Následně již nikdo v této aktivitě dosud nepokračoval. Význam těchto smluv je však zásadní, což dokládá počet společně vyrobených filmů mezi státy s bilaterální smlouvou o koprodukcii uzavřenou s Izraelem v porovnání se státy bez obdobné dohody. Izrael má uzavřené smlouvy o koprodukcii s Rakouskem, Belgií, Brazílií, Kanadou, Francií, Německem, Maďarskem, Itálií, Polskem, Španělskem, Švédskem a Velkou Británií. V letech 2001 – 2012 bylo realizováno celkem 92 koprodukčních filmů se smluvními státy, ani jeden se státem mimosmluvním.³⁸

3.3 Prameny komunitárního práva

Přistoupením České republiky do Evropské unie, resp. k Evropským společenstvím převzala Česká republika do svého vnitrostátního práva celý systém práva komunitárního. Toto upravuje čl. 2 Aktu o přistoupení³⁹, kdy se Česká republika zavázala, že dnem přistoupení se pro ni stávají závaznými všechny akty orgánů Společenství a Evropské centrální banky přijaté přede dnem přistoupení. Toto je rozvedeno i v článku 3 Aktu. Článek 53 stanoví i vázanost směrnicemi a rozhodnutími ve smyslu článku 249 Smlouvy o ES a článku 161 Smlouvy o Euratomu.

Významným pramenem pro téma této práce je zejména Směrnice Rady

38 Přehled filmů vyrobených s mezinárodními partnery. Web The Israel Film Fund, dostupné na WWW <http://www.filmfund.org.il/default.asp?id=67>

39 viz Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 44/2004 Sb. m. s., o sjednání smlouvy mezi Belgickým královstvím, Dánským královstvím, Spolkovou republikou Německo, Řeckou republikou, Španělským královstvím, Francouzskou republikou, Irskem, Italskou republikou, Lucemburským vévodstvím, Nizozemským královstvím, Rakouskou republikou, Portugalskou republikou, Finskou republikou, Švédským královstvím, Spojeným královstvím Velké Británie a Severního Irsku (členskými státy Evropské unie) a Českou republikou, Estonskou republikou, Kyperskou republikou, Lotyšskou republikou, Litevskou republikou, Maďarskou republikou, Republikou Malta, Polskou republikou, Republikou Slovinsko, Slovenskou republikou o přistoupení České republiky, Estonské republiky, Kyperské republiky, Lotyšské republiky, Litevské republiky, Maďarské republiky, Republiky Malta, Polské republiky, Republiky Slovinsko, Slovenské republiky k Evropské unii.

93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících, která stanovila, že „hlavní režisér kinematografického nebo audiovizuálního díla se považuje za jeho autora nebo jednoho z autorů.“⁴⁰ Členským státům byla ponechána volnost označit i jiné spoluautory. Tato směrnice také určila členským státům dobu ochrany kinematografických děl na 70 let po smrti posledního z těchto osob: „hlavního režiséra, autora scénáře, autora dialogu a skladatele hudby, která byla zvlášť vytvořena pro užití v kinematografickém nebo audiovizuálním díle“⁴¹. Ačkoliv je v tomto odstavci apriori uvedeno, že doba ochrany je stanovena bez ohledu na skutečnost, zda jsou tyto osoby označeny za spoluautory, lze se domnívat, že tento výčet je vodítkem, jaké složky jsou z pohledu evropského normotvůrce považovány za spoluautory, resp. za osoby podstatné pro vznik kinematografického nebo audiovizuálního díla.

Další směrnici, která pojednává o právech autorů a výrobce zvukově obrazového záznamu je směrnice 92/100/EHS⁴² (práva půjčování, rozmnožování a právo rozšiřování). I této směrnici je stanoveno, že hlavní režisér se považuje za autora nebo jednoho z autorů s možností určení dalších, jak je stanoveno i v uvedené Směrnici o harmonizaci doby ochrany.⁴³

Směrnice 2001/29/ES o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejícím v informační společnosti, která konstatuje potřebu dostatečné odměny pro výrobce filmů stejně jako pro autory⁴⁴, a také se zabývá

40 Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (Úř. Věst. L 290, 24. 11. 1993, s. 9), článek 2, odstavec 1.

41 Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (Úř. Věst. L 290, 24. 11. 1993, s. 9), článek 2, odstavec 2.

42 čl. 2 odst. 1, čl. 7 odst. 1 a čl. 9 odst. 1, směrnice 92/100 EHS Evropského parlamentu a Rady o právu na pronájem a půjčování, jakož i o některých právech příbuzných právu autorskému

43 Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (Úř. Věst. L 290, 24.11. 1993, s. 9)

44 bod 10 odůvodnění Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES o harmonizaci některých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti ze dne 22. 5. 2001

právy na rozmnožování⁴⁵, zpřístupnění veřejnosti po drátě nebo bezdrátově⁴⁶ a právy rozšiřování originálů a rozmnoženin⁴⁷ pro autory a výrobce filmů.

Uvedené prameny jsou nejdůležitějšími prameny autorského práva v oblasti autorství a práva výrobců audiovizuálních děl. Další se týkají práv výkonných umělců a jiných práv souvisejících, které zde s ohledem na tematiku práce neuvádím.

Problematikou filmových koprodukcí, tedy společné přeshraniční výrobě filmů mezi členskými státy Rady Evropy a státy, jež jsou stranami Evropské kulturní úmluvy se zabývá vícestranná Evropská úmluva o koprodukci⁴⁸, která si klade za cíl podpořit rozvoj evropské filmové koprodukce.

3.4 Vnitrostátní prameny

Základním zákonným pramenem autorského práva je v současnosti zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů (dále v textu i AZ). Před účinností tohoto zákona platily na našem území předpisy předešlé, které i v současné době vyvolávají konkrétní právní účinky. Jedná se o tyto zákony, které upravují autorskoprávní problematiku:

- Zákon č. 197/1895 ř. z., Zákon o právu původském k dílům literárním, uměleckým, fotografickým ze dne 26. 12. 1895
- Zákon č. 218/1926 Sb., Zákon o právu původském k dílům literárním, uměleckým, fotografickým (o právu autorském) ze dne 24. 11. 1926
- Zákon č. 115/1953 Sb., Zákon o právu autorském ze dne 22. 12. 1953
- Zákon č. 35/1965 Sb., Zákon o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon) ze dne 25. 3. 1965

45 čl. 2 Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES o harmonizaci některých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti ze dne 22. 5. 2001

46 čl. 3 Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES o harmonizaci některých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti ze dne 22. 5. 2001

47 čl. 4 Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES o harmonizaci některých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti ze dne 22. 5. 2001

48 Evropská úmluva o filmové koprodukci ze dne 2. října 1992 vyhlášená Sdělením Ministerstva zahraničních věcí č. 260/2000 Sb. m. s.

Autorský zákon v Ustanoveních přechodných a závěrečných v § 106 určuje, jaké právní vztahy se řídí novým zákonem z hlediska zákonné časové regulace. „Právní vztahy vzniklé přede dnem nabytí účinnosti tohoto zákona a práva a povinnosti z nich vzniklé, jakož i práva z odpovědnosti za porušení smluv uzavřených přede dnem nabytí účinnosti tohoto zákona se řídí dosavadními předpisy. Odstavec 4 tohoto paragrafu určuje výjimky a aplikuje tzv. nepravou retroaktivitu: „Podle tohoto zákona jsou chráněny i předměty ochrany, které nebyly podle dosavadních předpisů chráněny nebo jejichž obsah byl jiný než podle tohoto zákona“. „Pro zákonnou ochranu *erga omnes* platí dle autorského zákona princip nepravé retroaktivity.“⁴⁹ Toto ustanovení je důležité pro problematiku zpracovanou v této práci. Pokud totiž některý tvůrce nebyl před účinností tohoto zákona považován za autora, tedy neměl žádná autorská práva, a aktuální norma změnila právní stanovisko k určení autorství tohoto tvůrce, vznikají autorská práva autorovi od data účinnosti AZ. Zde dochází k zajímavému paradoxu, protože autorské právo nemůže ze své přirozenoprávní povahy vzniknout, toto právo existuje. Přesněji je tedy hovořit o vzniku právu na ochranu těchto práv. Toto ustanovení tak umožňuje například zvukařům prostřednictvím kolektivního správce OAZA nárokovat i odměny za užití jejich děl, která vznikla i před rokem 2000, jak uvádím dále.

Protože v příkladě uvedený nárok mistrů zvuku souvisí s rozhodováním o udělení nebo odebrání oprávnění k výkonu kolektivní správy kolektivními správci OAZA na základě § 98 odst. 8. a § 99 odst. 5 AZ, je třeba uvést mezi prameny související s touto problematikou také zákon č. 500/2004 Sb., správní řád.⁵⁰

Autorské právo náleží do systému práva soukromého. Důležitým pramenem je tzv. Nový občanský zákoník⁵¹ (dále i jen NOZ). Oproti předchozí právní úpravě došlo k výraznému posunu. Norma sjednocuje původní roztržštěnou úpravu licencí k jednotlivým třídám duševního vlastnictví.⁵² V českém právním

49 TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon. Komentář*. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007. ISBN 978-80-7179-608-4, s. 855

50 Zákon č. 500/2004 Sb., správní řád ve znění pozdějších předpisů ze dne 24. 6. 2004

51 Zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, ze dne 3. února 2012

52 TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Licenční smlouva v pojetí nového občanského zákoníku* in: . JAKL, Ladislav (ed.). *Nový občanský zákoník a duševní vlastnictví*. Praha: Metropolitan

řádu je tak od 1. 1. 2014 zpracována typová autorskoprávní licenční smlouva⁵³. Tato smlouva však byla prakticky převzata z platného autorského zákona.

Typovou licenční smlouvu lze tedy z hlediska českého práva uzavřít k výkonu absolutních majetkových práv k

a) výtvorům: literárním, jiným uměleckým nebo vědeckým autorským dílům

b) věcem v právním smyslu, tj. zvukovým záznamům, zvukově obrazovým záznamům, rozhlasovému nebo televiznímu vysílání.⁵⁴

Pokud není odměna za poskytnutí licence ujednána v závislosti na výnosech z využití licence a je-li tak nízká, že je ve zřejmém nepoměru k zisku a významu předmětu licence pro tento zisk, určuje NOZ právo na dodatečnou odměnu. Nově se tohoto práva autor nemůže vzdát⁵⁵, což může ovlivňovat právo na dodatečnou odměnu, tzv. provozovací honorář u úspěšných filmů, kde nebyla podílová odměna stanovena a předem nebyl očekáván úspěch. Toto je základní rozdíl podmínek licenční smlouvy dle AZ a NOZ. Podle AZ byla výše dodatečné odměny určována dohodou smluvních stran, dle NOZ výši této odměny určuje soud.

NOZ v § 2634 též zmiňuje možnost vzniku licence na základě vyvratitelné domněnky svědčící objednateli při zhotovení díla s nehmotným výsledkem.⁵⁶ Lze se domnívat, že vznik této licence je zde uveden pro případ, že chráněný výsledek činnosti vznikne náhodně, neplánovaně. Problematické je ale určení rozsahu této licence. V případě audiovizuálního díla může být nepostačující. Lze se domnívat, že by byla stanovena licence v rozsahu obvyklém, tedy na dobu jednoho roku a pouze pro teritorium České republiky, navíc s omezení způsobů šíření. Navíc na

University Prague Press, 2012. ISBN 978-80-86855-87-5. s. 69

53 §§ 2358 – 2386, Zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, ze dne 3. února 2012, §§2387 – 2389 se zabývají právy souvisejícími s právem autorským, včetně práv výkonných umělců a práv výrobců zvukově obrazového záznamu

54 TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Licenční smlouva v pojetí nového občanského zákoníku* in: . JAKL, Ladislav (ed.). *Nový občanský zákoník a duševní vlastnictví*. Praha: Metropolitan University Prague Press, 2012. ISBN 978-80-86855-87-5 s. 92

55 §2374, odst. 1, Zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, ze dne 3. února 2012

56 TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Licenční smlouva v pojetí nového občanského zákoníku* in: . JAKL, Ladislav (ed.). *Nový občanský zákoník a duševní vlastnictví*. Praha: Metropolitan University Prague Press, 2012. ISBN 978-80-86855-87-5 s. 72

základě § 2633 pokud smlouva neobsahuje výslovný zákaz, je zhotovitel oprávněn poskytnout výsledek i jiným osobám, tedy jde o licenci nevýhradní, což může být v případě audiovizuálních děl problematické.

Pro licenční závazky s mezinárodním prvkem je významný zákon o mezinárodním právu soukromém a procesním⁵⁷. V této souvislosti je třeba uvést, že aplikace lex loci protectionis v kombinaci nesourodosti národních úprav způsobuje značné komplikace při přeshraničním užívání a ochraně audiovizuálních děl.

Právním pramenem českého právního řádu z oblasti práva veřejného lze za pramen považovat zákon o ochraně hospodářské soutěže⁵⁸.

Pro oblast audiovize je podstatná dlouho vznikající komplexní norma, po které filmařská obec dlouho volala, kterou je zákon o audiovizi⁵⁹. Tato norma nahradila zastaralý a provizorní zákon č. 273/1993 Sb. o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl⁶⁰ a také zákon č. 241/1992 Sb. Stává se tak normou, která logicky spojila předměty obou zmíněných úprav. Tento zákon upravuje podmínky výroby audiovizuálních děl, pravidla označování audiovizuálních děl. Zároveň také nově upravuje činnost Státního fondu kinematografie, včetně jeho financování z nových zdrojů.

57 Zákon č. 97/1963 Sb., o mezinárodním právu soukromém procesním, ve znění pozdějších předpisů

58 Zákon č. 143/2001., o ochraně hospodářské soutěže ve znění pozdějších předpisů

59 Zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů

60 zákon č. 273/1993 Sb. o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění pozdějších předpisů

4 Historický vývoj autorských práv ve filmu

Ačkoliv tato práce není historicko-právní a není primárně jejím předmětem detailně popisovat historický vývoj autorských práv v oblasti filmu, přesto považuji za důležité uvést alespoň několik aspektů vývoje v této oblasti pro porovnání a zařazení dnešního stavu do historických souvislostí. Již od počátečních dob, tedy od dob vzniku filmu, se vyskytovala řada různých přístupů, řešení a s tím souvisejících problémů se zařazením. Tyto přístupy stranily různým zájmům a skupinám. „Různorodost zájmů, které se do této oblasti promítají, je důvodem skutečnosti, proč právní regulace v této oblasti již od zrodu filmu, zvláště pak po vzniku filmu zvukového, náležela vždy k nejsložitějším a nejobtížnějším otázkám autorského práva.“⁶¹ Individuální zájmy jsou pochopitelně odlišné a často i protichůdné, ale vždy je nutné zajistit vytvoření díla a umožnit jeho exploataci.

4.1 Vývoj ve světě

Práce Bernarda Edelmana *La Droit Sais par la Photographie* (Vlastnictví obrazu) obsahuje analýzu, jak se z fotografií a pohyblivých kinematografických obrazů staly předměty ochrany práv duševního vlastnictví, které byly vlastněny a zpravovány kapitalistickými produkčními studii. Důvodem proč systém ochrany musel pasovat na filmový průmysl bylo, aby ochraňoval investice do výroby filmů. Systémy v počátcích byly v různých zemích různé, ale většina z nich přisuzovala Copyright, tedy právo ke kopírování v tomto případě fotografií, případně filmových pásů, producentovi, který byl majitelem originálního negativního filmu, ze kterého bylo možné kopírovat a vyrábět rozmnoženiny. Pro Edelmana byl vztah mezi autorským právem a podmínkami industrializované kulturní produkce exemplárním příkladem toho, jak právo obecně fungovalo v tomto období kapitalismu. Potřeba investic do filmu ve dvacátých letech ještě dále vzrostla a s tím i potřeba ochrany kapitalisty, investora a filmového výrobce, který je tím subjektem, který nese riziko za investované finanční prostředky. Producent

61 KNAP, Karel; KUNZ, Otto. *Mezinárodní právo autorské*. 1. vyd. Praha: Academia, 1981. s.

byl ve dvacátých letech dvacátého století podle francouzské jurisdikce chráněn jako autor filmu.⁶²

Kinematografické dílo bylo třeba již od počátku chránit před kopírováním. Již od počátku se jednalo se o ochranný mechanismus, který znemožňuje neplatičům přístup k předmětu autorské ochrany. Bez této ochrany by nebylo možné chránit investice do výroby a výrobci filmů by nemohli získat zpět finanční prostředky a následně vyrábět další filmy. Již od počátku se jednalo prakticky o udělení monopolu na kopírování filmového pásu, který byl společností většinou udělen producentům. „Vlastník copyrightu ve filmu – obecně produkční společnost – může kontrolovat určité aktivity ve vztahu k filmu, zejména kopírování filmu, vydávání vyrobených kopií na trh, komunikování filmu na veřejnosti jeho prezentací, vysíláním nebo jinak.“⁶³

Historicky lze zjednodušeně konstatovat, že právní ochrana filmů vznikla původně především ve prospěch výrobců a investorů, kteří nesli finanční rizika spojená s jejich investicemi do filmové výroby. To je třeba vyzdvihnout zejména v porovnání se současnou situací, kdy jsou osobnostní a ekonomická práva poskytována větší skupině osob a subjektů, jakkoliv jejich přínos pro výrobu filmů a tím sekundárně pro společnost diskutabilní. Právě tento přínos by měl být výměnou za poskytnutý monopol, a důvod zákonodárcem uděleného privilegia je nejasný, a to jak z pohledu pobídkové teorie, tak z pohledu kulturních práv společnosti – konzumentů. Je překvapivé, že ačkoliv ochrana filmů jako specifického uměleckého odvětví začala ochranou výrobců, postupem času se i na tuto oblast začala aplikovat pravidla ostatních druhů umění navzdory velké specifičnosti.

Bernská úmluva⁶⁴ byla první mezinárodní smlouvou zabývající se autorskou ochranou kinematografických děl. Ochrana filmů byla zahrnuta do textu Bernské úmluvy na základě návrhu Francie na konferenci v Berlíně v roce 1908. Zajímavé je, že tento návrh nebyl inspirován filmaři, ale dramatiky, kteří si

62 BARRON, Anne. The Legal Properties of Film, Content downloaded/printed from HeinOnline (<http://heionline.org>) s. 182

63 BARRON, Anne. The Legal Properties of Film, Content downloaded/printed from HeinOnline (<http://heionline.org>), s. 186

64 Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněná v Paříži dne 4. května 1896, ve znění revize z Berlína dne 13. listopadu 1908

stěžovali na využívání jejich děl ve filmech. Dramatici v tomto specifickém momentu nebyli považováni za autory ve smyslu ochrany, jejich díla nebyla chráněna a byla využívána pro filmy. V tomto momentě dramatici využili svoji sílu a vliv, a podařilo se jim změnit tehdejší situaci v jejich prospěch, čímž se změnil jejich status na chráněné autory. Tato změna však změnila celý systém týkající se ochrany kinematografických děl, protože konference se v této souvislosti rozhodla nastolit zároveň otázku ochrany kinematografických děl. „Od roku 1908 dále, copyrightové systémy na straně jedné a systémy autorské na straně druhé, zastávají různé přístupy k ochraně filmů a příbuzných děl. Je složité dát jedno jednoduché vysvětlení tohoto rozdělení. „Hlavním faktorem se zdá býti rostoucí přijetí filmů na kontinentě jako formy umění“⁶⁵ na rozdíl od přístupu anglosaského práva ve Velké Británii a Spojených státech amerických a souvisejících jurisdikcích.

4.2 Historický vývoj v českých zemích

Počátky ochrany autorského práva na našem území spadají již do období Rakouska Uherska, konkrétně do roku 1811, kdy byla upravena nakladatelská smlouva v rakouském Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch (ABGB)⁶⁶. V roce 1846 byla poprvé zakotvena ochrana některých děl proti jejich rozmnožování.⁶⁷

Situace ohledně autorského (v dřívějších dobách tzv. „původského“) práva k filmům byla tak jako v jiných zemích nepřehledná. Film jako nová forma umění nastoupil rychle s nečekanou silou a razancí. Právo na tento nástup nebylo schopné dostatečně rychle a správně reagovat. Film rozbil veškeré tehdy platné představy a teorie o právu původském. Dalo by se dovodit, že následky tohoto stavu jsou patrné dodnes. Jako dílo umělecké bylo dílo filmové předmětem autorské ochrany. „Díla chráněná původským právem se však tradičně dělí podle kategorií na díla literární, hudební a výtvarná. Později k nim přistoupila ještě

65 KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002, s. 21

66 Císařský patent č. 946/1811 Sb. z. s. ze dne 1. června 1811

67 TELEČEK, Ivo. *Přehled práva duševního vlastnictví*. 2. upr. vyd. Brno: Doplněk, 2006. ISBN 978-80-7239-198-1, s. 22

kategorie děl fotografických“.⁶⁸ Filmové dílo nespadlo do žádné kategorie této klasifikace. Zákon o právu původském⁶⁹ (dále i jen P.Z.) zařadil mezi chráněná díla i dílo filmové. Již na počátku nebylo zařazení jednoznačné, filmové dílo bylo v zákoně zařazeno na dva způsoby. Jednak v §4 odstavec 2, číslo 2 mezi díla dramatická a dramaticko-hudební, choreografická a pantomimická (díla divadelní) a pak také dle paragrafů 7, 9 a 21 jako derivát (zpracování) díla literárního a dle § 37 jako dílo samostatné, a to ve skupině děl fotografických. „Toto nedůsledné zařazení filmového díla bylo nepříznivě kritizováno již v době vydání zákona“⁷⁰ a jeho kritika by mohla pokračovat dále.

Původský zákon byl účinný od 1. března 1927. V témže roce byl natočen první zvukový film Jazzový zpěvák, první zvuková projekce v Čechách se uskutečnila až v roce 1929 a první československý zvukový film Tonka Šibenice měl premiéru v roce 1930. Jestliže byly zákony nedostatečně připravené a adaptované na příchod němého filmu, se zvukovým filmem se objevily problémy ještě větší. V počátcích se „část judikatury vyslovila v tom smyslu že zvukový film nelze pokládati za filmové dílo“. Německý říšský soud dokonce rozhodnul v roce 1933, že pouze němý film spadá pod ochranu původského zákona a podobně rozhodl švýcarský kasační soud, který považoval zvukový film za zařízení k opakování zvuku.⁷¹ I v Československu tedy opět docházelo k vytváření dalších teorií, které se snažily vyrovnat s existencí zvukového filmu a aktuálně platného zákona o právu původském, který jeho vznik nemohl pochopitelně předpokládat. Některé teorie považovaly zvukový film pouze za zpracování, a to jednak díla literárního i díla hudebního.

Jiná teorie považovala zvukový film za dílo spojené z díla literárního, hudebního, fotografického a výtvarného. „Náš nejvyšší soud rozhodnutím z

68 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 32

69 Zákon 218/1926 sb. o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském)

70 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 37

71 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 40

13. 5. 1936⁷² podřazuje zvukový film pod §37 P. Z. (dílo samostatné), avšak při tom je pokládá za dílo souborné podle obdoby §11 P. Z.“ „Předpokladem k tomu je zjištění, zda mohou či nemohou jednotlivé složky existovat samostatně a zda není nebo jest nadřazené činnosti uspořadatele – režiséra.“⁷³ Z této teorie můžeme vysledovat stopy podmínek spoluautorství filmu v některých jurisdikcích nebo autorskoprávních teoriích. Jedná se o splnění podmínka neoddělitelnosti, nebo také hudby složené originálně pro konkrétní audiovizuální dílo.

Další teorie považovala zvukový film za dílo jednotné neboli homogenní. Dr. Jaroslav Procházka se kloní ve své publikaci k názoru, že zvukový film byl podle platného práva „dílem spojeným, a to z díla kinematografického a z díla hudebního“⁷⁴. Možnost existence zvukového filmu bez hudebního doprovodu Procházka ve své práci neuvádí.

Není žádným překvapením, že když měl původský zákon problémy s uchopením filmu němého nebo i zvukového jako předmětu úpravy, neposkytoval ani dostatečně jasnou a uspokojivou odpověď na otázku, kdo je originálním subjektem původského práva, neboli kdo je autorem – původcem filmového díla. Teorií bylo několik a „ani uvnitř skupiny duševních tvůrců filmu není jednoty o tom, komu z nich původství k filmu přísluší“⁷⁵. V úvahu přicházel scénárista, podle jiné teorie režisér; na rozdíl od režiséra divadelního neb jeho činnost „je širší“.⁷⁶ Část právníků považovala režiséra pouze za výkonného umělce. Malá část teoretiků přiznávala právo původské i hercům. Dokonce i bernský úřad připravil pro revizi konvence v Římě doplnění, které mělo garantovat původské právo hercům.

Mezi další původce dle teorie patřili výtvarník a architekt, pokud šlo o

72 Číslo 15.198 Vážný

73 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 43

74 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 44

75 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 44

76 Tento stav zůstal také platný do dneška. Divadelní režisér není považován za autora, ačkoliv jeho autorský a tvůrčí vklad je často vyšší než u některých filmových tvůrců, kteří získali status autorů.

„specifickou práci filmovou“. Kameramanovi bez pochyby náleželo původské právo k jednotlivým fotografickým snímkům. „Pouhé použití fotografického postupu k založení původství“⁷⁷ k filmu však nepostačovalo. V úvahu připadal i „vedoucí výroby“ nebo „umělecký ředitel“ a v neposlední řadě výrobce neboli producent. Hofmann vidí činnost producenta „rovnocennou tvůrčí činností původců“. Výrobce podle něj uskutečňuje „svou původní myšlenku z jednotlivých příspěvků jiných osob v celek, kterým je filmové dílo a je proto původcem“.⁷⁸ Při hodnocení všech přístupů a teorií se při určování autorství dbalo na skutečnou tvůrčí povahu a specifčnost činnosti. Většina teoretiků přiznávala autorské – původské právo skutečným duševním tvůrcům filmu, které bylo „téměř nemožné nebo velmi těžké určit“⁷⁹. Majorita neuznávala originální právo výrobce, ale bylo třeba mu zajistit postavení k tomu, aby mohl dílem disponovat a chránit jej.

Procházka uvádí ohledně autorství filmu tento závěr: „Otázka původce filmového díla podle u nás platného práva jest tedy otázkou zjištění té osoby nebo těch osob, které daly svou tvůrčí činností filmu jeho konečnou podobu.“⁸⁰ Podstatný pro rozhodování je § 9, odst. 1 P. Z.: „Původcem díla jest, kdo je vytvořil, původcem zpracování (§ 7) ten, z jehož činnosti vzešel osobitý ráz zpracování (zpracovatel).“ Odstavec 2 §9 pak stanovil vyvratitelnou domněnku, že za zpracovatele pokládá při zfilmování režisér, není-li jiné úmluvy. Zpracovatelem je dle dnešní terminologie výkonný umělec. § 10 ohledně spolupůvodství teoreticky umožňoval vznik společného práva původského více osobám, včetně režiséra. Protože v tomto zákoně neplatila zákonná fikce, že autorem je pouze režisér, byl možný výklad, že spolupůvodci díla jsou režisér s dalšími spolupůvodci, pokud je dílo „nedílné“, tedy ze své povahy nedělitelné ve smyslu jednotlivých příspěvků. Již tento zákon, resp. jeho návaznost na praxi vyvolával nejistotu ohledně určování autorství kinematografického díla. Je

77 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 55

78 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 57

79 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 60

80 PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. s. 69

zřejmé, že neustálé testování tvůrců a jejich autorského vkladu do kinematografického díla je náročné a nepraktické pro všechny strany. Je s podivem, že ačkoliv problémy s určováním autorů filmu se objevily již v počátcích filmu, v tomto další verze autorského zákona nikam výrazněji nepokročily a zákonodárce neprosadil během několika dekád žádnou změnu, která by vedla k odstranění této právní nejistoty. I v dnes platném A.Z. je uvedena prakticky stejná formulace, jako byla v původském zákoně z roku 1927 s jedinou výjimkou, a tou je jednoznačné určení režiséra jako jediného autora audiovizuálního díla.

V roce 1945 byl československý film znárodněn a byl zřízen státní podnik Československý státní film.⁸¹ „Po znárodnění filmu v roce 1945 dekretem č.50/1945⁸² však byla dána ve smluvní praxi přednost řešení vztahu výrobce a režiséra i dalších tvůrců v oblasti pracovněprávní před řešením autorskoprávním, čímž byla daná problematika jen právně zamlžena a správné pojetí tohoto vztahu zpochybněno.“⁸³

Následujícím zákonem upravujícím autorskoprávní problematiku byl Zákon o právu autorském z roku 1953⁸⁴. Po něm následoval Autorský zákon z roku 1965⁸⁵, který platil až do roku 2000. Karel Knap ve své práci Smluvní vztahy v autorském právu z roku 1967 navazuje určení autorství k filmu na vlastní filmovou tvorbu. Zásadně odmítal fikci autorství, naopak prosazoval zásadu pravdivosti, která byla jednou z „hlavních zásad socialistického autorského

81 Obsáhlé pojednání o legislativních pracích na dekretu prezidenta republiky č. 50/1945, o opatřeních v oblasti filmu v letech 1945 – 1948 aj. obsahuje bakalářská práce: DAVID, Ivan. Zrození předpisu z ducha doby: Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Katedra filmových studií, 2013.

82 Dekret prezidenta republiky č. 50/1945

83 Důvodová zpráva k novele zákona č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění zákona č. 89/1990 Sb., zákona č. 468/1991 Sb., zákona č. 318/1993 Sb. a zákona č. 237/1995 Sb. s vyznačením změn a doplňků provedených zákonem č. 86/1996 Sb. In: KORDAČ, Jiří (ed.). Novela autorského zákona: mezinárodní vztahy v oboru práva autorského a práv příbuzných. Praha: Codex, 1996, s. 37

84 Zákon č. 115/1953 sb. ze dne 22.12. 1953, Zákon o právu autorském

85 Zákon č. 35/1965 sb. ze dne 25.3. 1965, Zákon o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů

práva“.⁸⁶ Je třeba připomenout, že pojem „pravdivosti“ ve spojení se socialistickým právem je třeba brát s rezervou. V tomto Knapově přístupu lze navíc sledovat jistý alibismus a rozpor. Právní teorie odkazovala ve věci autorství filmu na praxi, v praxi se původství neřešilo a lze předpokládat, že Knap byl o reálné situaci zpraven. Otázkou je, kdo tedy byl určen jako původce nebo autor filmu, když dokonce i režiséři realizovali filmy na základě pracovněprávního vztahu nebo na základě smlouvy o dílo.

Nezpochybnitelní byli autoři literárních předloh, tedy autor literárního scénáře, dialogů a případně knižní předlohy a také hudby, kteří tak právně zůstávali jedinými autory filmu. Toto je poměrně paradoxní s ohledem na to, že podle jiných teorií právě tito autoři nemohli být s ohledem na oddělitelnost (a v případě autora scénáře i preexistenci) jejich díla za autory výsledného kinematografického díla považováni vůbec a náležel jim tedy jen status autorů děl ve filmu užitých.

Tento stav přetrvával prakticky až do konce osmdesátých let, kdy i právní teorie začala hodnotit autorství v oblasti filmu a vyzývala společně se zástupci filmových profesí volat po změně. S ohledem na opakované odkazování na filmovou praxi ze strany teoretiků, a tím pádem i v této práci, zpracuji tuto problematiku v samostatné části.

V roce 1977 Jan Kříž v časopise *Právník* detailně rozebral situaci ohledně autorství, vycházející z obvyklých postupů filmové praxe.⁸⁷ Problematiku rozporu teorie a praxe ve spojení s nepraktikovanou zásadou pravdivosti, kterou jsem uvedl výše, Kříž komentuje: „V otázce charakteru filmového díla byl vývoj dlouhou dobu brzděn nepochopením nebo zjednodušeným chápáním podstaty filmového díla.“⁸⁸ Negativní vliv měly i snahy skupin filmových výrobců motivované „nesporně odůvodněnými ekonomickými zájmy“. Stať se zabývá výrobou filmu v podmínkách výroby filmu v socialistickém Československu. Otázkou je, jaké skupiny měl Kříž za času státního monopolu na produkci na mysli.

86 KNAP, Karel. *Smluvní vztahy v právu autorském*. 1 vyd. Praha: Orbis Praha, 1967. s. 54

87 KŘÍŽ, Jan. Autorství k filmovému dílu a jeho konstrukce v československém autorském právu. *Právník*, 1977, č. 4, s. 719-728,

88 KŘÍŽ, Jan. Autorství k filmovému dílu a jeho konstrukce v československém autorském právu. *Právník*, 1977, č. 4, s. 719-728, s. 719

Základem posouzení autorství je dle Kříže: „přesné vymezení, rozlišení a zhodnocení významu jednotlivých tvůrčích etap a přínosu určitých skupin tvůrců“. Při tvorbě literárního scénáře lze dle Kříže za autora preexistentního díla považovat scénáristu, popřípadě režiséra a další osoby podílející se autorsky na tvorbě scénáře, nikoliv například dramaturga. Režijní scénář, který již obsahuje „axiomy tvůrčích záměrů“, je pak autorským literárním dílem režiséra. Aby mohl být filmovým dílem, musí z něj však vzniknout film.

Výsledkem práce textaře a hudebního skladatele byly považovány za výsledky tvůrčí práce a chráněny jako zvláštní autorská díla z důvodu, že měla možnost být použita i samostatně mimo film. Navíc ochrana hudebních děl byla z historických důvodů již dostatečně ošetřena.

Práce architekta je autorská a jejími výsledky jsou zpravidla autorská díla. „Kameraman se podílí rozhodujícím způsobem na realizaci obrazové stránky scénáře. Tvůrčím způsobem, především v zásadě optického a vizuálně vjemového pojetí jednotlivých záběrů, vytváří vlastně fotografickou složku filmového díla, jejíž je také jediným autorem.“⁸⁹ Za spoluautora filmu jej však nepovažuje.

Práce zvukaře a osvětlovače je z hlediska syntézy podřízena zájmům režiséra i kameramana. „Střih i (zvuková) mixáž jsou vysoce odborně kvalifikované, avšak ryze technické obory činnosti.“⁹⁰ Důvodem je, že konečná volba je vždy na režisérovi. Za skutečné autory lze označit pouze osoby, „jejichž osobitou specificky filmovou tvůrčí činností dílo vzniká“⁹¹, čímž jsou vyloučeni autoři děl audiovizuálně užitých, tedy např. literárního scénáře. Tím ovšem vzniká další paradox, protože právě autoři scénářů a předlohy jako jediní tvořili v režimu autorského díla. Křížova teorie tímto vyřazuje i jediného, v tehdejší praxi reálně smluvně kontraktovaného autora filmu. V praxi to byl právě pouze scénárista, pokud chtěl mít režisér autorský status, stával se, ať už prakticky, nebo často i fiktivně spoluautorem literárního scénáře, což byl velmi obvyklý případ.

Kříž vylučuje jako autora výrobce, zejména protože jde zpravidla o právnickou osobu, která prakticky ani ex-lege nemůže být autorem. Naopak překvapivě neodmítá otázku autorství herců. Závěrem Kříž na základě jednotlivých

89 Tamtéž, s. 722

90 Tamtéž, s. 722

91 Tamtéž, s. 722

tvůrčího vlivu po celou dobu výroby označuje jako autora režiséra. „Právě na základě působení jednotícího tvůrčího vlivu může na bázi velikého počtu filmově užitych děl a uměleckých děl vzniknout jednotné a myšlenkově celistvé dílo.“⁹²

Změna v přístupu k autorství se projevila až po roce 1989, kdy praktiky a následky jednání státního filmového monopolu začaly být neudržitelné. Jednání o potřebě změny přístupu ke kinematografickým dílům byla započata již na konci osmdesátých let. Konkrétním výsledkem těchto aktivit zachyceným v právní normě byla až rozsáhlá novela autorského zákona v roce 1996, která vyvratitelnou právní domněnkou určila režiséra jako autora díla filmového: autorem je „zpravidla“ režisér.

Autorský zákon z roku 1965 platil až do roku 1990 v prakticky nezměněné podobě. Po roce 1990 prošel mnoha novelizacemi, které se snažily zákon upravit na úroveň zemí EU. To se týkalo i ustanovení týkající se kinematografie. Novela z roku 1996⁹³ určila vyvratitelnou právní domněnkou autora díla filmového: autorem je „zpravidla“ režisér.⁹⁴ Autorské právo k filmu jako celku vykonával výrobce⁹⁵, což odpovídalo i předešlé úpravě. Vedle režiséra tato úprava zmiňovala i autory jednotlivých složek, kteří rovněž udíleli výrobci svolení. Jednalo se o díla preexistentní, tedy díla vytvořená původně k jinému účelu než k vytvoření filmově apod. vyjádřeného díla jako román.⁹⁶ Telc na rozdíl od Kříže nepovažoval literární scénář za dílo preexistentní.

Příkladem jednotlivých filmových a podobně vyjádřených složek jsou dle Telce např. námět (nikoliv holý či prostý), synopse, filmová povídka, scénosled, dialogy, literární scénář, včetně jeho režijního ztvárnění (režijní scénář, režijní kniha aj.). Telc vylučuje scénář technický, s čímž nelze souhlasit. Právě v technickém scénáři jsou vyjádřeny tvůrčí záměry, často včetně grafického vyjádření a rozkreslení jednotlivých záběrů. Nejedná se pouze o technický rozpis

92 Tamtéž, s. 728

93 Zákon, č. 86/1996 Sb., kterým se mění a doplňuje zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění zákona č. 89/1990 Sb., zákona č. 468/1991 Sb., zákona č. 318/1993 Sb. a zákona č. 273/1995 Sb.

94 § 6, zákona č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů

95 Tamtéž

96 TELEC, Ivo. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 1997. s. 96

(tím jsou spíše tzv. technické složky, které obsahují právě soupisy herců, rekvizit atp.), jak Telec v komentáři uvádí, ale velmi často bezpochyby o umělecké dílo samo o sobě. Toto chybné zhodnocení zřejmě vychází z praktické neznalosti obvyklé podoby technického scénáře.

Další složky jsou, kameramanská složka (fotografické dílo), hudební dílo vytvořené pro film, dílo architektonické vyjádřené stavbami, dílo výtvarné vyjádřené kostýmy, maskami, filmovými titulky. Poslední dvě nebývají pravidelně užitými. Složky se dle Telce dělily: složka literární, fotografická, hudební, výtvarná včetně architektonické, taneční aj.

Posouzení splnění legálních pojmových znaků díla dle AZ záviselo na konkrétních znacích její povahy, což je otázka nejen právní, ale také skutková. Telec stejně jako Kříž⁹⁷ považuje filmový střih či zvukovou mixáž za výsledek technických činností zcela podřízených „tvůrčí ruce“ režiséra. Nepovažuje je za uměleckou složku, a to i přesto, „že činnosti, které k těmto výsledkům vedou, mívají určité tvůrčí rysy“.⁹⁸ Z demonstrativního výčtu autorů jednotlivých složek lze vysledovat, kdo byl v době platnosti AZ 1965 po roce 1990 považován za autora.

Osobně se domnívám, že tyto osoby a jejich činnost mohou být považovány za autorské a je tomu tak i v jiných zemích. Bylo by možno argumentovat tím, že i ostatní zde uvedení autoři složek jsou (tak jako je tomu u střihače i zvukového mistra) podřízeni režisérovi, který má finální rozhodující slovo. Např. tak jako u zvuku má režisér možnost zasahovat i do obrazové kompozice a osvětlení, resp. je komentovat a požadovat změny (zejména od 90. let, kdy má režisér možnost díky videotechnice kontrolovat obrazovou složku přímo na místě natáčení). Navíc bez díla režiséra, nebylo by ani složky obrazové, protože by nebylo co zachytit. I kameraman pouze zachycuje dílo režiséra, které vychází z jeho celkové tvůrčí koncepce. V každém případě však souhlasím s názorem Telce a Knapa, že střihače a zvukového mistra nebo mixéra nelze považovat za autory složky, resp. díla audiovizuálně užitého.

97 KŘÍŽ, Jan, Autorství k filmovému dílu a jeho konstrukce v československém autorském právu. Právník, 1977, č. 4, s. 719-728

98 TELEEC, Ivo: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck 1997. ISBN 80-7179-106-7 s. 97

Telec již v komentáři k AZ 1965 z roku 1996 kritizuje výraz „složka“ jako termín neostrý a legislativně nevhodný. Uvádí termín „filmově užitá díla“⁹⁹, což se projevilo v následující právní úpravě jako „dílo audiovizuálně užitá“.

Již v roce 1996 bylo zřejmé, že zákon č. 35/1965 Sb. již nadále nevyhovuje a jeho novela byla jen novelou prozatímní, než se vytvoří nový autorský zákon. S ohledem na změnu režimu, přistoupení k Evropské unii a také velkému množství mezinárodních smluv, bylo nutné vytvořit novou normu, autorský zákon č. 121/2000 Sb.¹⁰⁰

99 Tamtéž

100 Viz např. CHALOUPKOVÁ, Helena; SVOBODOVÁ, Hana; HOLÝ, Petr. *Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) a předpisy související: komentář*. 2. vydání. Praha: C. H. Beck, 2004. ISBN 80-7179-840-1 s. IX, srov.: TELEC, Ivo: *Autorský zákon. Komentář*. 1. vydání. Praha: C. H. Beck 1997. ISBN 80-7179-106-7, s. XIX, kdy se Telec potřebou přípravy zcela nového autorského zákona zabývá

5 Praxe výroby filmů v období státního monopolu

S ohledem na to, že právní teoretici Knap i Kříž odkazovali v době socialismu ohledně autorství na filmovou praxi, která měla vyřešit aplikací zásady pravdivosti jednotlivé autory filmu, považují za důležité alespoň okrajově zmapovat situaci. Tato otázka by si s ohledem na zvláštní režim, z něj plynoucí následky a také na nedostatek literatury, zasloužila podrobnější zpracování.

Jak jsem již uvedl i s odkazem na důvodovou zprávu novely autorského zákona z roku 1996¹⁰¹, po znárodnění filmu v roce 1945 byla dána ve smluvní praxi přednost řešení vztahu výrobce a režiséra i dalších tvůrců v oblasti pracovněprávní před řešením autorskoprávním. Důvody, které k tomu vedly, by bylo dobré detailněji prozkoumat, protože tato praxe odporovala jak právní teorii, tak de - facto i zákonu, a to po dobu několika dekad, což je překvapující. Filmy se tak z autorskoprávního pohledu nacházely ve vakuu, nebylo jasné a určené, kdo je jejich autorem, respektive původcem. Tehdy platný autorský zákon však vedle § 6, který se týká díla filmového a autorství, řeší i problematiku díla zaměstnaneckého. §17 uvádí: „ Zaměstnavatel může užívat k plnění úkolů náležejícího do předmětu jeho činnosti díla vědeckého nebo uměleckého vytvořeného jeho pracovníkem ke splnění povinností vyplývajících z pracovního poměru bez dalšího autorova svolení.“ Tímto může být vyřešena otázka užívání díla, ale stále není dořešena otázka autorství filmového díla.

V roce 1957 byla vytvořena Hlavní správa ČSF (později Ústřední ředitelství a založeno šest samostatných hospodářských organizací, z nich tři výrobní: Filmové studio Barrandov, Krátký film a Filmové studio Gottwaldov. „Vztah státu a kinematografie byl v tomto období dán centrálním řízením a úplnou kontrolou všech odvětví filmu prostřednictvím Ústředního ředitelství ČSF.“¹⁰²

100 důvodová zpráva k novele zákona č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění zákona č. 89/1990 Sb., zákona č. 468/1991 Sb., zákona č. 318/1993 Sb. a zákona č. 237/1995 Sb. s vyznačením změn a doplňků provedených zákonem č. 86/1996 Sb. In: KORDAČ, Jiří (ed.). Novela autorského zákona: mezinárodní vztahy v oboru práva autorského a práv příbuzných. Praha: Codex, 1996. s. 37

101 Historie – základní vývojové tendence české kinematografie v letech 1945 – 2009 a jejich vyhodnocení. Dostupné na WWW: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a->

Smlouvy se zaměstnanci a dalšími spolupracovníky Filmového studia Barrandov se nacházejí v archivu FS Barrandov, který je však „z důvodu neuspořádání“ nepřístupný pro badatelské účely. Pro vytváření obrazu praxe filmové výroby jsem tedy vycházel ze svých vlastních znalostí doplněných o konzultace s několika režiséry, kameramany a vedoucími výroby, kteří pracovali na filmech za doby socialismu. Z těch vyplývají následující závěry, které s ohledem na nemožnost formálně správné citace je třeba považovat pouze za nástin. Jak jsem uvedl dříve, bylo by přínosné tomuto tématu věnovat hlubší bádání a rozbor s ohledem na nedostatek literatury.

Jak bylo uvedeno dříve, jedinými profesemi, které byly považovány za autory, byli autoři literární předlohy a hudební skladatel. S těmi jako jedinými uzavíral výrobce autorské smlouvy. Ceny byly dány tarify, autoři měli nárok na provozovací honoráře. V případě autorů literární předlohy se o tabulkový honorář dělili autor scénáře, autor dialogů, případně autor literární předlohy a velmi často také režisér, ale jako spoluautor scénáře. Režiséři tak činili prakticky, ale často i formálně, právě z důvodu, že toto byla jediná cesta, jak mohli získat statut autora a následně také provozovací honorář za šíření v Československu. Odměna byla stanovena tabulkově, pokud bylo více tvůrců preexistentního díla (tedy i když šlo o adaptaci knihy), zúčastnění se dělili, jak o odměnu fixní, tak i provozovací honorář. U autora hudební složky byla pozice jednoduchá s ohledem na historický vývoj a silnou ochranu skladatelů prostřednictvím ochranné organizace. Scénárista a skladatel tak na základě smluv byli v době socialismu jedinými tvůrci s autorským statutem. Mezi tvůrci je známý případ soudního sporu mezi scénáristou Markétou Zinnerovou a režisérem Jurajem Herzem o autorství filmu.¹⁰³ Spor dopadl v neprospěch režiséra a nepotvrdil jeho autorství.

Naprostá většina tvůrců a členů štábu pracovala na výrobě filmu na základě pracovní smlouvy, výjimečně na základě smlouvy o dílo. V případě začínajících tvůrců, nebo i tvůrců, kteří byli najati na projekt, s nimi uzavíral výrobce termínovanou smlouvu¹⁰⁴. Smlouva o dílo pak byla většinou uzavírána s

audiovize/kinematografie/Priloha-Koncepcie-3-1-Historie---zakladni-vyvojove-tendence-ceske-kinematografie-v-letech-1945---2009-a-jejich-vyhodnoceni.pdf

103 Film Den pro mou lásku, režie Juraj Herz, scénář Markéta Zinnerová, vyrobeno 1976

104 Jako příklad mohu uvést režisérku Drahomíru Vihanovou, která na filmu Zabítá neděle z roku 1969 pracovala na základě pracovní smlouvy na dobu určitou

tvůrci, kteří byli v pracovním poměru u jiného zaměstnavatele. Pracovníci dostávali běžný měsíční plat, a to i v případě, že aktuálně nepracovali na žádném filmu. V případě „nasazení“ na filmu, pak ke svému platu dostávali příplatky na základě kategorie, do které byli zařazeni Ústředním ředitelstvím Československého filmu. Po dokončení filmu byla filmu na základě posouzení komise Ústředního ředitele přidělena jedna ze tří kvalitativních kategorií a hlavní tvůrci obdrželi další odměnu za vyrobení tohoto filmu. Nejednalo se však o odměnu autorskou, ale odměnu na bázi osobního ohodnocení, šlo tedy o příplatek k zaměstnaneckému platu.

Tvůrci nedostávali autorský honorář ani za vytvoření díla, ani provozovací honorář závislý na výsledcích z distribuce v kinech. Jediná forma autorského honoráře byla za prodej filmového díla do zahraničního teritoria. Existenci této odměny jsem zjistil pouze u profese režiséra, u dalších je nepotvrzena. Tato odměna zřejmě souvisí s *lex loci protectionis*, kdy zahraniční nabyvatelé práv požadovali autorskoprávní zajištění převodu práv na základě místního práva.

Filmová praxe postupem času stanovila dělení štábu a stanovení hlavních profesí. Hlavní profese ve filmovém štábu byly: režisér, vedoucí výroby (produkční), hlavní kameraman, architekt, mistr zvuku, střihač, umělecký maskér. Do dílčího štábu režiséra dále spadají mimo jiné tyto profese: fotograf, kostýmní výtvarník, hudební skladatel. Toto dělení je pouze organizační, nespecifikuje míru tvůrčího příspěvku či autorského vkladu do filmu. Na základě tohoto členění byla řízena výroba konkrétního filmu a stanoveny tabulkově odměňování.

Tento stav přetrvával prakticky až do konce osmdesátých let, kdy ještě před koncem socialistického zřízení rostla kritika tohoto stavu. Ještě před koncem osmdesátých let byli tvůrci donuceni vzdát se bez nároku na odměnu části práv za nový způsob užití – půjčování filmových děl na videokazetách.

Po změně režimu začaly ještě před formálním koncem monopolu¹⁰⁵ (tedy legálně vzato v rozporu se zákonem) vyrábět filmy soukromé filmové produkce¹⁰⁶, které si vyjednaly s autory individuální smluvní podmínky a lze

105 Státní monopol byl ukončen zákonem č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění pozdějších předpisů, který tím i legalizoval soukromé podnikání v tomto odvětví

106 Například první hraný film vyrobený v soukromé produkci již v roce 1990 Tankový prapor,

předpokládat, že vzhledem k tlaku odborné a právnické veřejnosti uzavíraly autorské smlouvy. Následně došlo na základě vyjednání ochranných organizací OOAS a Dilia k uzavření dodatků smluv se správci práv výrobce. Tyto smlouvy stanovily autorům dodatečně odměny za šíření filmových děl. Práva výrobce z FS Barrandov a FS Gottwaldov byla postupně převedena na Státního fond pro podporu a rozvoj české kinematografie, který uzavřel prostřednictvím ochranných organizací – kolektivních správců s autory smlouvy, na základě kterých rozděljuje provozovací honoráře ve výši 20 - 21% příjmů z prodeje filmových děl ve prospěch autorů a výkonných umělců, které se rozdělují: 14-15% Dilia¹⁰⁷ pro všechny jimi zastupované autory, 3% OSA, 3% Intergram. Dilia pak rozúčtovává dále odměny mezi skupiny autorů, které zastupuje dle klíče, který si smluvila s jednotlivými skupinami autorů. Příkladem budiž režisér 24,9% z odměny za konkrétní film odvedené Dilia v případě hraných filmů až maximálně 40% v případě filmů dokumentárních. Mezi autory je v rozúčtovacím klíči uveden i kameraman, jako autor obrazové složky.¹⁰⁸

režie Vít Olmer

106 Pozn. procento se liší dle data, kdy byla smlouva uzavřena

107 Informace o rozúčtování poskytnuta ekonomicko-právním oddělením Státního fondu kinematografie

6 Aktuální právní stav v různých jurisdikcích

Prakticky existuje několik druhů určení autorství, jak je již jmenoval v roce 1967 Karel Knap¹⁰⁹. V první řadě jde o fikci autorství, kde zákon určuje autory kinematografického díla. Zde není třeba plnit ani posuzovat naplnění znaků tvůrčí činnosti. Speciální podmnožinou je fikce autorství podniku výroby filmů, producenta – právnické osoby. Toto však většina evropských jurisdikcí odmítá a tvrdí, že autorem může být pouze osoba reálná – fyzická. Dalším modelem je zásada pravdivosti, která se řídí reálným stavem inspirována praxí, kdy je třeba posuzovat, zda je konkrétní činnost autorská nebo není. Touto zásadou se řídil autorský zákon z roku 1965, teoreticky za doby státního monopolu filmu (viz výše), prakticky až po roce 1990. Dalším způsobem řešení otázky autorství je stanovení vyvratitelné domněnky. Touto domněnkou je například autorský zákon ve znění novely z roku 1996¹¹⁰, ve kterém se novelizuje § 6 a stanoví, že autorem audiovizuálního díle je „zpravidla režisér“. „Některé z (tehdy) nových autorských zákonů stanoví takovou vyvratitelnou domněnku ve prospěch spoluautorství některých autorů děl užitých a filmových tvůrčích pracovníků.“ Jiná zákonodárství tuto otázku zákonem neřeší vůbec. Jak uvádí Knap, autorský zákon v tomto případě upustil od otázky řešení.

6.1 Angloamerické právo

Americký systém výroby filmů používá doktrínu „*work made for hire*“ nebo také „*work for hire*“, zkráceně „*WHF*“. Filmy („*motion pictures*“) a audiovizuální díla jsou kategorizována jako originální autorská díla („*original works of authorship*“). Podle práva Spojených států amerických a dalších copyrightových jurisdikcí, je zaměstnavatel nebo zadavatel považován za majitele copyrightu, tedy autorského práva v právním slova smyslu. Producenti získávají práva od autorů na základě zaměstnaneckých smluv nebo na objednávku pro účel užití v kolektivním díle jako součást filmu nebo audiovizuálního díla.¹¹¹ Na rozdíl

109 KNAP, Karel. *Smluvní vztahy v právu autorském*. 1. vyd. Praha: Orbis Praha, 1967. s. 54

110 Zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon) ve znění novely zákonem č. 86/1996 ze dne 25. 3. 1965

111 Work made for hire je upraven v United States Copyright Act of 1976, 17. U.S.C. §§101 seq

od českého právního systému zde dochází k převodu licence z autorů na producenta.

Zájmy filmových tvůrců ochraňují tzv. *guildy* (profesní sdružení, cechy) jako například Director's Guild of America, zkráceně DGA, založený pod názvem Screen Director's Guild v roce 1936, následně se spojil s Radio and Television Director's Guild v roce 1960. Dalším významným sdružením je The Screen Writer's Guild, organizace hollywoodských scénáristů byla založena jako odbory v roce 1933, ale před tím již neformálně fungovala od roku 1920. Tato sdružení jsou pro naše srovnání důležitá, protože hájí zájmy tvůrců a vyvažují tak pomyslnou rovnováhu tvůrců jakožto slabší strany smluvního vztahu mezi producentem a tvůrce. Poskytují autorům a tvůrcům ochranu jejich zájmů, kterou v kontinentálním právu často uměle buduje legislativa. Jedná se ve své podstatě o tzv. soft law a má samoregulativní účinek, který narovná vztahy v tomto odvětví. Tento systém funguje v USA několik dekad dodnes. Jak je vidět dlouhodobě z úspěchu amerického filmového průmyslu, lze říci, že funguje – až na drobné výjimky – úspěšně. Za tyto výjimky, které se ale také dají považovat za mechanismy regulace, lze považovat stávky jednotlivých profesí. V roce 2007 proběhla poslední velká stávka scénáristů a režisérů. Důvodem byla z pohledu autorů nízká výše provozovacích honorářů z prodeje DVD a vyjednání podmínek smluv tvorby pro nová média. Na základě stávky v délce sto dní nakonec došlo k dohodě a guildy uzavřeli se zástupci výrobců nové smlouvy s upravenými podmínkami. Z tohoto příkladu lze vyvodit, že není nutné vždy realizovat změny legislativní cestou, protože volný trh často vyřeší řadu problémů a nevyvážeností samoregulací.¹¹²

Obdobná situace ohledně autorství kinematografických děl jako v USA byla až do roku 1996 ve Velké Británii. Do roku 1956 nebyla dle britského práva kinematografická díla dokonce sama o sobě rozpoznávána jako předmět ochrany, a to dokonce ačkoliv to bylo odsouhlaseno Bernskou úmluvou. Gorellův výbor z roku 1909, který připravoval nový zákon a implementaci berlínských revizí Úmluvy se nesoustředil na ochranu filmů jako takových. Výbor spíše směřoval ke

112 o výsledcích stávky: Writers Guild Members Overwhelmingly Ratify New Contract (Členové WGA jednoznačně ratifikovali novou smlouvu). Dostupné na WWW: http://www.wga.org/subpage_newsevents.aspx?id=2780

konceptu nepřímé ochrany jako sekvence fotografií a dramatického díla.¹¹³ Šlo tedy o podobný přístup, jaký se používal v českých zemích a se kterým jsem dříve v práci seznamoval. Původně byl považován pouze producent za jediného autora filmu a nositele příslušných práv. To se změnilo v roce 1996 přijetím evropské Směrnice, která harmonizovala podmínky ochrany. „Hlavní režisér kinematografického nebo audiovizuálního díla je považován za jeho autora nebo jednoho z autorů. Členské státy mohou označit i jiné spoluautory.“ Direktiva mimo to harmonizovala dobu ochrany filmů a audiovizuálních děl na sedmdesát let po smrti režiséra, autora scénáře a dialogů nebo autora originální filmové hudby“.¹¹⁴ Směrnice změnila britský systém a od této doby jsou režisér a producent považováni za spoluautory filmu. Tento model lze považovat za kompromis mezi kontinentální tendencí přisuzovat autorství režisérům a tradicí Spojeného království garantovat tato práva producentům.¹¹⁵

Uvedená změna byla zapracována do Copyright, Designs and Patents Act (CPDA, Zákon o autorství, designech a patentech).¹¹⁶ Další autoři chránění ve Velké Británii copyrihtem, kteří se podílejí na výrobě filmů, jsou autor scénáře, autor dialogů a skladatel filmové hudby složené specificky pro dané kinematografické dílo. Další tvůrci jako hlavní kameraman, zvukový mistr nebo střihač nejsou považováni za autory. „Je zřejmé, že filmové techniky (použití kinematografické ve smyslu kameramanské, střihové a dalších technik a kombinací) per se nemůže zakládat ochranné prvky audiovizuálního díla ve Spojeném království ve smyslu kontinentálního práva.“¹¹⁷ Obdobná schémata existují v Austrálii, Indii, Irsku, na Novém Zélandě a dalších jurisdikcích ovlivněných britským právem.

113 KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002, s. 22

114 Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (Úř. Věst. L 290, 24.11. 1993, s. 9), článek 2, odstavec 1 a 2

115 TORREMANS, Paul. *Holaoak and Torremans Intellectual Property Law*, Oxford University Press, 2010, s. 218

116 Copyright, Designs and Patents Act 1988

117 BARRON, Anne. *The Legal Properties of Film*, Content downloaded/printed from HeinOnline (<http://heionline.org>), s. 198

Zcela nedostatečně uchopená je situace v Kanadě, kde také není určení autorů audiovizuálního díla upraveno legislativou. Audiovizuální díla jsou předmětem obecných norem zabývajících se vlastnictvím. Autor ani první vlastník copyrightu není definován v zákoně, což s sebou přináší řadu kontroverzí. „Někteří argumentují, že autorem je producent filmu (tedy ten, kdo je prioritně odpovědný za kroky směřující k výrobě filmu), zatímco ostatní argumentují, že autorem je režisér nebo scénárista.“¹¹⁸ Další možností je, že producent je vlastníkem copyrightu a autorem režisér. Situace je komplikovaná v tom, že autorství je na rozdíl od vlastnictví copyrightu otázkou práva a není možné jej upravit smluvně. Dosud k tomu neexistují žádné judikáty (*case law*), což jistě působí v tomto systému nemálo problémů. Samotné určení autorství je důležité, protože když je určen prvotní autor, je aplikováno generální pravidlo, že autor je prvotním vlastníkem copyrightu. Autor také vlastní morální práva a délka ochrany je založena na autorově životě, respektive úmrtí. Z tohoto důvodu také nemůže být autorem právnická osoba. Autor ani prvotní vlastník copyrightu nejsou v zákoně specifikováni. Zákon však specifikuje, že tvůrce (v angličtině „*maker*“, ve francouzštině „*producteur*“) „ve vztahu ke kinematografickému dílu je osoba, kterou jsou činěny nutné kroky vedoucí k realizaci díla“¹¹⁹. Situaci komplikuje i fakt, že českým ekvivalentem francouzského termínu je producent nebo výrobce, zatímco překlad anglického termínu je spojen spíše s významem tvůrce.

V tomto systému je tak v porovnání s komunitárním právem, kde je autora určen alespoň režisér díla (v některých jurisdikcích i další autoři), nejistota nesrovnatelně větší neb není určen ani hlavní autor. Kanadský právní systém uznává morální práva autorů již od roku 1931, ačkoliv je zde praktikován copyright systém ochrany.

6.2 Země EU

Protože evropská direktiva¹²⁰ ponechala jednotlivým jurisdikcím možnost

118 HARRIS, Lesley Ellen. *Canadian Copyright Law*, Hoboken, New Jersey, USA: John Wiley & Sons, Inc., 4. vydání. 2014. ISBN 978-1-118-07851-8, s. 107

119 Copyright Act, R.S.C., 1985, c. C-42, část 2. „Interpretation“

120 Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (Úř. Věst. L 290, 24. 11. 1993, s. 9).

úpravy, situace se v jednotlivých zemích Evropské unie liší. Ve Velké Británii, v zemi řídicí se copyrightem, jsou práva garantována částečně tvůrci (režisérovi) jako autorovi. Naopak existují systémy droit d'auteur (autorské), které přisuzují některá práva producentům. Existuje ale i systém kompromisní, který posuzuje některé kreativní umělce za autory, ale ekonomická práva nebo některá z nich, přisuzuje producentovi, zatímco práva osobnostní tvůrcům. Jinde jsou ekonomická práva přisouzena autorům, ale jsou producentovi přisouzena prostřednictvím domněnky převodu.¹²¹

Na příklad na základě italského autorského zákona jsou art director, hudební režisér, autor scénáře a autor literární předlohy považováni všichni za autory filmu. Seznam autorů není v této jurisdikci „uzavřeným seznamem“ a může obsahovat další příspěvky. Na příkladu kameramanů, kteří v Itálii požadují zahrnutí mezi autory mnoho let, je vidět, že otevřenost seznamu je pouze teoretická. Výkon práv k ekonomickému využití náleží výrobcí filmu.¹²² V případě Itálie je třeba zdůraznit, že autoři filmu dokonce ani úplně nekontrolují ani všechna osobnostní práva ke svým dílům. Producent má jistá práva upravit autorův příspěvek z důvodu, aby naplnil finanční a marketingové potřeby filmu.¹²³ Italský přístup reflektuje na potřeby producentů, dává jim pravomoci nakládat s filmy dle svých potřeb bez větších omezení. Tento stav je jistě spjat s historicky silnou pozicí italské filmové produkce, které se v období rozmachu podařilo si u zákonodárců zajistit výhodnou pozici, která se pak odráží ve znění normy.

Jak je možné vysledovat, není možné v mezinárodním měřítku zobecnit pojem autora kinematografického díla a také autory děl audiovizuálně užitých. Problémy se však objevují i na teritoriích jednotlivých jurisdikcí. To je případ, když autoři nejsou přesně specifikováni v zákoně formou přesného výčtu. V těchto případech bývá autorství posuzováno v závislosti na různých podmínkách dle zásady pravdivosti, zejména na úrovni tvůrčí činnosti a autorského vkladu. Tento přístup je velmi problematický, protože kvalita a stupeň

121 KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002, s. 132

122 Legge 22 Aprile 1941, N. 633., *Diritto d'autore*, články 44 a 45

123 Sinisi, Vicenzi; McCracken, Cameron; *Legal Aspects of Cinematographic Film Production and Coproduction in Italy*, Content downloaded/printed from HeinOnline (<http://heinonline.org>), s. 67

autorství jsou objektivně těžko měřitelné. Různé požadavky ovlivňují seznam osob, které mohou být považováni za spoluautory filmu. Existují dvě základní kategorie přístupu k určení autorského podílu na vzniku. V první kategorii je požadován minimální tvůrčí vklad. V těchto jurisdikcích není podstatné, zda je příspěvek oddělitelný, separovatelný od celku. Příkladem těchto jurisdikcí jsou Francie nebo Belgie. Ve druhé skupině pro vznik nároku autorství příspěvky nesmí být rozdílné, samostatné nebo oddělitelné jako je tomu ve Velké Británii a Německu.

Možné spoluautorství v jednotlivých jurisdikcích je ovlivněno několika dalšími lokálně určenými podmínkami jako požadavek autorského záměru, skutečné míry spolupráce, současnost nebo souběh příspěvků, oddělitelné autorství a dalších.

Problém této právní nestability je vyřešen v některých státech výčtem předpokládaných autorů. Na příklad ve Francii autoři scénáře, adaptace a dialogů, autor hudby speciálně zkomponované pro zařazení do audiovizuálního díla a režisér jsou presumováni za spoluautory audiovizuálního díla, pokud není prokázáno něco jiného. Pokud je audiovizuální dílo adaptováno z preexistentního díla nebo scénáře, které jsou stále předmětem ochrany, jsou za spoluautory audiovizuálního díla považováni i tito autoři. Tento seznam je teoreticky otevřený a za spoluautory filmu mohou být podle zákona považovány i další osoby, které se podílely na duševním výtvaru díla. Tato možnost je v zákoně podpořena i výčtem profesí, který lze jazykovým rozborem považovat za demonstrativní: „pokud není prokázáno jinak“.¹²⁴ S ohledem na skutečnost lze demonstrativnost tohoto výčtu považovat za čistě formální. V praxi francouzské soudy neprojevuji větší vůli rozšiřovat počet spoluautorů. Spoluautorství kameramana může být garantováno, pouze pokud jeho tvůrčí činnost na vytvoření díla se lišila od obvyklého a tradičního vstupu a práce této profese.¹²⁵

Belgické právo obsahuje obdobný výčet, do kterého je přidán autor grafiky v případě animovaných filmů nebo animovaných sekvencí.¹²⁶ Belgické právo

124 Code de la propriété intellectuelle, Article L113-7

125 KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002, s. 159

126 Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art. 14

změkčuje nedotknutelnost morálních práv autora: „Autorská osobnostní práva mohou být autory vykonávána s respektem na dokončené audiovizuální dílo.“¹²⁷ Španělsko¹²⁸ uvádí autory také uzavřeným výčtem, do kterého patří režisér, autoři scénáře, adaptace a dialogů a dále autor hudby vytvořené pro filmy. V portugalském autorském zákonu je obdobný výčet osob, které jsou považovány za autory kinematografického díla. U autora hudby není požadována původnost hudby pro účel zařazení do kinematografického díla. Zákon rozlišuje z oblasti audiovize autorství u kinematografických děl, děl vysílaných (broadcast works) a děl videografických. U videografických děl jsou za autory považováni také jejich producenti, na rozdíl od děl kinematografických, což je zajímavý rozpor. Práva autorů děl užitých, kteří nejsou považováni za autory kinematografického díla, se řídí ustanoveními o dílech složených v případě, že vznikají bez participace těchto původních autorů.¹²⁹ V Itálii je situace obdobná, mezi spoluautory je uveden také artdirektor.¹³⁰ Funkce artdirektora se v českém filmu obvykle nepoužívá, jedná se o výtvarného vedoucího, který odpovídá za výtvarnou složku včetně kostýmů, scény a výpravy. Rozhoduje, vybírá a zaštiťuje o vizuálním vyznění audiovizuálního díla.

Přístupy k určování autorů jsou různé. Z hlediska právní jistoty zdá se být nejvhodnější určení jednotlivých autorů taxativním výčtem nebo vyvratitelnou domněnkou, která by mohla fungovat pro hraničící případy a reflektovat tak skutečný stav. Zjišťování a hodnocení autorských vstupů u každého díla není příliš praktické a přinášelo by s sebou zvýšené transakční náklady. Praxe ukazuje, že tato volnost spíše dává prostor silným zájmovým skupinám, které pak upravují právní prostředí ve svůj prospěch na úkor ostatních, včetně celé společnosti.

127 Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Art. 16

128 Ley de Propiedad Intelectual, Art. 87

129 Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos, Art. 20 - 24

130 Legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, Art. 44

7 Motivace k autorství

Z uvedených příkladů je možné vysledovat, že situace ohledně autorství kinematografických děl se liší stát od státu a někdy dokonce v jednotlivých jurisdikcích jsou nejasnosti. Mezi tvůrčí členy filmových štábů, kteří balancují na hranici autorské ochrany, patří hlavní kameramani, mistři zvuku, mixéři zvuku a sound designéři, filmoví střihači, umělečtí maskéři, kostýmní výtvarníci, art direktori a mnoho dalších, kteří investují tvůrčí a technické vstupy do tvorby uměleckého filmu. Pro tvůrčí pracovníky, kteří nejsou chráněni autorským zákonem, je specifické, že mají zájem stát se oficiálně identifikovanými autory filmového díla nebo alespoň autory děl audiovizuálně užitých. Je důležité znát motivaci tvůrců pro jejich tendence získat status autora. Pro správné rozhodování při normotvorbě by měl zákonodárce zvážit význam každé nové nebo upravené normy. Měl by být schopen rozeznat potřeby společnosti od soukromého zájmu jednotlivce a zvažovat rovnováhu mezi těmito pohledy. I z tohoto důvodu je vhodné snažit se pochopit motivaci tvůrců, kteří se snaží přestoupit pomyslnou hranici a získat status autora.

7.1 Prestiž

Mezi motivace patří jistě zvýšení společenské prestiže, což však spatřuji jako irelevantní argument. Laická veřejnost často vůbec neví, kdo je kameramanem nebo zvukovým mistrem konkrétního audiovizuálního díla. Rovněž z tohoto pohledu není podstatné, zda lze tohoto tvůrce považovat za autora či nikoliv. Marketingovou hodnotu díla, jeho úspěch a s tím spojené zisky tento fakt na rozdíl od výkonných umělců nebo režiséra nezvyšuje. Na druhou stranu tvůrci získávají obdobná ocenění na výročních filmových cenách v jednotlivých státech bez ohledu na to, zda jsou dle zákona autory či nikoliv.

Mezi odbornou veřejností jsou profesní kvality toho kterého tvůrce známy a není zde žádný rozdíl ve vyjednávání s autory. Naopak, situace může být i negativní, jak je tomu v České republice od doby, kdy Ochranná asociace zvukařů – autorů získala oprávnění vykonávat kolektivní správu autorských práv. Zvukaři, kteří jsou touto asociací zastupováni, jsou na trhu práce méně atraktivní z důvodu nárokování ekonomických práv a přisvojování si autorství, což výrobcům

komplikuje situaci a raději volí zvukaře bez zastoupení.

7.2 Titulky

Autoři v České republice mají autorským zákonem garantované právo „rozhodnout, zda a jakým způsobem má být jeho autorství uvedeno při zveřejnění a dalším užití jeho díla“.¹³¹ Další tvůrci filmu nemají od účinnosti nového zákona o audiovizí¹³² žádnou právní garanci uvedení v titulcích audiovizuálních děl tak, jak tomu bylo dříve. Předcházející zákon číslo 273/ 1993 Sb.¹³³ garantoval i neautorům právo označování - uvedení v titulcích. Výrobce byl dle tohoto zákona povinen zajistit uvedení na originálním nosiči „jména a příjmení pracovníků u profesí podílejících se na výrobě díla, pokud je jejich uvádění obvyklé.“ Distributor pak byl povinen zajistit, aby informace uvedené výrobcem na originále, byly uvedeny i na rozmnoženině. Tato povinnost se již v novém audiovizuálním zákoně nenachází. Je otázkou, z jakého důvodu se povinnost uvedení v novém zákoně neobjevuje. Nelze předpokládat, že by na tom měl zákonodárce nějaký záměr ani protitlak nějaké skupiny. Pravděpodobně tato povinnost z nového zákona vypadla opomenutím při tvorbě a filmařská obec tento výpadek nezaregistrovala. Důvodová zpráva k zákonu o audiovizí se o tomto nezmiňuje.¹³⁴

„Obvyklost“ uvádění vychází pouze ze zvyklostí v tomto oboru, kdy jednotlivé profese byly uváděny v titulcích díla pouze na základě historické tradice. O formě a pořadí zveřejnění v titulcích rozhodovali za socialismu režisér společně s vedoucím výroby. Historie ukazuje, že titulky se průběhem času postupně prodlužovaly, ale během sedmdesátých a osmdesátých let se stabilizovaly. Uvádění byli pouze hlavní členové štábu a vedoucí jednotlivých

131 §11, odst. 2, zákona č. 121 /2000 Sb o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)

132 zákon č. 496/2012 Sb., Zákon o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizí)

133 zákon č. 273/1993 Sb. o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů

134 důvodová zpráva v poslední aktualizované verzi před mezirezortním připomínkovým řízením. Dostupné na WWW <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Duvodova-zprava.pdf>

profesí. Z tohoto pohledu nebyl žádný problém se zveřejňováním „neautorských“ tvůrců, protože hlavní tvůrci, kterých se teoretická možnost autorské ochrany týká, byli zveřejňováni vždy - před rokem 1989 i po něm.

Filmové titulky se v našich zemích na začátku devadesátých let výrazně prodloužily. Stalo se tak vlivem masivního přívalu americké produkce do českých kin. Česká produkce se snažila inspirovat od úspěšné americké kinematografie v každém aspektu. Způsob uvádění tvůrců a pracovníků v americké produkci byly vyjednány mezi guildy a americkými studií. Nic podobného se v našich zemích nedělo. Dalším aspektem uvádění většího množství personálu v titulcích byla forma poděkování výrobců za poskytnutí práce nebo služeb za zvýhodněnou cenu a z pohledu štábu pak propagace. Tento důvod ovlivňuje tvorbu titulků do dnešní doby.

Dokumentem, který se zabývá podmínkami uvádění tvůrců a dalších osob podílejících se na výrobě audiovizuálního díla v titulcích, je interní dokument České televize „Stanovení způsobu označování pořadů vysílaných Českou televizí“¹³⁵. Dokument specifikuje přesný počet a pořadí uvádění jednotlivých členů štábu v úvodních i závěrečných titulcích různých druhů pořadů. Jedná se pravděpodobně o jediný dokument vůbec, který uvádění upravuje. Ačkoliv se jedná o dokument interní, má široký dopad s ohledem na to, že Česká televize je největším koproducentem filmů a jsou v něm upraveny i podmínky právě pro koprodukční filmy. U velkých a důležitých programů jsou uváděni všichni autoři a další důležité tvůrci včetně střihače, zvukového mistra a hlavního kameramana. Jména mají být uváděna i s funkcemi. U méně důležitých pořadů jsou uváděna pouze jména v určeném pořadí. V případě zpravodajství a aktuální publicistiky nejsou uváděna ani jména, a to ani v případě autorů. Mohlo by se tak jednat o porušení morálních práv autora dle autorského zákona. V případě České televize je tento stav řešen smluvně. Autoři souhlasí s tím, že nebudou uvedeni v titulcích pořadu.

7.3 Ekonomické zájmy

Další důležitou motivací a velmi pravděpodobně hlavní jsou důvody

135 Rozhodnutí generálního ředitele České televize číslo 26 ze dne 11. března 2013

ekonomické. Ve velké řadě států zejména ve státech systému *droit d'auteur* vedle práv osobnostních získávají autoři práva ekonomická nebo majetková. V případě Itálie autoři kontrolují s omezením pouze práva osobnostní. Omezení se týká práva producentova práva upravit autorský příspěvek pro dosažení jeho finančních a marketingových potřeb.¹³⁶ Výkon práv využití kinematografického díla v Itálii náleží producentovi.¹³⁷ Zákon však také stanoví právo autora námětu, scénáře a výtvarníka filmu na dodatečnou odměnu z příjmů, pokud nejsou odměňováni procentuální podílovou odměnou, když „tržby dosáhly úrovně, která se určí na základě smlouvy s výrobcem“.¹³⁸

Dle českého právního řádu majetková práva vykonává autor. Princip je však obdobný jako u italského modelu. V praxi ve valné většině dochází k tzv. vykoupení licence neboli *buy-outu*. Fixní odměna za šíření je stanovena často pouze formálně ve smlouvě. NOZ však nově stanovuje dodatečnou odměnu.¹³⁹ Autoři se často nechají zastupovat agenturami nebo ochrannými organizacemi, které také poskytují také agenturní činnost, jako např. Dilia. Autor zastupovaný agenturou by mohl mít lepší vyjednávací pozici, na druhou stranu řada českých výrobců odmítá jednat o podmínkách smluv s autory s některými agenturami a preferuje angažování autorů nezastupovaných.

Český autorský zákon však vymezuje některá práva do povinné správy kolektivním správcům. V praxi jde o tzv. náhradní odměny. Kolektivní správci zastupují nositele práv při uzavírání licenčních smluv s místy veřejného provozování děl, například provozovateli restaurací a služeb. Dále vybírají kolektivní správci odměny z nenahraných nosičů a z přístrojů, které přísluší nositelům práv v souvislosti s rozmnožováním pro osobní potřebu fyzické osoby nebo vlastní vnitřní potřebu právnické osoby nebo fyzické osoby podnikatele.

136 Sinisi, Vicenzi; McCracken, Cameron; Legal Aspects of Cinematographic Film Production and Coproduction in Italy, Content downloaded/printed from HeinOnline (<http://heinonline.org>), s. 67

137 Legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, Art. 45

138 Legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, Art. 46

139 §2374, odst. 1, Zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, ze dne 3. února 2012, zpracováno výše v kapitole Vnitrostátní prameny

Dalším okruhem kolektivní správy z oblasti audiovizí je odměna za užití děl kabelovým přenosem. Práva povinně kolektivně spravovaná jsou uvedena v §96 autorského zákona, způsob rozúčtování je pak uveden v §104.¹⁴⁰ Právě náhradní odměny jsou v České republice, zdá se, hlavním důvodem, který motivuje tvůrce k aktivitám vedoucím ke změně statusu směrem k autorství. Nejznámějším případem z poslední doby je případ OAZA a s tím spojené uznání zvukařů jako autorů, který rozvádím dále v této práci.

140 zákon č. 121 /2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)

8 Aktuální stav autorství vybraných profesí

V této kapitole popíši aktuální status některých filmových profesí. Dle aktuálního českého autorského zákona je jediným autorem audiovizuálního díla režisér. Spoluautorství dalších tvůrců, pokud se nejedná o činnost režijní, není v českém právním řádu možná, tím však není vyloučenou autorství děl audiovizuálně užitých.

8.1 Režisér

Situace ohledně autorství režiséra je v mnoha jurisdikcích (a ve všech zemích EU) poměrně jasná a jeho postavení je nezpochybnitelné. V českém autorském zákoně je jasně specifikováno a stanoví právní fikci autorství: „Autorem audiovizuálního díla je jeho režisér.“¹⁴¹ V tomto pravidle došlo ke změně jazykové formulace novelizací autorského zákona z roku 2006, která obsahovala vyvratitelnou domněnku: „považuje se“. Na rozdíl od jiných právních systémů, které zachovávají princip objektivní pravdy, je za autora audiovizuálního díla v České republice považován pouze režisér. Předchozí právní úpravy režiséra jako autora nezmiňovali s výjimkou Autorského zákona z roku 1965 ve znění novely z roku 1996¹⁴², kde se uvádí, že režisér je „zpravidla“ autorem filmového a podobně vyjádřeného díla. „Reaguje se tím, legislativně poněkud nevhodně, na některé aplikační nedostatky, které se projevovaly v praxi a které autorskoprávní postavení režisérů filmových a podobně vyjádřených děl ve skutečnosti někdy potlačovaly.“¹⁴³

8.2 Scénář, námět, hudba

Autor scénáře, námětu, případně dialogů a preexistentního díla (např.

141 § 63, odst. 1, zákon č. 121 /2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)

142 §6, Zákon č. 35/1965 Sb, o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění novelizovaném Zákonem č. 86/1996 Sb.

143 TELEEC, Ivo. *Autorský zákon a předpisy související*. 2. vydání. Praha, C. H. Beck, 1996. s. XXIII.

knihy) jsou již dlouhou dobu (včetně socialistického státního monopolu) považováni za autory. Dříve se teorie na jejich zařazení lišily. Podle platné české autorské úpravy jsou autoři literárních preexistentních děl nezpochybnitelně autory díla audiovizuálně užitých. V některých jurisdikcích (např. Francie) jsou presumováni jako spoluautoři audiovizuálního díla.

Z důvodů historických není pochyb a nejasností ohledně autorství hudby. Jak bylo uvedeno dříve, některé jurisdikce považují autory originální hudby k audiovizuálnímu dílu za spoluautory tohoto díla. V některých jurisdikcích a historických dobách jsou/byli scénáristé považováni za spoluautory audiovizuálních děl. V jiných pak jsou považováni za autory děl audiovizuálně užitých.

Toto postavení autorství v případě literární předlohy a hudby je také jistě dáno tím, že se jedná o jediné tradiční umělecké činnosti v oblasti výroby audiovizuálních děl s tradicí několika století.

8.3 Kameraman

Kameramané jsou tradičně nejhlasitějším hlasem volajícím po zařazení mezi autory, resp. zvětšení jejich autorských práv, ale také odměn. Evropští kameramané se sdružují v organizaci Imago, Evropské Federace kameramanů, která spojuje národní evropské asociace. Čeští zástupci Asociace kameramanů jsou pak jedni z nejhlasitějších v rámci Imaga a to přesto, že na rozdíl od jiných jurisdikcí jsou většinou právní i odbornou veřejností vnímáni jako autoři díla audiovizuálně užitého. V Toruňské deklaraci v roce 1999 deklarovali kameramané z dvaceti dvou zemí svůj status spoluautorů a zveřejnili svůj cíl, kterým je společný Evropský copyright. Vyzvali subjekty „kolektivní správy, kde existují k podpoře, a podporují zakládání těchto orgánů tam, kde dosud neexistují.“¹⁴⁴ Prosazování ekonomických zájmů prostřednictvím kolektivních správců je naprosto evidentní. V dokumentu Huelva Declaration 2004 apelovali kameramané znovu na „národní a evropské legislativní a administrativní subjekty, aby zahrnuli kameramany mezi autory filmů a dalších audiovizuálních děl“. Na internetových stránkách federace je možné dohledat přehled jednotlivých států světa, kde jsou

144 Torun declaration 99. Dostupné na WWW:
<http://www.imago.org/index.php/authorship/item/261-torun-declaration-1999.html>

kameramani uznávání, například: Bulharsko, Kanada, Chorvatsko, Česká republika, Estonsko, Řecko, Maďarsko, Lotyšsko, Makedonie, Mexiko, Norsko, Polsko, Španělsko, Švédsko, Ukrajina. V přehledu je rovněž uvedeno, zda mají kameramani nárok na odměnu z dalších užití. Seznam je velmi přibližný, u některých států informace chybí nebo je uveden otazník. Přesto však seznam poskytuje dostatečný přibližný přehled, ze kterého plyne, že pohled jednotlivých států na autorství kameramanů je nejednotný.¹⁴⁵

Kameramané upozorňují ve veřejné konzultaci O revizi pravidel EU o autorských právech, že Evropská unie má velmi nízkou harmonizaci v oblasti autorství audiovizuálních děl¹⁴⁶. Jako problém zmiňují přeshraniční licencování audiovizuálních děl, které přináší problémy. Díky nejednotnosti jednotlivých právních úprav je tato možnost omezená.¹⁴⁷ S tímto argumentem je třeba souhlasit. S ohledem na princip teritoriality autorského práva se výrobce může dostat do situace, kdy pro exploataci filmu na zahraničním teritoriu nemá zajištěné dostatečné licence, naopak osoba s autorským statutem v jednom státě, nemá nárok na ochranu ve státě jiném. Toto jistě s sebou přináší problém při licencování pro více teritorií, tím spíše při šíření prostřednictvím počítačové sítě, kde není možné často k jednotlivým teritoriím přistupovat odděleně. Tato aktivita a zájem kameramanů však není zamýšlena ve prospěch výrobců, ale ve prospěch vlastní, který je zde také deklarován. „Nejdůležitějším problémem k vyřešení je stanovení postupu nastavení jednotných sazeb pro multiteritoriální evropské licence s povinným respektem k právu hospodářské soutěže v EU. Spoluautoři audiovizuálního díla musí dostat spravedlivou odměnu“.¹⁴⁸ K této férové odměně se má dojit na základě svobodných vyjednávání mezi rovnocennými partnery bez vlivu „filmového průmyslu a konzumentů“, tedy upřesněme, bez odborné i laické veřejnosti. Tento postoj je neopodstatněný, nereálný a nepřiměřený. Kameramané

145 Přehled států, které uznávají kameramany za autory, WEB Imago. Dostupné na WWW: http://www.imago.org/images/pdfs/AUTHORSHIP/Authorship_for_cinematographers_around_the_world.pdf

144 Imago, Public Consultation 2014 EU Copyright rules, s. 4. Dostupné na WWW: http://www.imago.org/images/pdfs/AUTHORSHIP/IMAGO_Consultation_review_EU_copy_right_2014.pdf

147 tamtéž, s. 5

148 tamtéž, s. 4

se ve svých úvahách nezabývají otázkou zájmu společnosti a výrobců filmu, požadují pouze řešení svých jednostranných zájmů.

I v tomto místě opakuji, že je třeba si uvědomit, že i evropská legislativa převzala prvky utilitaristické teorie a při přípravě nových norem reflektuje na zájem společnosti. Bez kooperace a shody napříč odbornou veřejností nemá federace šanci s tímto postojem uspět. Imago navíc v materiálu jednoznačně tvrdí, že právně mají kameramané dvojitou pozici spoluautorství. Považují se za autory obrazové složky, tedy světelného a kinematografického designu. Vedle toho se považují za autory jednotlivých samostatných obrázků nebo fotografických děl zachycených nebo zahrnutých do filmového díla. Oba tyto pohledy jsou sice ze současnosti nebo historie známé, je však prakticky neudržitelné trvat na obou požadavcích zároveň, a to ani v případě, že by bylo možné dovodit a uznat jejich přirozenoprávní oprávněnost. Navíc je problematické použít termín „právně“, tedy *ex-lege*, což v případě mnohých jurisdikcí není výrok pravdivý.

Na případě Itálie, která kameramany neuznává jako autory, můžeme dokumentovat vliv historických souvislostí na současnou podobu právní úpravy. Italské právo jako první na světě identifikovalo film jako předmět autorské ochrany v roce 1925. Když byl tehdejší autorský zákon vyhlášen, „nepochopil okamžitě individualitu a uměleckou specifičnost filmu“. Zákonodárce charakterizoval kinematografické dílo jako divadelní dílo převedené na film. Kritika italských tvůrců spočívá také v tom, že film může být testován jako složené (kompozitní dílo), na kterém participují různé složky, tedy i kameramané, kteří se na výsledku podílejí adekvátní mírou. Zákonodárce nicméně vyloučil fotografii ze skupiny tvůrčích činností, tedy z kategorie originálních děl, které mají nárok na ochranu podle autorského práva.¹⁴⁹ Dalším důvodem bylo, že pokud dílo vznikalo v zaměstnaneckém poměru, exkluzivní práva náležela zaměstnavateli.

Jednotlivé příspěvky obsahují další řadu argumentů, zejména s ohledem na kreativní vstup kameramana, s ohledem na autorství tvůrčích postupů při

149 BETTELLI, Barbara; Legal Arguments in Favor of Including the Cinematographer Among the Authors of a Motion Picture. Dostupné na WWW: <http://www.imago.org/index.php/authorship/item/55-text-by-dr-barbara-bettelli-italy.html>

používání světla, barev, kontrastů a dramaturgie. Všechny tyto argumenty jsou nezpochybnitelné z hlediska tvůrčího vstupu. Přesto se nedomnívám, že jsou zásadním argumentem pro změny zákonů ve prospěch kameramanů a v neprospěch společnosti a/nebo výrobců. I kameramani však volají po tom, aby situace byla jednou provždy vyřešena. I oni si uvědomují, že jediná možná cesta je ať už demonstrativní nebo přímo taxativní výčet autorů kinematografického díla, jak to ve svém návrhu pro italskou legislativu uvádí Barbara Betteli, kdy navrhuje do výčtu autorů kinematografického díla přidat hlavního kameramana.

V současné praxi v České republice je hlavní kameraman obecně považován za autora díla audiovizuálně užitého. Jak jsem uvedl dříve v textu, nebylo tomu tak vždy. Historicky byl kameraman považován za technického pracovníka, to se změnilo až koncem osmdesátých let (Kříž) v teoretické rovině a v devadesátých letech v rovině praktické. Dle AZ z roku 1965 byl hlavní kameraman autorem obrazové složky díla. Dle současné právní úpravy je pak většinou právních teoretiků považován za autora díla audiovizuálně užitého.¹⁵⁰ Telec však v komentáři autorského zákona s tímto názorem nesouhlasí. Výsledky tvůrčí činnosti kameramanské, byť povahově umělecké i jedinečné, nelze považovat za díla audiovizuálně užitá, neboť není možné je užit samostatně, a proto není možné je považovat za samostatný předmět autorského práva.¹⁵¹ Totožný názor zastává Tůma: „Srov. §8 dost 1, věta druhá AZ *a contrario*, který stanoví jako kritérium mezi spoluautorským příspěvkem a dílem samostatným způsobilost samostatného užití.“¹⁵² Tento výklad je právně komplikovaný a nejistý, vychází z původského zákona (nedělitelnost) a nezastává jej majorita právníků.

K podřízenosti kameramana bych rád uvedl, že smlouvy, které uzavírají čeští filmoví výrobci, veskrze obsahují ustanovení, na základě kterého se

150 Např. CHALOUPKOVÁ, Helena; SVOBODOVÁ, Hana; HOLÝ, Petr. *Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) a předpisy související: komentář*. 2. vydání. Praha: C. H. Beck, 2004. ISBN 80-7179-840-1. s. 150

151 TELEC, Ivo. *Autorský zákon a předpisy související*. 2. vydání. Praha, C. H. Beck, 1996. s. 198

152 TŮMA, Pavel. *Smluvní licence v autorském právu*. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007. ISBN 978-80-7179-573-5. s. 73

kameraman při vytváření díla zavazuje podřídit pokynům režiséra a producenta.¹⁵³ Tím je dána, tak jako u dalších profesí, faktická podřízenost režisérovi ve věci uměleckého vyznění a ztvárnění díla.

V souvislosti s digitálním restaurováním historických filmů vzniká další otázka. Kameramané a s nimi jejich zástupce Dilia požadují další odměny s ohledem na to, že digitalizací se zasahuje do díla režiséra a kameramana ve smyslu osobnostních práv. Ani v tomto bodě většina teoretiků s tímto postojem nesouhlasí z důvodu, že se nejedná o nový způsob šíření, ale pouze zachycení díla bez autorského zásahu na novém médiu.

8.4 Zvukové profese

Podle Autorského zákona z roku 1965 nebyl zvukový záznam dílem dle tohoto zákona, ačkoliv lze považovat za výsledek tvůrčí činnosti, ale musí splňovat další povahové znaky. „Zvukový záznam je dílem v obecném právním slova smyslu, nikoliv však dílem ve smyslu ve smyslu §2 odst. 1 AutZ, a to ani dílem hudebním.“¹⁵⁴ Pojmové znaky díla dle Aut z roku 1965 byly zákonem vymezeny následně. Aby se jednalo o dílo ve smyslu zákona, muselo splňovat všechny dále uvedené znaky. Muselo se jednat o výsledek tvůrčí činnosti autora (§2 odst. 1). Dílo muselo mít povahovou vlastnost být vnímáno jako výsledek vědy, literatury nebo umění (§2 odst. 1), tedy nikoliv například techniky, byť s tvůrčím přístupem. Dílo muselo být vyjádřeno v jakékoliv vnímatelné podobě (§9 odst. 1) a nesmělo být vyloučeno z rozsahu autorského zákona (§2, odst. 2). S tím, že by výsledek činnosti zvukaře, mixéra nebo jiného mohl být dílem autorským, nesouhlasí Kříž¹⁵⁵ ani Telec¹⁵⁶, jak jsem uvedl dříve v práci.

153 Jako příklad uvádím Smlouvu o vytvoření díla audiovizuálně užitého – obrazové složky filmu – a o udělení svolení a poskytnutí licence na film Čert ví proč, uzavřené mezi Verbascum, s.r.o. Kameramanem, jejíž kopii mám k dispozici.

154 TELEC, Ivo. *Autorský zákon a předpisy související*. 2. vydání. Praha, C. H. Beck, 1996. s. XVII.

155 KŘÍŽ, Jan. Autorství k filmovému dílu a jeho konstrukce v československém autorském právu. *Právník*, 1977, č. 4, s. 719-728,

156 TELEC, Ivo. *Autorský zákon a předpisy související*. 2. vydání. Praha, C. H. Beck, 1996. s. 784

Přesto se Ochranné asociaci zvukařů autorů (OAZA)¹⁵⁷ podařilo po několika soudních sporech s Ministerstvem kultury získat oprávnění k výkonu kolektivní správy práv pro zvukové pracovníky. Přestože se v otázce autorství zvukových pracovníků staví jak odborná filmařská veřejnost, tak právní teorie¹⁵⁸ totožně ve smyslu, že nejde o činnost autorskou, Ministerstvo kultury oprávnění vydalo. V roce 2009 MK ČR rozhodlo, že OAZA porušuje povinnosti a byla mu nařízena náprava. Porušeny byly povinnosti uzavírat s uživateli předmětů ochrany smlouvy za přiměřených podmínek. OAZA požadovala odměny na úrovni OOAS, který zastupuje desetinásobek nositelů práv a neuzavřela žádnou reciproční smlouvu. Sazebník OAZA byl vytvořen bez kooperace s významnými sdruženími uživatelů děl. Proti tomuto rozhodnutí podala OAZA rozklad, který byl zamítnut. Proti OAZA probíhalo několik soudních sporů. Ve věci autorství byly vypracovány tři soudní posudky prokazující, že činnost mistrů zvuku není zpravidla autorskou činností ve smyslu zákona o audiovizí.¹⁵⁹ Poslední z posudků (Kotrubenko) posuzoval povahu činnosti zvukařů na konkrétních výsledcích jejich práce. Dle rozhodnutí, posuzované výsledky činnosti zvukařů nelze považovat za autorská díla ve smyslu §2 odst. 1 AZ. Jedno z odůvodnění: „Zvukař při výrobě zvukového záznamu aplikoval kvalitní úkony v rozsahu standardní náplně uměleckotechnické profese zvukaře. Kromě toho nelze výsledky činnosti zvukaře objektivně vnímat bez existence jiného díla.“ Domnívám se, že těmito posudky je dostatečně na základě aplikace zásady pravdivosti opakovaně dostatečně prokázána neoprávněnost autorství. To potvrzuje i Telec, když pochybuje o účelnosti kolektivní správy v případě autorských práv zvukařů správcem OAZA. Považuje výkony zvukařů rovněž za technické či řemeslné nebo jde o zpracování děl hudebních. Samotná práce se zvuky dle Telce spadá mimo kategorii umění.¹⁶⁰

Není předmětem této práce popisovat postupy týkající udělování, případně odebrání oprávnění k výkonu kolektivní správy, přestože Telec dovozuje

157 Informace o OAZA. Dostupné na WWW: www.oaza.eu

158 shodně autoři Kříž, Knap i Telec – viz tento text

159 Znalecký posudek znaleckého ústavu (FAMU) č 032006 ze dne 16. 5. 2006, Znalecký posudek znaleckého ústavu (FAMU) č. 1 2008, ze dne 10. 10. 2008 a Znalecký posudek č. 10/2009 znalce Ing. Viktora Kotrubenka ze dne 14. 2. 2010

160 TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon. Komentář*. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007. ISBN 978-80-7179-608-4. s. 784

pochybení při vydávání nerespektováním mimoprávní povahy jednotlivých výtvorů chráněných AZ.¹⁶¹ V tomto přístupu je Česká republika ojedinelá. Zvukoví pracovníci nejsou v ostatních zemích obecně považováni s ohledem na jejich činnost za autory děl ve smyslu práva autorského.

Tímto chci dokumentovat situaci, kdy (byť i nepřímé) uznání autorského statusu profesí pracovníků se zvukem s sebou přináší řadu problémů, nehledě na finanční nároky, které tím vznikají. Nekompetentnost ministerstva kultury v tomto případě způsobila nedozírné negativní následky. Přínos této situace pro společnost není žádná, naopak dochází k navýšení plateb vůči jedné skupině tvůrců. Na tomto případu lze vyvodit negativní následky rozšiřování skupin uplatňujících autorská práva na úkor celé společnosti. Příklad pracovníků se zvukem také názorně ukazuje, že majetková práva jsou prioritním zájmem určujícím aktivitu k dosažení autorského statutu.

8.5 Další profese

Obdobná situace ohledně kolektivní správy se po „úspěchu“ pracovníků se zvukem objevila u střihačů sdružené zejména Asociaci filmových střihačů a střihaček (AFS)¹⁶², které zastupuje kolektivní správce autorských práv Ochranná organizace autorská – sdružení autorů děl výtvarného umění, architektury a obrazové složky audiovizuálních děl, o. s. (OOA-S). Na webu AFS v sekci autorská práva je uvedena jednoznačně deklarativní formulace: „Filmoví střihači a střihačky jsou dle autorského zákona ČR autory (resp. autory tzv. díla audiovizuálně užitého, v tomto případě autory stříhové skladby).“ S ohledem na argumenty uvedené dříve v této práci a na zásadu pravdivosti, je toto tvrzení minimálně zavádějící.

Mimo střihače existují celé řady dalších profesí, které určitým hraničícím způsobem přispívají do audiovizuálního díla, často i tvůrčím způsobem. Jedná se např. o výrobce rekvizit, masek, vlasenek aj. Aplikací přístupu zvukařů a střihačů může dojít k nekonečnému rozšiřování osob nárokujících autorské poplatky a honoráře za užití díla. Za zmínku stojí také ale užití ochranných známek a výrobků. V některých případech výrobci převod licenčních práv smluvně neřeší,

161 tamtéž

162 Informace dostupné na WWW: www.asociacestrihacu.cz

ale tím se vystavují riziku pozdějších nároků. Z opatrnosti je proto do smluv (např. se střihači a druhými režiséry) uváděna klauzule případného vzniku díla chráněného autorským zákonem a následným převodem licence v případě naplnění tohoto stavu. Někteří výrobci ve smlouvách už autorství střihače raději uvádějí. V tomto případě se uznáním při kontraktaci vystavují nebezpečí nároku doplňkové odměny dle NOZ¹⁶³.

163 Viz dříve v této práci

9 Možnosti společné autorskoprávní úpravy

Teoreticky by mohlo být řešení ustanovení tzv. mezinárodního nebo evropského copyrightu, tak jak je tomu například u evropského patentu. Tuto cestu prosazují například kameramané z evropské federace Imago. Je však třeba si uvědomit, že i cesta k evropskému patentu byla velmi složitá a zdlouhavá, protože kompromis akceptovatelný pro všechny zúčastněné se hledal velmi složitě. Navíc u evropského patentu se prakticky „nejedná o jeden patent, ale o validaci evropského patentu v každém státě, kde musí společnosti dodržet administrativní požadavky daného státu a dodat překlad evropského patentu do úředního jazyka státu“.¹⁶⁴ Tento proces nepřináší jednotnou úpravu. Myšlenka společného filmového copyrightu nebo autorskoprávní jednotné úpravy je idealistická a v praxi v nejbližší budoucnosti neřešitelná. Důvodem jsou právě přílišné odlišnosti zájmů jednotlivých zájmových skupin a rozdílnost přístupu jednotlivých jurisdikcí.

162 ŠUCHMAN, Jaroslav. Evropský patent s jednotným účinkem konečně spatřil světlo světa. EPRAVO.CZ – Sběrka zákonů, judikatura, právo. Dostupné na WWW: <http://www.epravo.cz/top/clanky/evropsky-patent-s-jednotnym-ucinkem-konecne-spatril-svetlo-sveta-92571.html>

Závěr

Opakované řešení právní otázky autorství audiovizuálního díla a práv souvisejících zatěžují jak samotné tvůrce, výrobce, tak i celou společnost. S ohledem na právní nejistotu tento stav způsobuje nejasnosti a komplikace, přináší s sebou zbytečné finanční náklady a množství nadbytečných jednání a úkonů. Přístupy k určování autorů jsou různé. Z hlediska právní jistoty zdá se být nejvhodnější určení jednotlivých autorů taxativním výčtem nebo vyvratitelnou domněnkou, která by mohla fungovat pro hraničící případy a reflektovat tak skutečný stav. Zjišťování a hodnocení autorských vstupů u každého díla není příliš praktické a přinášelo by s sebou zvýšené transakční náklady. Praxe ukazuje, že tato volnost spíše dává prostor silným zájmovým skupinám, které pak upravují právní prostředí ve svůj prospěch na úkor ostatních. Mělo by být zájmem správného zákonodárce, aby touto skupinou nebyla celá společnost.

Současný stav je výsledkem historického vývoje autorského práva v oblasti audiovize, resp. kinematografie, filmu. Právo nestačilo dostatečně rychle reagovat na vznik filmového odvětví, které na rozdíl od jiných duševních činností užívá tvůrčí a autorské příspěvky tvůrčích činností mnoha osob. V angloamerickém právu je kladen důraz na společenský přínos, autorské právo je řízeno tzv. pobídkovou teorií. Proti tomu systém kontinentálního práva klade důraz na přirozená práva jedince, autora, což ale komplikuje v porovnání s angloamerickým modelem možnost zobchodování předmětného produktu. Postupem času, vlivem mezinárodních smluv, ale také dalších dokumentů a principů, včetně přirozenoprávních, začíná i evropské právo zahrnovat v potaz právo na informace a využívání výsledků umělecké činnosti. Je třeba nacházet rovnováhu mezi zájmy autorů a zájmy společnosti.

Vývoj práva v této oblasti v České republice je specifický, díky několikadekád trvajícím státnímu monopolu na výrobu filmů, kdy se autorství neřešilo prakticky vůbec nebo pouze okrajově. S následky tohoto vývoje se setkáváme dodnes. Dalšími faktory jsou také rychlý technický rozvoj na poli technologií, a to jak záznamu, tak šíření audiovizuálních děl.

Z uvedených příkladů vyplývá, že nezřídka je znění právních norem výsledkem prosazování zájmů různých zájmových skupin jednotlivců.

Na příkladě udělení práva kolektivní správy pro OAZA je vidět, že některé kroky (v tomto případě Ministerstva kultury) postrádají účelnost a jejich význam pro společnost je těžko vysvětlitelný a odůvodnitelný. Rozšiřování předmětů ochrany, její doby a také chráněných tvůrců není ekonomicky a společensky přínosné. Ve své podstatě jde pouze o ekonomické zájmy těchto osob, jakkoliv používají v argumentaci i další důvody, často zakrývající reálný stav. S ohledem na tuto realitu by bylo vhodné v autorskoprávní úpravě lépe specifikovat kritéria určení autorství v oblasti audiovize.

Zákonodárci i celá společnost včetně odborné, by při každé úpravě poměrů měli pečlivě zvažovat všechny argumenty, a ne pouze názory tvůrců, které mohou v krajním případě vést proti zájmům společnosti. Vždy je třeba nacházet rovnováhu mezi zúčastněnými stranami.

Závěrem práce bych rád zopakoval, již dříve uvedený citát: „Jak se říká, dobré je to pravidlo, které přináší maximální sociální prospěch, který se skládá ze součtu individuálních prospěchů všech účastníků na trhu“.¹⁶⁵

165 KOELMAN, Kamiel, J. Copyright Law and Economics in the EU Copyright Directive: Is the Droit d'Auteur Passé?. *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, pp. 603-638, 2004. Dostupné na WWW SSRN: <http://ssrn.com/abstract=428480>

Resumé

The Issue of Authorship in Films

This thesis is focused in the issue of authorship in the film and audio-visual Art. The main topic of this thesis is the problematics of identifying authors of film and authors of works used in audio-visuals works in various stages of historic development and different jurisdictions. A large number of professions are involved in film production, often creatively, but not all benefit from copyright / authorship protection. Approaches to this issue vary in different countries. I am interested in how this situation happened and what the consequences and possible complications associated with it are.

In the first part I focus on the clarification of terminology, namely distinguishing and clarifying terms: film, cinematographic works, audio-visual works and other related terms. Terminology in different countries also varies due to the time factor. The purpose of this chapter is to provide an overview and bring individual terms into context.

Subsequently, I focus on the various systems of authorship and copyright. In the continental system, the authorship system used is called *droit d'auteur*, which protects the rights of the individual, i.e. the author. This system is built on a natural law basis and distinguishes moral or personal rights of authors on one hand and property or economic rights on the other. Authorship is a so-called absolute right and operates *erga omnes*. The main difference compared to the copyright system is that moral rights are not transferable.

In Anglo-American law, copyright is used as the traditional system of the protection of works of Arts, including motion picture. Unlike the continental model, copyright rights arise *ab initio* to the person who orders the work and finances it. Other than the exceptions listed, the copyright system mostly does not recognize the principle of moral / personal rights. This system is based on a utilitarian understanding which is characterized by the so-called Incentive Theory. Both legal systems of law, however, are approximated under the influence of development and international contracts.

The next section presents the basic sources of authorship relating to the audio-visual sector in the Czech Republic. This is followed by the overview of

historical development of authorship in film both in the world and in the Czech lands. Various trends and approaches can be observed from the development. From the beginning, law has had difficulties coping with the rapid onset of film and its specifications, which are very different from other kinds of art. Development in the Czech Republic was specifically due to a continuing state monopoly on the production of films, which lasted several decades. At that time the theory turned into practice, which was to determine the authors of the film based on the application of the principle of truthfulness. The creators, however, created films on the basis of labour law contracts, and barring a few exceptions, the question of authorship was not addressed. Works were thus created without authorship for a paradoxically long time. The Czech cinematography and audio-visual industry subsequently dealt with the consequences of this epoch for a long time after until today.

The current legal status in various jurisdictions with an indication of the possible solutions to the question of authorship is specified in the following part. Legislators should balance the interests of authors on the one hand and society on the other; they should know the motivation of creators who are trying to get authorship status. In the work I describe several fundamental reasons, with the economic reason proving to be the major factor.

In the conclusion I mention the situation of certain professions with a focus on Czech law. For the exceptional case of sound engineers, I document that reckless decisions and providing of copyright protection to another group has consequences for all of society and appears to be unfounded and reckless. This is a dangerous precedent, and in the Czech environment the example of sound engineers was followed by other professions.

During each regulation of conditions, legislators and society as a whole, including film professionals, should carefully consider all of the arguments and not only the views of creators and authors, which can in extreme cases go against the interests of society. It is always necessary to find a balance between the interests of authors on the one hand and social welfare on the other.

Seznam použité literatury

A. Prameny

- české:

Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, ve znění revize z Berlína dne 13. listopadu 1908

Císařský patent č. 946/1811 Sb. z. s. ze dne 1. června 1811, Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch (ABGB)

Dekret prezidenta republiky č. 50/1945

Důvodová zpráva k novele zákona č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění zákona č. 89/1990 Sb., zákona č. 468/1991 Sb., zákona č. 318/1993 Sb. a zákona č. 237/1995 Sb. s vyznačením změn a doplňků provedených zákonem č. 86/1996 Sb. In: KORDAČ, Jiří (ed.). Novela autorského zákona: mezinárodní vztahy v oboru práva autorského a práv příbuzných. Praha: Codex, 1996, 76 s.

Důvodová zpráva v poslední aktualizované verzi před mezirezortním připomínkovým řízením, zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizu)

Evropská úmluva o filmové koprodukcí ze dne 2. října 1992 vyhlášená Sdělením Ministerstva zahraničních věcí č. 260/2000 Sb. m. s.

Rozhodnutí generálního ředitele České televize, číslo 26 ze dne 11. března 2013

Sdělení Federálního ministerstva zahraničních věcí č. 158/1991 Sb., o sjednání Dohody o obchodních vztazích mezi vládou Československé federativní republiky a vládou Spojených států amerických

Sdělení Federálního ministerstva zahraničních věcí č. 209/1992 Sb., o sjednání Úmluvy o ochraně lidských práv a svobod a Protokolů na tuto Úmluvu navazujících, ve znění sdělení č. 41/1996 Sb. a č. 243/1998 Sb.

Sdělení Federálního ministerstva zahraničních věcí č. 365/1992 Sb., o sjednání Úmluvy o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl

Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 191/1995 Sb. m. s., o Dohodě o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví, Příloha 1C Dohody o zřízení Světové obchodní organizace (WTO)

Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 260/2000 Sb. m. s. o Evropské úmluvě o filmové koprodukcí

Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 33/2002 Sb. m. s., o přijetí Smlouvy Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském

Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 44/2004 Sb. m. s., o sjednání smlouvy mezi Belgickým královstvím, Dánským královstvím, Spolkovou republikou Německo, Řeckou republikou, Španělským královstvím, Francouzskou republikou, Irskem, Italskou republikou, Lucemburským vévodstvím, Nizozemským královstvím, Rakouskou republikou, Portugalskou republikou, Finskou republikou, Švédským královstvím, Spojeným královstvím Velké Británie a Severního Irska (členskými státy Evropské unie) a Českou republikou, Estonskou republikou, Kyperskou republikou, Lotyšskou republikou, Litevskou republikou, Maďarskou republikou, Republikou Malta, Polskou republikou, Republikou Slovinsko, Slovenskou republikou o přistoupení České republiky, Estonské republiky, Kyperské republiky, Lotyšské republiky, Litevské republiky, Maďarské republiky, Republiky Malta, Polské republiky, Republiky Slovinsko, Slovenské republiky k Evropské unii.

Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES o harmonizaci některých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti ze dne 22. 5. 2001

Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících v kodifikovaném znění (Úř. Věst. č. L 372, 27. 12. 2006, s. 12)

Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (Úř. Věst. L 290, 24. 11. 1993, s. 9)

Směrnice 92/100 EHS Evropského parlamentu a Rady o právu na pronájem a půjčování, jakož i o některých právech příbuzných právu autorskému

Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském, preambule, vydaná ve Sbírce mezinárodních smluv č. 33 / 2002

Úmluva o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl, sděl. č. 365/1992 Sb.

Úplné usnesení předsednictva České národní rady č. 2/1993 Sb., o vyhlášení Listiny základních práv a svobod v platném znění

Všeobecná deklaráce lidských práv (Universal Declaration of Human Rights) ze dne 10. 12. 1948

Vyhláška ministerstva zahraničních věcí č. 76/1968 Sb., o Dohodě s Italskou republikou dohodu o filmové spolupráci

Vyhláška ministerstva zahraničních věcí č. 21/1969 Sb., o Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Francouzské republiky o koprodukcii a výměně filmů

Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 120/1976 Sb., o Mezinárodním paktu o občanských a politických právech a Mezinárodním paktu o hospodářských, sociálních a kulturních právech

Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 113/1980 Sb., o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971, ze dne 8. července 1980

Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 134/1980 Sb., o Všeobecné úmluvě o autorském právu revidované v Paříži dne 24. července 1971

Zákon č. 197/1895 ř. z., Zákon o právu původském k dílům literárním, uměleckým, fotografickým ze dne 26. 12. 1895

Zákon č. 218/1926 Sb., Zákon o právu původském k dílům literárním, uměleckým, fotografickým (o právu autorském) ze dne 24. 11. 1926

Zákon č. 115/1953 Sb., Zákon o právu autorském ze dne 22. 12. 1953

Zákon č. 97/1963 Sb., o mezinárodním právu soukromém procesním, ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon) ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění pozdějších předpisů

Zákon, č. 86/1996 Sb., kterým se mění a doplňuje zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění zákona č. 89/1990 Sb., zákona č. 468/1991 Sb., zákona č. 318/1993 Sb. a zákona č. 273/1995 Sb.

Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 143/2001 Sb., o ochraně hospodářské soutěže, ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 500/2004 Sb., správní řád ve znění pozdějších předpisů ze dne 24. 6. 2004

Zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizu), ve znění pozdějších předpisů

- cizojazyčné:

Code de la propriété intellectuelle, Francie

Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos, Portugalsko

Copyright, Designs and Patents Act 1988, Spojené království Velké Británie a Severního Irsku

Copyright Act, R.S.C., 1985, c. C-42, Kanada

Legge 22 Aprile 1941, N. 633., Diritto d'autore, Itálie

Ley de Propiedad Intelectual, Španělsko

Loi relative au droit d'auteur et aux droits voisins, Belgie

Ústava Spojených států amerických

United States Copyright Act of 1976, 17. U.S.C. §§101 seq

B. Literatura

- knižní česká:

HRABÁNEK, Jiří. *Film z hlediska autorského práva: otázky a odpovědi*. Praha: Linde Praha, 2009. 83 s. ISBN 978-80-7201-794-2

CHALOUPKOVÁ, Helena; SVOBODOVÁ, Hana; HOLÝ, Petr. *Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) a předpisy související: komentář*. 2. vydání. Praha: C. H. Beck, 2004. 515 s. ISBN 80-7179-840-1

KNAP, Karel. *Smluvní vztahy v právu autorském*. 1 vyd. Praha: Orbis Praha, 1967, 368 s.

- KNAP, Karel; KUNZ, Otto. *Mezinárodní právo autorské*. 1. vyd. Praha: Academia, 1981. 495 s.
- PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*. 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947. 142 s.
- TELEC, Ivo. *Autorský zákon a předpisy související*. 2. vydání. Praha, C. H. Beck, 1996. 283 s.
- TELEC, Ivo. *Autorský zákon: komentář*. Vyd. 1. Praha: C. H. Beck, 1997. 504 s. ISBN 80-7179-106-7.
- TELEC, Ivo. *Přehled práva duševního vlastnictví (1). Lidskoprávní základy, licenční smlouva*. Brno: Doplněk, 2007. 199 s. ISBN 978-80-7239-206-3
- TELEC, Ivo. *Přehled práva duševního vlastnictví*. 2. upr. vyd. Brno: Doplněk, 2006. 114 s. ISBN 978-80-7239-198-1
- TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon. Komentář*. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007. 971 s. ISBN 978-80-7179-608-4
- TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Licenční smlouva v pojetí nového občanského zákoníku* in: JAKL, Ladislav (ed.). *Nový občanský zákoník a duševní vlastnictví*. Praha: Metropolitan University Prague Press, 2012. 163 s. ISBN 978-80-86855-87-5
- TŮMA, Pavel. *Smluvní licence v autorském právu*. 1. vyd. Praha: C. H. Beck, 2007. 167 s. ISBN 978-80-7179-573-5

- knižní cizojazyčná:

- BARRON, Anne. *The Legal Properties of Film*, Content downloaded/printed from HeinOnline (<http://heinonline.org>)
- HARRIS, Lesley Ellen. *Canadian Copyright Law*, Hoboken, New Jersey, USA: John Wiley & Sons, Inc., 4. vydání. 2014. ISBN 978-1-118-07851-8
- KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002
- SINISI, Vicenzi; McCracken, Cameron; *Legal Aspects of Cinematographic Film Production and Coproduction in Italy*, Content downloaded/printed from HeinOnline (<http://heinonline.org>)
- TORREMANS, Paul. *Holaoak and Torremans Intellectual Property Law*, Oxford University Press, 2010

- časopisecká česká:

KŘÍŽ, Jan. Autorství k filmovému dílu a jeho konstrukce v československém autorském právu. *Právník*, 1977, č. 4, s. 719-728

PIERATT, Emmanuel. Vývoj evropského vydavatelského práva (s přihlédnutím k vydavatelské praxi ve Francii). *Knihovna plus* [online]. 2006, č. 1 [cit. 2014-08-27]. Dostupné na WWW: <http://knihovna.nkp.cz/knihovnaplus61/pierrat.htm> . ISSN 1801-5948.

- časopisecká cizojazyčná:

KOELMAN, Kamiel, J. Copyright Law and Economics in the EU Copyright Directive: Is the Droit d'Auteur Passé? *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, pp. 603-638, 2004. Dostupné na WWW SSRN: <http://ssrn.com/abstract=428480>

C. Internet

- české zdroje:

Asociace filmových střihačů a střihaček (AFS). Dostupné na WWW: www.asociacestrihacu.cz

Ochranná asociace zvukařů autorů (OAZA), dostupné on-line: www.oaza.eu

Historie – základní vývojové tendence české kinematografie v letech 1945 – 2009 a jejich vyhodnocení, studie zpracovaná Ministerstvem kultury, odbor Média a audiovize. Dostupné na WWW: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Priloha-Koncepce-3-1-Historie---zakladni-vyvojove-tendence-ceske-kinematografie-v-letech-1945---2009-a-jejich-vyhodnoceni.pdf>

Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském, preambule, vydaná ve Sbírce mezinárodních smluv č. 33/2002. Dostupné na WWW: <http://www.mkcr.cz/assets/autorske-pravo/sb015-02m.pdf>

ŠUCHMAN, Jaroslav. Evropský patent s jednotným účinkem konečně spatřil světlo světa, EPRAVO.CZ – Sbírka zákonů, judikatura, právo. Dostupné na WWW: <http://www.epravo.cz/top/clanky/evropsky-patent-s-jednotnym-ucinkem-konecne-spatril-svetlo-sveta-92571.html>

- cizojazyčné zdroje:

Authorship situation for cinematographers around the world, Imago, European Federation of Cinematographers. Dostupné na WWW: http://www.imago.org/images/pdfs/AUTHORSHIP/Authorship_for_cinematographers_around_the_world.pdf

Public Consultation 2014 EU Copyright rules, Imago, s. 4, dostupné on-line: http://www.imago.org/images/pdfs/AUTHORSHIP/IMAGO_Consultation_review_EU_copyright_2014.pdf

BETTELLI, Barbara; Legal Arguments in Favor of Including the Cinematographer Among the Authors of a Motion Picture, Imago. Dostupné na WWW: <http://www.imago.org/index.php/authorship/item/55-text-by-dr-barbara-bettelli-italy.html>

Coproductions, The Israel Film Fund. Dostupné na WWW: <http://www.filmfund.org.il/default.asp?id=67>

TOR, Avishalom, OLIAR, Dotan: Incentives to Create under a „Lifetime-Plus-Years“ Copyright Duration: Lessons from a Behavioral Economic Analysis for Eldred v. Ashcroft. Harvard: the Berkman Center for Internet and Society, Research Publication No. 2002-02 8/2002, dostupné on-line: <http://cyber.law.harvard.edu/publications>

Torun declaration 99. Dostupné na WWW: <http://www.imago.org/index.php/authorship/item/261-torun-declaration-1999.html>

Writers Guild Members Overwhelmingly Ratify New Contract (Členové WGA jednoznačně ratifikovali novou smlouvu). Dostupné na WWW: http://www.wga.org/subpage_newsevents.aspx?id=2780

D. Ostatní

- Bakalářská práce:

DAVID, Ivan. Zrození předpisu z ducha doby: Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Katedra filmových studií, 2013.

- Soutěžní práce v Česko-Slovenské právnické soutěži o nejlepší studentskou práci pro rok 2011:

BEDNÁŘ, Leoš. *Filmová koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí*. Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta. 2011

- Znalecké posudky:

Znalecký posudek znaleckého ústavu (FAMU) č 032006 ze dne 16. 5. 2006

Znalecký posudek znaleckého ústavu (FAMU) č. 1 2008, ze dne 10. 10. 2008

Znalecký posudek č. 10/2009 znalce Ing. Viktora Kotrubenka ze dne 14. 2. 2010