

Univerzita Karlova

Právnická fakulta

Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního

diplomová práce

**DÍLA AUDIOVIZUÁLNÍ, SE ZAMĚŘENÍM NA SROVNÁNÍ
ÚPRAVY ČESKÉ A FRANCOUZSKÉ**

Knihovna UK PF



PF17759

Vedoucí diplomové práce: JUDr. Veronika Křestianová, Dr.

Zpracovala: Zuzana Kirchnerová

V. ročník

U Libeňského pivovaru 1, Praha 8, 180 00

zpracováno v roce 2008

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Zuzana Kirchnerová'.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala samostatně a že jsem vyznačila prameny, z nichž jsem pro svou práci čerpala, způsobem ve vědecké práci obvyklým.

V Praze, dne 5. 6. 2008

Děkuji JUDr. Veronice Křesťanové, Dr. za ochotu a pomoc při zpracování této diplomové práce.

OBSAH

Prohlášení.....	1
Poděkování.....	2
Obsah.....	3

I. část: Úvod

<u>I. 1. Předmět a cíle této práce.....</u>	5
<u>I. 2. Historický exkurs.....</u>	7
I. 2. a) Historický vývoj autorského práva na území České republiky	9
I. 2. b) Historický vývoj autorského práva na území Francie.....	11
<u>I. 3. K východiskům francouzského autorského zákona.....</u>	17

II. část: Audiovizuální dílo v českém autorském zákoně

<u>II.1. Vymezení pojmu „dílo“ v českém autorském zákoně.....</u>	21
<u>II. 2. Definice audiovizuálního díla.....</u>	30
II.2. a) Třídění audiovizuálních děl.....	34
II.2. b) Charakteristika audiovizuálního díla.....	35
<u>II. 3. Díla audiovizuálně užitá.....</u>	38
II.3. a) Podrobněji k charakteru práce kameramanů, stříhačů a zvukařů.....	40
<u>II. 4. Autorství audiovizuálního díla.....</u>	45

<u>II. 5. Výrobce audiovizuálního díla</u>	50
II. 5. a) Obecně k licenční smlouvě.....	53
II. 5. b) Licence v českém audiovizuálním právu.....	56
<u>II. 6. Osobnostní práva k audiovizuálnímu dílu</u>	60

III. část Audiovizuální dílo ve francouzském Zákoníku duševního vlatnictví

<u>III. 1 Vymezení pojmu dílo podle francouzského autorského zákona</u>	64
<u>III. 2. Definice a charakteristika audiovizuálního díla</u>	67
<u>III. 2. Autorství audiovizuálního díla</u>	75
<u>III. 4. Osobnostní práva k audiovizuálnímu dílu</u>	80
III. 4. a) K obecné úpravě osobnostních práv.....	80
III. 4. b) K smluvním ustanovením jimiž autor omezuje svá osobnostní práva.....	85
III. 4. c) K speciální úpravě morálních práv k audiovizuálnímu dílu	86

IV. část: Závěr	90
---------------------------------	----

<u>Seznam použité literatury</u>	92
---	----

I. část: Úvod

I. 1. Předmět a cíle této práce

Předmětem mé práce jsou díla audiovizuální. Téma práce jsem si zvolila s ohledem na své paralelní studium oboru režie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění. Přiznávám, že vzhledem k výše uvedenému faktu je má práce nahlížena převážně z hlediska autorů audiovizuálních děl. Zároveň jsem se v práci snažila uplatnit i své praktické zkušenosti a postřehy.

Problematika audiovizuálních děl je velmi komplexní a vzhledem k rozsahu a zaměření této práce se soustředím zejména na následující témata: autorství a charakteristika audiovizuálních děl a ochrana osobnostních práv autorů audiovizuálních děl. Přičemž, jak plyne již z názvu mé práce, zaměřuji se dále na komparaci výše vytyčených témat s jejich úpravou francouzskou. V úvodu práce se budu krátce věnovat historii obou úprav, dále představuji základní východiska autorského práva francouzského. Za podstatné považuji vymezení pojetí autorského díla ve francouzském i českém autorském zákoně. (Ovšem s důrazem na problematiku děl audiovizuálních.) Proto této problematice věnuji v každé z částí jednu kapitolu.

Francouzská úprava duševního vlastnictví je českému právu v mnohém blízká, zvláště co se ochrany osobnostních práv týče. Shodná je i základní konstrukce autorství díla. Můžeme konstatovat, že se velmi přibližuje i pojetí výrobce audiovizuálního díla. Co se týče konstrukce kolektivního díla, můžeme uvést, že český zákonodárce při přípravě zákona č. 121/2000 Sb. z francouzského pojetí vycházel. Podobné jsou i mimoprávní podmínky vzniku filmové tvorby. Tedy tradice státem dotovaného autorského filmu, který

není pojímán jako pouhé zboží, ale naopak jako autorské dílo pevně svázané s osobou svého tvůrce.

Vzhledem k nedostatku relevantní judikatury české, jsem se zaměřila v části věnující se francouzské úpravě autorských práv zejména na představení francouzské judikatury, a to zvláště z oblasti osobnostních práv. S ohledem na výše naznačenou podobnost české i francouzské právní úpravy se domnívám, že francouzská judikatura může být pro českou soudní praxi i doktrínu významným inspiračním zdrojem.

Konečně bych chtěla upozornit, že pokud cituji francouzský Zákoník duševního vlastnictví, monografie, články či rozsudky, jedná se o můj vlastní překlad, ve kterém jsem se snažila především vystihnout základní smysl ustanovení či myšlenku autora, neprováděla jsem tedy vždy překlad doslovný. Na některých místech ponechávám pro snadnější porozumění původní znění termínu v závorce.

I. 2. Historický exkurz

V tomto krátkém historickém přehledu bych ráda nastínila především hlavní body vývoje autorského práva na území Francouzské republiky. Co se týče práva českého, nepokládám za přínosné opakovat notoricky známá fakta a zaměřím se tedy jen na skutečnosti týkající se přímo vývoje práva filmového, potažmo audiovizuálního, a porovnání s právem francouzským. Samozřejmě nemohu opomenout ani přelomové události na poli práva mezinárodního.

Přestože pověstný vlak bratří Lumièrů vyjel již před více než sto lety, není možné ztotožňovat vznik kinematografu se vznikem právní ochrany či zavedením termínu filmového díla. Stejně jako si umělecká obec nebyla v počátcích kinematografie zcela jistá, zdali film zařadit do kategorie umění, váhala i právní veřejnost. V období své „prehistorie“ byl film vnímán spíše jako zajímavý technický vynález či zábava za „niklák“¹, a je tedy zcela logické, že tato, pro mnohé představitele té doby pokleslá zábava, nemohla být jednoduše podřazena pod definici uměleckého díla tak, jak ji chápaly autorské zákony konce 19. století.

První snahy o úpravu postavení filmových děl se objevily na poli práva mezinárodního, a to v roce 1908 na Berlínské konferenci a následně pak v roce 1918 na konferenci Římské (v rámci revize Bernské úmluvy o ochraně literárních a uměleckých děl z roku 1886). Je nutno ovšem zdůraznit, že obě tyto konference se především věnovaly ochraně děl, která byla pro výsledné filmové dílo užita. Což plně korespondovalo s faktem, že v té době byl film v obecném povědomí chápán jako technický záznamový prostředek (nástroj) vyjádření jiných uměleckých děl. Domnívám se, že je tedy možné

¹ T. A. Edison sestrojil na začátku 20. století tzv. kinetoskop, přístroj, který po vhození nikláku přehrál krátký film (více viz G. Sadoul. Histoire de l'art de cinéma – des origines à nos jours. Paříž : Flammarion, 1955).

vyvozovat, že tehdejší pojetí filmu se spíše blížilo pouze termínu „záznam“ tak, jak je chápé současný autorský zákon,² aniž by však záznamu jako takovému byla poskytována autorskoprávní ochrana.

I filmová věda, pokud zkoumá filmy té doby, hovoří o statické kameře, která z dnešního pohledu jen „neumělecky“ zaznamenává dění před ní. Střih byl v podstatě určen délkou filmové role, prakticky neexistovalo záběrování (dekupáž), nevyužívalo se rakursů kamery. O vzniku filmové řeči lze dle tradičních výkladů filmové historie hovořit až od roku 1915, kdy David W. Griffith vytvořil svůj slavný opus Zrození národa.³ Pokud bychom uplatnili na díla tehdejší doby kritéria dnes platného českého autorského zákona, bylo by možné tvrdit, že až od vzniku svébytné filmové řeči⁴ je možno chápat film jako autorské dílo. Tedy slovy českého autorského zákona jako „dílo umělecké a dílo vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora“.⁵

Zásadním zlomem v pohledu na autorskoprávní ochranu filmového díla se stala až Stokholmská revizní konference v roce 1967. Její znění převzala i následná Pařížská konference, jejíž dikce, co se filmového díla týče, platí dodnes.

² § 79 zákona č. 121/2000 Sb.

³ více viz Sadoul, G. Histoire de l'art de cinéma – des origines à nos jours. Paříž: Flammarion, 1955, s. 89

⁴ tedy od filmů post-griffitovských (s přihlédnutím k výjimkám, které předešly svou dobu, např. Porterova velká vlaková loupež z roku 1905, Brightonská dokumentaristická škola)

⁵ zákon č. 121/2000 Sb. § 2 odst. 1

I. 2. a) Historický vývoj autorského práva na území České republiky

Na území Československé republiky platil od roku 1926 zákon č. 218/1926 Sb., jehož znění bylo pod silným vlivem Bernské úmluvy. Kinematografická a tzv. podobná díla zmiňuje tento zákon v ustanovení § 37. Rozlišuje od sebe jednotlivá díla užitá a dílo kinematografické (a podobné) jako celek. Kinematografické dílo dle tohoto zákona bylo chráněno jako dílo autorské, pokud do něj autor vložil „uspořádáním anebo spojením vyličených událostí ráz osobitého díla samostatného“.

V ustanovení § 9 odstavci druhém stanovil první československý zákon vyvratitelnou zákonnou domněnku, podle níž se za původce kinematografického díla pokládal režisér, nebylo-li jiné úmluvy, což byla věc důkazní. Z čehož plyne, že se připouštělo smlouvou založené autorství i jiných osob od režiséra odlišných např. scénáristů. Nutno dodat, že na toto pojetí autorství následné autorské zákony nenavázaly. Jak zákon z roku 1953, tak zákon z roku 1965 vycházel z principu pravdy a nekonstruovaly tedy ani *presumptionis iuris* natož legislativní fikci.⁶

V roce 1945 došlo ke znárodnění veškerého filmového průmyslu dekretem prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. Stát tak získal výhradní oprávnění jako výrobce děl filmových. Po událostech února 1948 byly zlikvidovány také všechny soukromé agentury zastupující výkonné umělce. V té době byl přijat nový autorský zákon č. 115/1953 Sb. P. Muriň k tomuto zákonu uvádí: „V § 2 odst. 2 písm. e) uvedeného zákona (myšleno zákona 115/1953 Sb.) v explikativním výpočtu literárních, vědeckých a uměleckých děl jsou uvedena také díla filmová. Filmové dílo bylo spolu s dílem

⁶ Jak uvádí Ivo Telec v článku: Výklad audiovizuálního práva / Časopis pro právní vědu a praxi 2/1996/ legislativní fikce režisérova autorství ani žádná legální domněnka autorství nebyla vytvořena ani novelou AZ z roku 1996(zákon. č. 86/1996 Sb.) Obdobně i Veronika Nerudová v článku Autorství k filmovému dílu. Strategie, 1999, č. 10

souborným, spojenými díly a díly spoluautorů upravené jako zvláštní druh kolektivních děl (§ 9 zákona č. 115/ 1953 Sb.).⁷ Šlo však pouze o souhrnné legislativní označení děl souborných, filmových, spojených a děl spoluautorů, tedy děl s pluralitou autorů (díla spoluautorů) či seskupení s pluralitou děl ať již vytvářejících další dílo nové (souborné, filmové) či nikoli (díla spojená). Kolektivní dílo, jako svébytný druh díla a nejen jako jakýsi zastřešující pojem, bylo zavedeno do českého právního řádu až zákonem č. 121/2000 Sb. (k tomu více v kapitole II. 2. b).

V reakci na novou ústavu z roku 1960 a následné kodifikační aktivity byl přijat zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých. Ten platil v nezměněné podobě až do zásadní novely v roce 1990. Po roce 1989 byl tento zákon šestkrát novelizován, následkem čehož se stal nepřehledným – byla zásadně narušena jeho systematika.

Díla filmová a díla vyjádřená podobným způsobem upravoval autorský zákon z roku 1965 v ustanovení § 6. Telcův komentář se k tomuto ustanovení vyjadřoval poměrně kriticky: „Ustanovení § 6, které zakotvuje (společně s § 33 o době trvání práv a s některými dalšími dílčími ustanoveními) základy audiovizuálního práva soukromého, je v porovnání s vyspělými soudobými úpravami zahraničními velmi strohé (a navíc atypické). Tím může vyvolávat aplikační obtíže a nezbývá než je podrobně vykládat doktrinárně, jestliže neustálená, útržkovitá a spíše jen náhodná soudobá soudní judikatura je pro svou rozpomost a značnou výkladovou nevyjasněnost v tomto směru prakticky nepoužitelná. Velmi problematická byla především poslední věta výše zmíněného paragrafu: „Autorské právo k dílu takto vytvořenému jako celku vykonává výrobce.“ Tato úprava

⁷ Muríň, P. Autorskoprávne aspekty tvorby a využívania audiovizuálnych diel. Právny obzor, 88, 2005, č. 2 – 3, s. 178 - 186

vyvolávala s ohledem na monistickou koncepci zákona 35/1965 Sb. značné teoretické problémy.“⁸

Doktrína taktéž kritizovala užití „právně neostrého a ne zcela výstižného výrazu složka audiovizuálního díla“. Z pojmu složka audiovizuálního díla, uvádí dále Telec s Tůmou, není patrné, zda se jím myslí samostatné dílo.⁹ Pro úplnost dodávám, že všechny tyto problémy byly zákonem č. 121/2000 Sb. odstraněny.

I. 2. b) Historický vývoj autorského práva na území Francie

Co se týče francouzského práva, budu sledovat jeho vývoj až od tzv. revolučních zákonů (stranou ponechám systémy privilegií, které jej předcházely a které fungovaly v zásadě obdobně jako jinde v Evropě). Uvedu pouze, že tato privilegia byla všechna zrušena v průběhu revolučního roku 1789.

Prvním revolučním předpisem byl zákon nazvaný dle svého zpravodaje „Le Chapelier“. Tento dekret z roku 1791 se však týkal pouze autorů děl dramatických. Přiznával jim monopol k užití jejich děl rozšiřováním (monopole de l'exploitation sur la représentation de leurs oeuvres). Ostatní umělci museli čekat o dva roky déle, tedy do roku 1793, kdy byl schválen dekret „Lakanal“, který jim taktéž přiznával monopol k užití jejich děl rozšiřováním, ale zároveň, na rozdíl od autorů děl dramatických, i k rozmnožování (monopole d'exploitation sur la reproduction et représentation). Oba dva dekrety stanovily tato práva jako časově omezená, a to na dobu autorova života a u autorů děl dramatických na dobu 5 let po jejich smrti, u autorů ostatních děl na dobu 10 let po smrti dotčeného autora.

⁸ více viz článek Ireny Holcové a Veroniky Nerudové: Oprávnění výrobce k výkonu autorského práva. *Strategie*, 1999, č. 5, s. 84-85

⁹ Telec, I. *Autorský zákon. Komentář*. Praha: C. H. Beck, 1997, s. 91

Jak uvádí profesor Gautier: „Tyto zákony jsou dobře pojaty, a přestože každý z nich má pouze 7 článků, je v nich situace autorů jasně upravena: výhradní a neomezené právo (*droit exclusif*) k rozšiřování a rozmnožování duševních výtvorů“¹⁰

Jeho slova jistě potvrzuje i fakt, že tyto revoluční dekrety byly v platnosti až do roku 1957. Přirozeně s částečnými modifikacemi. Za zmínku jistě stojí novelizace z roku 1866 prodlužující dobu ochrany na 50 let od smrti autora a také významné novelizace z počátku 20. století, mezi nimiž například považují za nutné vytknout tu z roku 1902 (ochrana díla nehledě na jeho uměleckou hodnotu - k tomu více viz kapitola III. 1.), z roku 1920 (vytvoření institutu *droit de suite*) nebo zákon z května 1925, který zakotvoval princip bezformálnosti ochrany autorských děl.

Význam těchto dvou dekretů nespočívá pouze v délce jejich platnosti, ale také v jejich mezinárodním vlivu, kterému, kromě nesporné právní kvality, napomohl i Napoleon svými expanzivními válkami. Pod vlivem císaře Napoleona byl pak francouzský systém převzat Holandskem, Belgií, Itálií a Švýcarskem.

Za povšimnutí jistě stojí i skutečnost, že přestože v roce 1804 byl přijat napoleonský *Code civil*, dekrety týkající se autorského práva do něj včleněny nebyly. Profesor Fréderick Pollaud-Dulian zdůrazňuje: „Poprvé je autorské právo považováno za ucelené právní odvětví.“¹¹ Toto pojetí zůstalo platné až do dnešních dnů, přičemž na tomto faktu nic nemění ani kodifikace z roku 1992 (viz níže).

¹⁰ Gautier, P.-Y. *Propriété littéraire et artistique*. 6. vydání. Paříž: PUF, 2007, s. 21

¹¹ Pollaud-Dulian, F. *Droit d'auteur*, 1. vydání Economica, 2005, s. 14

Pokud bychom hlouběji zkoumali příčiny oné právní „dlouhověkosti“ revolučních zákonů, museli bychom se znovu vrátit k již zmiňované stručnosti obou textů. Ta zapříčinila, jak uvádí shodně profesor Pollaud-Dulian i profesor Gautier, nebývalý rozkvět francouzské jurisprudence i doktríny. Slovy profesora Pollaud-Duliana: „Tyto dva zákony jsou velmi důležité a jejich osud je pozoruhodný. Není ale možné si myslet, že by francouzská koncepce autorského práva mohla být takto „vyzbrojena“ jen díky těmto dvěma zákonům, pokud bychom četli jejich stručný text odděleně od interpretační práce doktríny a intenzivní práce jurisprudence, která je doplňovala a obohacovala. Bez tohoto by nebylo možné ocenit význam jejich přínosu. (...) Jinými slovy řečeno,“ doplňuje Pollaud-Dulian dále, „dalším charakteristickým rysem francouzského práva je významná role, kterou hraje doktrína spolu s jurisprudencí.“^{12 13}

Asi nejvýstižnějším příkladem tvořivosti francouzských soudů, který měl dalekosáhlý význam pro většinu evropských právních systémů, bylo vytvoření koncepce tzv. morálního práva (*droit moral*). Ani již zmiňované revoluční dekrety, ani text Bernské úmluvy z roku 1886 pojem morálních práv neznal. Nezabývaly se vůbec otázkou ochrany filozofických, uměleckých či morálních zájmů autorů, „pravděpodobně proto,“ soudí profesor Pollaud-Dulian, „že samotný pojem osobnostních práv ještě neexistoval.“¹⁴ V této souvislosti je jistě zajímavé dodat, že vytvoření pojmu morálních práv

¹² Pollaud-Dulian, F. *Droit d'auteur*, 1. vydání Economica, 2005, s. 13

¹³ Francouzské soudy vždy důsledně autorské právo vykládaly *in favorem autoris* a tím posilovaly jednak jeho přirozenoprávní základ a také pojetí autora jako slabší smluvní strany. Slovy profesora Pollaud-Duliana: „V případě nejistoty či nepředvídatelnosti, je nutno uplatnit teleologickou interpretaci, a to tu, která bude nejvíce vyhovovat zájmům autorů. Zákon musí být interpretován tak, aby byl hledán zájem autorů. Zákon je tedy vykládán tak, aby byly hájeny zájmy autorů a ne tak, aby byla hledána rovnováha mezi zájmy autorů a třetích osob. Jak hlásá především německá doktrína.“ Tento základní interpretační princip je však v poslední době narušován rozsudky týkající se pojetí kolektivního díla (viz kapitola III. 2.).

¹⁴ Pollaud-Dulian, F. *Droit d'auteur*, 1. vydání Economica, 2005, s. 14

v průběhu 19. století posloužilo jako vzor pro uznání všeobecných osobnostních práv.

Přestože dva výše zmiňované dekrety byly velmi kvalitní, a jak již jsem několikrát zmiňovala, po dlouhou dobu naprosto dostačující, vznikla přece jen počátkem 20. století potřeba nového zákonného textu. Pomineme-li zásadní rozvoj techniky (např. vznik filmu, rádia), byla v odborných kruzích především diskutována potřeba utřídění a uzákonění všech pravidel vytvořených jurisprudencí a doktrínou. Jak uvádí profesor Pollaud-Dulian: „Potřeba nového moderního textu se ukázala jako nezbytná, když pro nic jiného tak alespoň z důvodů shromáždění a utřídění veškeré dosavadní judikatury. Navíc je nutné si uvědomit, že kdykoliv mohla náhlá změna v rozhodování soudů zpochybnit veškerý dosavadní vývoj.“¹⁵

Od počátku třicátých let tedy započaly práce na novém zákonu, který by sjednotil judikaturu a zároveň by byl již plně adaptován na nové typy autorských děl vznikajících s prudkým rozvojem techniky.¹⁶ Vzniklo mnoho různorodých projektů, ale vzhledem k událostem 2. světové války byl definitivní návrh zákona předložen a schválen až 11. března 1957. V platnost vešel o rok později 11. března 1958. Základní koncepce založená tímto zákonem platí ve francouzském autorském právu dodnes (viz kapitola I. 3.). Jak shrnuje klasik francouzského autorského práva, profesor Desbois: „Francouzský zákon z roku 1957 představuje zásadní jedinečnost: Pozvedl na čestné místo morální právo, jež vyjadřuje vazbu, která existuje mezi autorem a jeho dílem - zrcadlo jeho osobnosti.“¹⁷

Co se týče audiovizuálních děl, zákon z roku 1957 vzhledem k době svého vzniku s tímto pojmem pochopitelně nepracoval. Upravoval

¹⁵ Pollaud-Dulian, F. Droit d'auteur, 1. vydání Economica, 2005, s. 23

¹⁶ více viz H. Desbois, Komentář k zákonu z 11. března 1957, RIDA 1958 (zvláštní číslo věnované tomuto zákonu)

¹⁷ Desbois, H. Le droit d'auteur en France. Paříž: Dalloz, 1978

v ustanovení článku 14, kdo je autorem tzv. oeuvres cinématographiques (děl kinematografických) a nezahmoval tedy díla televizní ani později vzniklá díla videografická. Co se týče obsahu, je ale jeho úprava shodná s úpravou dnešní tak, jak je zakotvena v článku L. 113-7 Zákoníku duševního vlastnictví (více viz kapitola III. 2.).

Na základě silných lobistických tlaků skupin výkonných umělců, filmových a hudebních producentů, jejichž práva zákon z roku 1957 neupravoval, byl v roce 1985 přijat zákon nový, jenž nově obsahoval i práva výše zmíněných skupin.¹⁸ Vznikla práva příbuzná (droit voisins). Zákon z roku 1985 nově začlenil i články týkající se děl reklamních a počítačových programů.

V oblasti děl audiovizuálních proběhlo několik zásadních změn. Pojem dílo kinematografické byl nahrazen termínem dílo audiovizuální, který v sobě zahrnoval jak díla kinematografická, tak díla televizní a videografická. Mezi práva příbuzná byla začleněna práva producentů videogramů (droits des producteurs des vidéogrammes a droits des entreprises de communication audiovisuelle) - obdoba českého práva výrobce zvukově obrazového záznamu a práva rozhlasového a televizního vysílatele k jeho vysílání. Zákon také vytvořil nové pojetí tzv. copie privée (právo na odměnu v souvislosti s rozmnožováním díla pro osobní potřebu), a to především v reakci na nárůst možností kopírování – VHS kazety, audio kazety.

V roce 1992 byla vytvořena nová kodifikace práva duševního vlastnictví, která obsáhla jak práva autorská, tak práva průmyslová (k podrobnému členění více v následující kapitole). Přestože se oficiálně

¹⁸ Francie byla signatářem Římské úmluvy z roku 1961, přesto, ale byla ochrana práv zakotvených v této úmluvě nedostatečná, ve skutečnosti ochranu poskytovaly spíše soudy, které výkladem rozšířily autorská práva i na práva příbuzná, což se, ale dotčeným jevílo jako krajně nejisté, a tedy nedostatečné.

jednalo o tzv. kodifikaci „à droit constant“, tedy aniž by se měnil obsah stávajících zákonů, domnívá se Gautier, že: „V rámci rekodifikace byly „pokradmu“ uskutečněny různé změny, které se dotkly samotných základů autorského práva.“¹⁹ Kupříkladu změna názvu kapitoly 1 ze singuláru na plurál, tedy z droit moral na droits moraux. Tato zdánlivě marginální „lingvistická hříčka“ byla velmi vehementně kritizována doktrínou, která již od samého počátku koncepce morálního práva jej pojímala jako jednotný nedílný koncept. Jako jedno jednotné morální právo, a ne jako soubor několika morálních práv. Další často vytýkanou změnou je přemístění úpravy počítačových programů mezi články o ostatních autorských právech (před kodifikací byla tato oblast upravována ve zvláštní kapitole). Tedy jakési doktrínou nerado viděné, „zrovnoprávnění“ počítačových programů s ostatními uměleckými a vědeckými díly.

I přes tuto kritiku je ale kodifikace jako celek hodnocena kladně. Pollaud- Dulian uzavírá kapitolu věnující se právě kodifikaci následující větou: „Tyto kritiky by přesto neměly kodifikaci odnímat její zásluhy, především ty, že sjednotila rozptýlené texty uvnitř zákoníku, který dokládá autonomii duševního vlastnictví a jeho rozdělení na dvě velké, jasně oddělené oblasti; díky němu jsou zákonná ustanovení snáze přístupná.“²⁰

Dle mého soudu by takováto kodifikace jistě vylepšila i přehlednost a přístupnost českého práva duševního vlastnictví, o ukotvení jeho postavení v právním systému nemluvě.

¹⁹ Gautier, P. Y. De l'art de l'être furtif. La codification. Dalloz, 1996, s. 107

²⁰ Pollaud-Dulian, F. Droit d'auteur, 1. vydání Economica, 2005, s. 29

I. 3. K východiskům francouzského autorského práva

Vzhledem k tomu, že se již v dalších částech této práce budu zabývat pouze díly audiovizuálními, popřípadě ustanoveními s nimi úzce souvisejícími, považuji za nutné na tomto místě stručně nastínit strukturu a základní východiska francouzského autorského práva.

Jak jsem již předeslala v závěru předchozí kapitoly, je francouzský autorský zákon od roku 1992 součástí rozsáhlého Zákoníku duševního vlastnictví (Code de la propriété intellectuelle). Jeho členění je následující: část první – práva k literárním a uměleckým dílům, část druhá - průmyslové vlastnictví. Část první je dále členěna na tři knihy (Livre I.: Le droit d'auteur, autorské právo, Livre II.: Les droits voisins du droit d'auteur, práva příbuzná autorskému právu, Livre III.: Dispositions générales relatives au droit d'auteur, aux droits voisins et droits des producteurs de bases de données, obecná ustanovení upravující autorské právo, práva příbuzná a práva pořizovatelů databází). Třetí kniha tedy obsahuje, jak uvádí Bonet a kolektiv,²¹ jakýsi „pelmel“ ustanovení týkajících se copie privée (práva na odměnu v souvislosti s rozmnožováním díla pro osobní potřebu), kolektivní správy, procesu, jednotlivých sankcí a práv pořizovatelů databází (ta byla transponována v roce 1998 na základě evropské směrnice).

Francouzský systém autorského práva vychází z přirozenoprávního pojetí. Dle této teorie stojí v centru pozornosti autor a jeho osobní a majetkové zájmy. Jedná se tedy o silně individualistickou, humanistickou koncepci, která je založena na spojení autora a jeho díla. Uplatňuje se zásada objektivní pravdivosti autorství tvůrce díla.²²

²¹ Bonnet, G. a kolektiv. Zákoník duševního vlastnictví. Komentář. 6. vydání. Paříž, Dalloz, 2006, s. 1

²² výjimečně je užito zákonné fikce, kdy je za originálního nositele/vlastníka autorského práva považován investor (k tomu více v rámci kapitol II. 2 b) a III. 2, které se věnují pojetí kolektivního díla)

Francouzské autorské právo tedy není na rozdíl od anglosaského copyrightového pojetí považováno, nebo přesněji řečeno prohlašováno (viz čl. 1 odst. 1 CDPI) za právo vlastnické. Přirozenoprávní autorskoprávní doktrína je jakousi antitezí anglo-amerického ekonomického utilitarismu. I když toto tvrzení bohužel neplatí zcela bezvýhradně (viz úprava kolektivního díla a kritické názory francouzské doktríny k přijetí dohody TRIPS²³). Aktuálně je francouzskou doktrínou živě diskutována otázka tzv. zekonomičtění autorského práva, tj. upřednostňování zájmů investorů nad zájmy autorů. Profesor Pollaud-Dulian tento „nešvar“ vytýká především legislativě Evropské unie. Jako typický příklad uvádí právo pořizovatelů databází. Svou úvahu, ale rozvíjí i dále: „V textech, které mají obecnější cíl, komunitární autoři vypadají více zaneprázdnění zájmy průmyslu. Morální právo zůstává mimo harmonizaci, aniž bychom věděli, zdali toho máme litovat, nebo se naopak radovat. Byl to i případ Zelené knihy.²⁴ A je to také případ direktivy z roku 2001 o harmonizaci některých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v Informační společnosti.“²⁵

Obdobně se v souvislosti se směrnicí 2001/29/ES vyjadřuje i profesor Françon: „Pokud bychom chtěli shrnout novou filozofii autorského práva, kterou nacházíme v komunitárním právu, vnucuje se jeden zásadní závěr. A to ten, že vše nasvědčuje tomu, že autor již není ústřední osobou autorského práva... jistě zdůrazňuje se zde (myšleno ve směrnici) význam autorského práva, ale vypadá to, jako by byla směrnice především pojímána jako nástroj ekonomického sektoru, kde jsou velké investice, jež musí být podporovány a a musí být rentabilní.“²⁶

²³ Pollaud-Dulian, F. Droit d'auteur, 1. vydání Economica, 2005, s. 43

²⁴ Livre vert de la Commission sur „Le droit d'auteur et le défi technologique“, 1988

²⁵ Pollaud-Dulian, F. Droit d'auteur, 1. vydání Economica, 2005, s. 57

²⁶ Françon, A. Le rôle du droit comparé dans l'avènement du droit d'auteur européen, préc. s. 10

Zmiňuji zde tuto doktrinální diskusi zcela záměrně, neboť se domnívám, že naše, tedy česká doktrína, tyto otázky dostatečně nereflektuje. Přičemž se, dle mého soudu, jedná o problémy zcela zásadního charakteru. Troufnu si říci, že současné tendence zaměřené více na ochranu investorů než autorů, podkopávají samotnou přirozenoprávní postatu autorského práva tak, jak se v kontinentálním právním systému konstitovala v uplynulých dvou stoletích. Pokud si uvědomíme, jakou pozornost věnuje legislativa Evropské unie úpravě ochrany spotřebitelů, můžeme jen litovat, že se obdobná pozornost nevěnuje i ochraně zájmu autorů. A to nejen z důvodů ochrany osobnostních zájmů autorů, ale především z důvodů ochrany kultury samotné.

Profesor Edelman tuto situaci zcela výstižně shrnuje, když říká: „Povaha, jakou společnost přiznává autorskému právu, představuje právní vyjádření představy, jakou má společnost o své vlastní kultuře.“²⁷ Pokud bychom si tedy zcela cynicky přiznali, že umělecké či vědecké dílo má převážně hodnotu investice do něj vložené, bylo by, dle mého názoru, na místě zcela přehodnotit současnou koncepci autorského práva a posunout ji více směrem k ochraně nekalosoutěžní, změnit pojetí autorství díla a vůbec celkově autorské právo sjednotit s obecnou úpravou vlastnictví. Otázkou by pak ale bylo, jestli by v této podobě autorský zákon neztratil svůj smysl. Tuto úvahu bych chtěla zakončit následujícím citátem: „Ocitáme se tedy na rozcestí. Diskuse se netýká jen konfrontace s copyrightem. Ostatně, bylo by chybné, kdybychom copyright omezili, a chápali ho jen jako jeden z nástrojů ekonomiky. Základní otázkou tedy je, jak stanovit hranici omezující tendenci ke „zhmotňování“, které je vyvoláváno ekonomickým prostředím. Nebo ještě jinak: Měli bychom se rozhodnout, že necháme autorské právo, aby se stalo

²⁷ Edlman, M. J. CL. Propriété littéraire et artistique, Fasc. 301-1, n. 2.

pouhým strategickým nástrojem mediálního průmyslu, který dělá z autora dodavatele obsahu?²⁸

²⁸ Lucas, A. Lucas H.J. *Traité de la propriété littéraire et artistique*. Paříž: Litéc, 2001, s.44

II. část Audiovizuální dílo v českém autorském zákoně

II. 1. Vymezení pojmu „dílo“ podle českého autorského zákona

Autorský zákon vymezuje pojem díla v ustanovení § 2. V ustanovení odstavce 1 § 2 stanoví nejprve „gramaticky vzato troji „vyšší“ druhové rozřídění děl. A to rozřídění na díla literární, díla jiná umělecká a díla vědecká.“²⁹ Kategorie děl literárních přitom ale ve skutečnosti jakousi vyšší kategorií není. Mezi toto „vyšší“ dělení je řazena spíše z důvodů historických. Logickou oporu tato systematika nemá. „Můžeme tedy učinit závěr, že z hlediska „vyšší“ druhové klasifikace děl, která jsou předmětem autorského práva, se jedná jen o dva druhy (třídy), a to o díla umělecká (včetně děl literárně uměleckých) a o díla vědecká.“³⁰ Audiovizuální díla budou většinou spadat do kategorie první: díla umělecká.

Kromě toho, že ustanovení § 2 stanoví toto popsané „vyšší“ členění, obsahuje i demonstrativní výčet autorských děl, mezi něž zahrnuje „dílo audiovizuální jako je dílo kinematografické“. Domnívám se, že vzhledem k tomu, že autorský zákon dále v ustanovení § 62 a násl. používá pouze pojem dílo audiovizuální, je část výčtu „jako je dílo kinematografické“ zbytečná a možno říci zavádějící. Pokud by zákon chtěl kupříkladu uvádět druhy audiovizuálních děl, bylo by podle mne vhodnější činit tak až v § 62 v rámci definice audiovizuálního díla.

V ustanovení odstavce 1 § 2 jsou dále stanoveny pojmové znaky děl, které musí být kumulativně splněny, aby určitý výtvar mohol být označen za

²⁹ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 15

³⁰ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 15

autorské dílo. Jedná se o tyto znaky: Výtvor musí být výsledkem tvůrčí činnosti autora, musí být jedinečný a musí se jednat o vyjádření díla v jakékoliv objektivně vnímatelné podobě. Telec a Tůma ve svém komentáři uvádějí ještě jeden pojmový znak, a to „povahovou vlastnost díla být objektivně (smysly) vnímáno jako výsledek (i součást) tvůrčí kategorie umění, a v něm zvláště umění literárního, anebo tvůrčí kategorie vědy.“³¹

Nyní k jednotlivým znakům. To, že výtvor musí být nezbytně výsledkem tvůrčí činnosti, znamená, že není možné, aby se jednalo pouze o běžnou rutinní činnost. Není tedy možné, aby na tvůrčí činnost dle našeho autorského zákona bylo nahlíženo obdobně, jako v právu anglosaském, kde je tradičně užíváno pojmů „skill and labor“ a tvůrčí práce je tedy pojímána jako jakási řemeslná dovednost. Pokud bychom tento pojmový znak rozebírali z hlediska děl audiovizuálních, dospěli bychom, alespoň já jsem o tom přesvědčena, často k závěru, že například režie velké části takzvaných děl televizních je spíše záležitostí řemeslné zdatnosti a práce (skill and labor). Konkrétně mám na mysli netvůrčí režii pořadů typu AZ kvíz, Zprávy, Noc s Andělem aj., kde režisér pracuje s předem vymezeným rámcem daného pořadu a jeho tvůrčí přínos je podle mne velmi redukovaný nebo spíše vůbec žádný. Ve Francii je v této souvislosti často citován rozsudek Ruttman, kdy režisérovi televizního pořadu bylo odepřeno jeho autorství právě z důvodů nemožnosti tvůrčího přínosu (více viz kapitola III. 3.). Obdobně bychom mohli hodnotit tvůrčí přínos respektive „pouhou“ řemeslnou zdatnost kameramanů, střihačů či zvukařů. Kříž a kol. k tomu ve svém Komentáři dodávají: „Audiovizuální dílo musí vyhovovat požadavkům § 2 odst. 1, v praxi (zejména televizní) je někdy obtížné rozlišit, zda jde o audiovizuální dílo či nikoli, z tohoto důvodu bývají uzavírány autorské smlouvy i tam, kde pro to není

³¹ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 21

žádný důvod (tzv. nepravé smlouvy). Na audiovizuální dílo se nevztahuje § 2 odst. 2, tzn., ke vzniku autorské ochrany nepostačuje původnost.³²

Požadavek jedinečnosti je v našem autorském právu stanoven nově, ovšem je nutné podotknout, že za platnosti dřívějších právních úprav byl dovozován doktrínálně. Jedinečnost je pojmána jako statistická jedinečnost výsledku tvůrčí činnosti. Telec s Tůmou, autoři nejnovějšího komentáře k AZ, se v souvislosti s otázkou jedinečnosti autorského díla zabývají problémem jejího rozměňování a tvrdí: „V případě zmíněných benevolentnějších přístupů ovšem nejde prakticky o nic jiného než o ústup z požadavku kategorie ontologické jedinečnosti, o její rozměňování a stírání rozdílu mezi právem autorským a dalšími souvisejícími právy, a to především pod vlivem technologického vývoje. V podstatě se jedná o odlišné pojetí, které akcentuje hospodářský (či podnikatelský) přístup a v důsledku něho i osobu a majetková práva toho, kdo vynakládá investice k výrobě nehmotných statků a k jejich rozmnožování, distribuci apod.“³³

Co se týče zákonného požadavku „vyjádření v jakékoliv objektivně vnímatelné podobě,“ shoduje se český autorský zákon s ostatními kontinentálními úpravami autorského práva a stejně jako autorský zákon francouzský nepožaduje takové zhmotnění výtvoru, které by muselo spočívat v jeho zafixování do hmotného nosiče. Nutno ovšem upozornit na fakt, že oproti obecné úpravě ustanovení § 2 odst. 1, ustanovení § 62 odst. 1 definuje dílo audiovizuální „jako dílo (...), které sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů...“ (k tomu podrobněji viz kapitola II. 2. b).

Odstavec 1 ustanovení § 2 dále výslovně uvádí, že: „Předmětem práva autorského je „dílo“ (...) bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo

³² Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 184

³³ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 20

význam.“ Obdobně otázku účelu a významu díla upravuje i francouzský Zákoník duševního vlastnictví, a to v článku L. 112-1 CPI. Francouzská doktrína se rozboru otázky hodnoty a významu díla intenzivně věnuje především v souvislosti s problémem originality díla (více viz kapitola III. 1).

„Ustanovení odstavce 2 pod vlivem komunitárního práva rozšiřuje předmět autorského práva formou fikce (smyšlenky) o některé výtvoř, které nespĺňují pojmové znaky díla dle odst. 1.“³⁴ Jedná se konkrétně o počítačové programy, databáze a fotografie. Diskuze týkající se pojetí této fikce, která narušuje tradiční pojetí jedinečnosti díla, jsou poměrně rozsáhlé a vzhledem k rozsahu a zaměření této práce není možno tuto problematiku zde dále rozvádět. Jak jsou tyto otázky diskutovány francouzskou naukou, jsem naznačila v úvodní části (viz kapitola I. 3.), dovoluji si tedy odkázat na literaturu tam zmiňovanou.

Ustanovení odstavce 3 § 2 výslovně uvádí: „Právo autorské se vztahuje na dílo dokončené, jeho jednotlivé vývojové fáze a části, včetně názvu a jmen postav, pokud splňují podmínky podle odstavce 1 nebo podle odstavce 2, jde-li o předměty práva autorského v něm uvedené.“

Francouzská úprava je velmi podobná, jen je tato problematika roztrřštěna do dvou článků. To, že se ochrana vztahuje i na dílo nedokončené, stanoví Zákoník duševního vlastnictví v článku L. 111-2. Co se týče děl audiovizuálních, je nutno upozornit na ustanovení článku L. 121-6 CPI, který pro tato díla obsahuje úpravu zvláštní. Titulům děl se samostatně věnuje článek L. 112-4 CPI. Ochrana názvů a jmen postav není francouzským autorským zákonem explicitně zmiňována, nicméně je obdobně jako za předchozí právní úpravy u nás³⁵ dovozována bez jakýchkoliv

³⁴ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 343

³⁵ viz komentáře k ustanovení § 9 zák. č. 35/1965 Sb.

pochybností naukou. De lege ferenda, by bylo dle mého názoru možno přiřadit k článku L. 112-4 CPI i ustanovení výslovně upravující problematiku názvů a jmen postav, přičemž by se, vzhledem k tomu, že již nyní se tento článek věnuje samostatně titulové ochraně, nenarušila systematika zákoníku.

Vzhledem k výše uvedenému se domnívám, že je možno považovat v této oblasti francouzskou i českou úpravu za v zásadě shodnou. Ráda bych zde tedy zmínila několik soudních rozhodnutí, která vzhledem k podobnosti obou dvou úprav mohou být inspirativní i pro nás. Vzhledem k faktu, že ve světě audiovizuální produkce rapidně roste význam tzv. merchandasingu³⁶, logicky na to navazují i stále častější spory týkající se možnosti ochrany a uznání autorství názvů a jmen postav. Časopis Juris-Data v roce 1986 citoval z této oblasti následující rozsudek: „Není možno zpochybňovat, že postava Včelky Máji, kterou představuje kreslená animovaná včela, je postavou-typem (un personnage type), který se skládá z přesně daných částí, díky kterým je možno ji jasně identifikovat: tvar těla, tykadla, vlasy, křídla (...), což odpovídá originálnímu výtvoru, který je jasně charakterizován svou jedinečností.“³⁷ Obdobně se vyjádřily francouzské soudy v případech týkajících se Růžového pantera³⁸, Tintena³⁹ nebo mimozemšťana E.T.⁴⁰. Za přelomové je považováno rozhodnutí týkající se televizního seriálu Soused, Sousedka (Voisin, Voisine), kde nebyl za autora populárních postav uznán autor scénáře, ale autor tzv. „bible“⁴¹, kde byla postava charakterizována dle názoru soudu natolik přesně, že: „postavy z „bible“ jsou nositeli odrazu osobnosti svého autora a představují tedy jedinečné dílo, chráněné

³⁶ V současné době velmi často příjmy z tzv. merchandasingu daleko přesahují příjmy z prodeje lístků do kina či DVD. Týká se to především animovaných filmů, u nás asi nejtypičtěji Krtečka.

³⁷ Paříž, 9. 1. 1986

³⁸ Paříž, 14. 2. 1980

³⁹ Soud vyšší instance, Paříž, 11. 5. 1988

⁴⁰ Rennes, 16. 10. 1984

⁴¹ Výrazem „bible“ je označováno dramaturgicko-producentské schéma, které zpracovává základní linie seriálové tvorby.

autorským zákonem.⁴² Ochrana byla přiznána i výrazu „no problemo“ užívaným rodinou Simpsonových.⁴³

K ochraně titulů je možno dodat, že francouzská nauka i judikatura dospívají v zásadě ke shodným závěrům jako nauka česká. Což tedy znamená, že: „Nauka, značně pod vlivem práva soutěžního a pod vlivem předchozích autorskoprávních pojetí, nepovažuje za samostatné předměty práva autorského takové názvy děl, které jsou tvořeny jen obecně používanými slovy bez samostatné rozlišovací schopnosti.“⁴⁴ Vliv práva soutěžního se odráží i v ustanovení § 45 zák. č. 121/2000Sb., který stanoví zvláštní autorskoprávní delikt. Obdobně je možnost nebezpečí vyvolání záměny upravena právem francouzským, a to přímo v druhém odstavci článku L. 112-4 CPI. Francouzské ustanovení navíc výslovně stanoví, že se nebezpečí záměny vztahuje i na díla volná.

V oblasti názvů audiovizuálních děl je zajímavý francouzský judikát, který stanoví, že autor hudby k filmu, který je adaptací románu, může hudbu užít i mimo audiovizuální dílo a při tomto užití může použít názvu románu, který byl filmem adaptován a jehož jméno nese i film. A to bez toho, aby musel zaplatit autorovi románu odměnu. Samozřejmě pokud nebylo mezi autory jiné předchozí dohody.⁴⁵

Ustanovení odstavce 4 § 2 upravuje ochranu odvozené tvorby. Z hlediska děl audiovizuálních je podstatný především vztah mezi dílem původním a dílem od něj odvozeným. Zejména filmové adaptace literárních předloh. Této problematice se budu podrobněji věnovat v části věnované francouzskému autorskému právu, konkrétně v kapitolách III. 3. a III. 4. c).

⁴² TGI Paris, 23. 9. 1992, uveřejněno v RIDA, říjen 1993, str. 257

⁴³ Rennes, 16. března 2004

⁴⁴ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 47

⁴⁵ Civ. 1, 14. ledna 2003

Předesílám, že ve Francii je v případě filmové adaptace situace o to složitější, že ustanovení článku L. 113-7 CPI odst. 2 stanoví právní fikci, kterou autora adaptovaného díla prohlašuje za jednoho ze spoluautorů díla audiovizuálního

Ustanovení Odstavce 5 § 2, tedy dílu soubornému, se budu detailněji věnovat v následující kapitole, v rámci analýzy děl hromadných a jejich vztahu k definici díla audiovizuálního.

Konečně ustanovení odstavce 6 § 2 „stanoví formou demonstrativního výčtu předměty, které spadají mimo věcný rozsah autorského zákona“⁴⁶. Aktuální znění ustanovení § 2 odst. 6 tak má však pouze povahu deklaratorní - plní tedy především funkci interpretačního vodítka. Z hlediska děl audiovizuálních je nutno zdůraznit rozdíl mezi takzvaným holým námětem a námětem literárním, popřípadě synopsí. Pouhý nápad, myšlenka nemohou být bez dalšího chráněny. Ostatně některé scénaristické učebnice uvádějí, že existuje jen omezený počet dramatických situací (typu milostný trojúhelník, msta, ztráta blízkých...)⁴⁷. Na principu předem známé, očekávané, protože historicky ustálené struktury, stojí celý žánrový film. Uvedeno na konkrétním příkladu z nedávné doby: Přestože filmy *Tmavomodrý svět* a *Pearl Harbor* mají stejnou zápletku - milostný trojúhelník, i stejnou základní historickou kulisu - 2. světovou válku, není možné, aby si kterýkoliv z režisérů či producentů „monopolizoval“ tyto holé náměty a historická fakta. Pokud by ovšem mezi nimi docházelo k nekalosoutěžním praktikám, bylo by samozřejmě možné se před těmito nekalosoutěžními praktikami chránit. Obdobně není dle našeho práva možné, aby si někdo tzv. koupil něčí příběh. Je možné smluvně si dotyčného zavázat ke spolupráci, k odhalení nezveřejněných detailů atd. Nicméně pokud by se jiný autor inspirovan

⁴⁶ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 64

⁴⁷ Mathausová, M. 12 pádů scénaristiky. Praha: Victoria publishing, 1996, s. 64-67

například novinovou zprávou začal o příběh zajímat, vyzpovídal by svědky, účastnil se například soudních líčení atd. a po té napsal scénář, mohl by mu dotyčný „hrdina“ v uveřejnění potažmo zfilmování scénáře zabránit pouze z titulu práv osobnostních dle § 11 a násl. OZ, avšak domnělý „držitel“ námětu by měl pouze možnost tento holý námět rozvinout do vlastního jedinečného scénáře. Obdobně je možno posuzovat i případy seriálových synopsí – tzv. biblí.

Často diskutovanou otázkou, která s problematikou upravenou § 6 odst. 2 úzce souvisí, jsou tzv. formáty televizních pořadů. Profesor Telec uvádí: „Lze mít za to, že autorskoprávní otázku ochrany formátů televizních zábavných pořadů je třeba odlišit od jiných audiovizuálních děl budovaných na jednotném konceptu, jako tomu je zejména v případě televizních seriálů. (...) Otázka autorskoprávní ochrany seriálů pak zásadně nevybočuje z mezí ochrany jiných druhů děl a závisí na otázce autorskoprávní ochrany rozvitého námětu, jednotlivých částí seriálů, postav a jejich jmen, názvů seriálů či jednotlivých pokračování apod. (tj. předmětů autorského práva při splnění pojmových znaků děl).“⁴⁸ S tím nelze než souhlasit, nicméně v případě seriálové tvorby je nutné zkoumat, jaký charakter má činnost vyvíjená tvůrci těchto pořadů. Zdáli se vůbec jedná o tvorbu audiovizuálního či audiovizuálně užitého díla. Situace bude často obdobná jako v případě televizní tvorby a takzvaných nepravých televizních děl. Tedy přesto, že údajní tvůrci budou mít většinou uzavřené autorské smlouvy, nemusí se vzhledem k nedostatku tvůrčího přínosu jednat o díla ve smyslu autorského zákona (viz dříve citovaný názor prof. Kříže).

Co se týče otázky ochrany televizních formátů, plně se ztotožňuji s názorem prof. Telce, který píše: „Ochranu formátu jako takového proti jeho využití jako předobrazu pro vytvoření jeho jednotlivých zpracování doktrinální

⁴⁸Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 68

i legislativní pojetí českého autorského práva neumožňuje. (...) Již samotný výraz „formát“ do značné míry napovídá, že se zpravidla jedná o formu, v jejímž rámci dochází k jednotlivým tvůrčím (jedinečným či nikoli) zpracováním látky či tématu.⁴⁹ Realita je ovšem taková, že jsou ze strany producentů vyvíjeny stále silnější tlaky na poskytnutí ochrany autorskoprávní.

Domnívám se, že trend rozšiřování autorského práva není příliš šťastný. A jak jsem již uvedla v předchozí části této práce, jeho uplatnění by podkopávalo základy kontinentální koncepce autorského práva a vedlo by k čím dál většímu zekonomizování jeho pojetí. Producentům televizních formátů, jakožto typickým soutěžitelům, by měla, podle mého soudu, plně postačovat ochrana poskytovaná právem soutěžním. A to, jak v České republice, tak i ve Francii, neboť, jak již zmiňuji výše, pojetí autorského díla v České republice a Francii se v zásadě neliší. I když francouzský autorský zákon obdobně jako náš zákon z roku 1965 neobsahuje výslovné ustanovení týkající se myšlenek, postupů, holých námětů (nemožnost jejich ochrany je tedy dovozována jako dříve u nás na základě definice autorského díla).

⁴⁹ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 68

II. 2. Definice audiovizuálního díla

Autorský zákon č. 121/ 2000 Sb. nově zavedl do českého autorského práva pojem „audiovizuální dílo“. Nahradil tak dřívější pojem „dílo filmové a dílo vyjádřené podobným způsobem“. Je nutno ovšem podotknout, že se nejedná o novum obsahové, jak uvádí autoři komentáře k AZ: „Jedná se o tradiční pojem doktrinní, běžně užívaný i praxí.“⁵⁰ Stejný pojem užívají i komunitární směrnice⁵¹, které ovšem termín blíže nedefinují. V právu mezinárodním je tento termín užit a přesně definován Ženevskou úmluvou o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl, vyhlášené ve sbírce zákonů pod č. 365/1992. Jak uvádí důvodová zpráva k zákonu č. 121/2000 Sb.⁵², z této definice audiovizuálních děl vychází i náš autorský zákon. Na rozdíl od výše zmíněné Ženevské úmluvy nezná pojem audiovizuální dílo RÚB. Ta obdobně jako náš předchozí autorský zákon užívá termínu „dílo filmové a dílo vyjádřené podobným způsobem jako díla filmová“. Jak jsem již uvedla, v rámci historického exkursu zná pojem audiovizuální dílo od roku 1985 i francouzský Zákoník duševního vlastnictví.

Náš právní řád znal pojem díla audiovizuálního v právu veřejném, a to konkrétně v zákoně č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů, dále jen zákon o audiovizi. Zákon o audiovizi ovšem audiovizuální dílo vymezoval úžeji⁵³. Tato účelová definice se právě pro své zužující pojetí

⁵⁰ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 585

⁵¹ čl. 2 odst. 2 směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/115/ES ze dne 12. 12. 2006 o právu na pronájem a půjčování a o některých právech v oblasti duševního vlastnictví souvisejících s právem autorským; 2l. 2 odst. 1 směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. 12. 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících

⁵² poslanecký tisk č. 433/1999

⁵³ Jedná se o „dílo, které sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, ať již doprovázených zvukem či nikoliv, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem, pokud je určeno

ukázala být značně problematickou. V roce 2006 bylo tedy přistoupeno k novelizaci zákona o audiovizi a výše zmíněná definice byla ze zákona vypuštěna. Nadále je tedy vymezení audiovizuálního díla tak, jak jej definuje autorský zákon v ustanovení § 62, platné i pro právo veřejnoprávní.

Nyní detailněji k jednotlivým částem definice audiovizuálního díla. Podstatné z hlediska možností dalšího vývoje technických prostředků kinematografie je, že zákonná definice nestanoví technickou metodu, na základě které by mělo být výsledného díla dosaženo. Zahrnujete tedy v sobě všechny druhy audiovizuálních děl a zároveň otvírá cestu pro využití dosud neznámých audiovizuálních technologií. Stejně „velkorysá“ je i co se týče způsobů možného užití audiovizuálních děl. A to na rozdíl od dřívějšího pojetí audiovizuálního díla v zákoně o audiovizi. Avšak oproti evropské Směrnici o pronájmu a půjčování nezahrnuje explicitně „pohyblivé obrazové sekvence“.

Vzhledem k tomu, že § 62 definuje audiovizuální jako dílo, „které sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávajících dojem pohybu, vyvstává pro interpreta zákonné dikce několik zásadních otázek. Za prvé: Je možno podřadit pod pojem audiovizuálního díla i tzv. „slideshow“? Domnívám se, že ve většině případů to možné nebude. Především v případě jednoduchých prezentací, které bude, dle mého názoru možné podřadit pouze pod pojem dílo fotografické, přestože zde bude náznak pohybu. Na rozdíl od audiovizuálního díla, ve kterém doba trvání jednotlivých obrazů/zvuků hraje naprosto zásadní roli a je jedním z jeho základních vyjadřovacích prostředků, je „slideshow“ sekvencí fotografií, na jejichž význam nemá prvotně doba trvání žádný vliv. Jinak tomu ovšem bude v případě použití fotografií jako svébytné inovace filmového jazyka, jak činí

k veřejnému šíření pomocí technického zařízení.⁵⁴ Film *Jetée*, kde režisér Chris Marker zcela plánovitě využil za sebou řazených fotografií, aby odvyprávěl příběh jaderné katastrofy.

kupříkladu Chris Marker.⁵⁴ V tomto případě se zdá být požadavek na „dojem pohybu“ lichý.

Druhou otázku, kterou je možno si klást nad zákonným textem, je otázka významu slova „zaznamenaných“. Jsem přesvědčena, že tímto pojmem nechtěl zákonodárce ustanovit nutnost trvalého zachycení, tedy záznamu díla. Je tedy, dle mého názoru, nadále možné podřazovat pod definici díla audiovizuálního i díla televizní vznikající bez záznamu. Telec s Tímou uvádí: „Autorský zákon nevyžaduje pro vznik autorského práva k audiovizuálnímu dílu, stejně jako u jiných děl, aby toto dílo bylo zachyceno a aby toto zachycení bylo trvalé. Nicméně z hlediska definičního a povahového se nelze hmotnému zachycení audiovizuálních děl do řady souvisejících obrazů vyhnout.“ S hlediskem povahovým plně nesouhlasím, jak jsem již uvedla výše, přestože to dnes již není příliš časté, je možné, aby audiovizuální dílo, konkrétně dílo televizní vzniklo i bez záznamu. Nesmí se ovšem jednat o pouhý přenos např. divadelního představení či sportovního utkání. V těchto případech by se o audiovizuální dílo nejednalo. Avšak pokud by vznikla takto bez záznamu např. televizní inscenace, což byl postup v historii televizního vysílání běžný, respektive vzhledem k nemožnosti záznamu jediný možný, jednalo by se o audiovizuální dílo. Domnívám se, že je možné, že se v budoucnu stane tato otázka znovu aktuální vzhledem k rozšíření internetového vysílání. Co se týče hlediska definičního i zde bych měla výhrady, domnívám se, že je možné definovat audiovizuální dílo jako: *Dílo, které sestává z řady zaznamenaných popřípadě i nezaznamenaných spolu souvisejících obrazů* - ostatně tak činí i francouzský CPI (viz kapitola III. 1.).

Další velmi praktickou otázkou je problematika rozlišení mezi filmem jakožto záznamem a filmem – audiovizuálním dílem. Pominu zde otázky práv výrobce zvukově obrazového záznamu tak, jak je stanoví AZ v § 79 (k tomu podrobněji v kapitole II. 5.). Na tomto místě bych chtěla na několika příkladech ukázat, že tato otázka je komplikovanější, než se může jevit na

první pohled. Kříž a kol. i Telec a Tůma shodně ve svých Komentářích k AZ uvádějí, že audiovizuálními díly nejsou „sledy obrazů, u kterých nepůjde o výsledek jedinečné tvůrčí činnosti, ale pouze záznamové techniky či pouhé řemeslné dovednosti postrádající jedinečnost“⁵⁵. Telcův komentář doplňuje: „Audiovizuálním dílem není každé (pouhé) zachycení skutečnosti filmovou, televizní či jinou audiovizuální technikou. Není jím takový výsledek činnosti, který nesplňuje legální pojmové znaky díla.“ Jako typické příklady bývají uváděny rutinní záznamy svateb, promoci, rodinných oslav, tedy i tzv. „home videa“. Dle mého názoru si však musíme uvědomit, že se zde dostáváme na tenký led posuzování díla podle jeho umělecké hodnoty, což je dle dikce ustanovení odst. 1 § 2 nepřipustné.⁵⁶ Tento problém podrobně rozebírá francouzská doktrína⁵⁷, já se mu budu blíže věnovat v kapitole III. 1. Zde bych se chtěla zabývat pouze případem tzv. „home videí“. Ta bývají v poslední době hojně využívána autory dokumentárních filmů⁵⁸, a pokud jsem dobře informována, zatím si nikdo nepoložil otázku, zda tato „home videa“ nepožívají ochrany jako audiovizuální díla. Většinou je s nimi nakládáno jako s pouhými záznamy. Samozřejmě je nutno vždy individuálně posoudit každý jednotlivý příklad. Domnívám se, že by bylo možné vycházet ze zkušeností, které má nauka i judikatura s posuzováním fotografií. V případě fotografií je technika už několik desítek let natolik jednoduchá, že umožňuje pořídit „obyčejnou“ fotografii takřka každému. Panuje zde tedy již dlouho stav, který je v oblasti audiovizuální tvorby několik posledních let. Zásadní otázkou by potom bylo, zda by bylo možné vytvořit i kategorii „původních audiovizuálních děl“. Tak jak ji dnes pro díla fotografická zná ustanovení odst. 2 § 2 a pak

⁵⁵ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 183

⁵⁶ Předmětem autorského práva je dílo (...) bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam.

⁵⁷ Bonnet, G. a kolektiv. Zákoník duševního vlastnictví. Komentář. 6. vydání. Paříž, Dalloz, 2006, s. 21

⁵⁸ Z poslední doby jmenujme cyklus režiséra Jana Šikla: Soukromé století.

postupovat v případě „home videí“ analogicky. Je však nutné od sebe odlišovat autory „home videí“, jejichž tvorba se bude blížit činnosti režiséra dokumentárního filmu, dále pak autory, jejichž natáčení se blíží „pouze“ tvorbě kameramanů a konečně „neautory“, jejichž „home videa“ budou pouhým záznamem. V případě druhé skupiny bude možné uvažovat o podřazení tohoto typu „home videí“ pod díla fotografická. Ta by pak byla chráněna na základě ustanovení § 2 odst. 2. Postačovala by tedy „pouhá“ původnost díla.

Co se týče první části definice audiovizuálního díla⁵⁹, omezím se zde na odkaz na kapitolu II. 3., kde se těmto dílům podrobněji věnuji.

II. 2. a) Třídění audiovizuálních děl

Přestože AZ užívá pouze termínu dílo audiovizuální (dílo kinematografické zmiňuje pouze v odst. 1 ustanovení § 2), právní teorie již tradičně dělí tento široký, „zastřešující“ pojem na několik subkategorií. Dvě základní kategorie tvoří díla filmová a díla vyjádřená obdobným způsobem jako díla filmová. Díla filmová se pak dále člení na díla kinematografická a filmová díla televizní. Díla vyjádřená obdobným způsobem jsou obvykle dále dělena na díla televizní a díla ostatní (ta zahrnují především díla videografická, s určitými výhradami sem bývají řazena i některá díla multimediální).⁶⁰ Je tedy možno konstatovat, že výše popsané dělení se odvíjí jednak od druhu užitého záznamového materiálu (filmová surovina či nosiče elektronických dat - analogové a digitální) a dále od způsobu jejich prezentace respektive od způsobu jejich určení.

⁵⁹ „Audiovizuálním dílem je dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých...“

⁶⁰ Vzhledem k rozsahu a zaměření této práce ponechám stranou problematiku děl multimediálních.

Na základě svých zkušeností bych si dovolila považovat toto dělení za překonané. Především je nutno zdůraznit, že stále více filmů je dnes natáčeno pomocí digitálních technologií (nejnověji technologiemi HDTV, 4K) a troufla bych si předpovědět, že i dnes obvyklý tzv. finální výpal do filmu nebude za několik let běžný. V kinech bude pravděpodobně převládat digitální projekce. Díla televizní jsou v současné době na filmovou surovinu natáčena jen zcela výjimečně. Mohli bychom tedy označit kategorii děl filmových televizních za již prakticky neexistující.

Sporné je rovněž dělení děl na základě určení. Způsoby filmové distribuce se v posledním desetiletí radikálně proměnily a to především díky síti internet. Domnívám se, že analogicky k vývoji na trhu CD nosičů bude do budoucna stále více filmů šířeno pomocí internetu.⁶¹ Již dnes jsou příjmy z lístků do kina zanedbatelné v porovnání se sumami dosahovanými z DVD distribuce. Existuje i zanedbatelná skupina filmařů, která již s kinodistribucí nepočítá.⁶² Je tedy podle mého názoru zavádějící a archaické dělit audiovizuální díla na základě jejich určení k šíření kinematografickým či televizním způsobem.

II. 2. b) Charakteristika audiovizuálního díla

Vzhledem ke své komplikované mimoprávní povaze má audiovizuální dílo tradičně zvláštní legislativní úpravu. Nauka jej tradičně řadí do množiny děl hromadných, a to spolu s díly soubornými, díly spoluautorů,

⁶¹ více viz článek Třešňáka, P. Kam se řítí hudba, Respekt, 2007, č. 47, s. 34-41

⁶² U nás takto alternativně postupoval režisér Nikolajev, respektive producent Kopecký, v případě distribuce filmu A bude hůř, v USA např. režisér Soderbergh.

díly kolektivními a díly spojenými.⁶³ Zároveň je, ale dílo audiovizuální naukou označována za tzv. dílo quasisouborné,⁶⁴ kde však činnost autora audiovizuálního díla je charakterizována vyšší tvůrčí úrovní uspořadatelsko-zpracovatelskou.⁶⁵ Toto označení považuji za poněkud zavádějící. Jak správně uvádí výše citovaný Komentář k AZ, autor audiovizuálního díla, režisér, vykonává činnost uspořadatelsko-zpracovatelskou. Čímž se dle mého soudu zcela zásadně odlišuje od autora díla souborného, který vykonává pouze činnost uspořadatelskou aniž by jakkoliv do jednotlivých děl, z nichž je dané souborné dílo tvořeno, zasahoval či je zpracovával. Naopak režisér audiovizuálního díla vždy audiovizuálně užitá díla zpracovává (často bude i spoluautorem děl audiovizuálně užitých).

Stejně tak soudím, že není příliš výstižné, a tedy nepostihující mimoprávní realitu vzniku audiovizuálního díla, pokud je dílo audiovizuální prohlašováno za dílo spoluautorské. Čímž nemyslím spoluautorství dvou či více režisérů, ale spoluautorství režiséra a autorů (nebo jen některých autorů) děl audiovizuálně užitých. Tato tendence se výrazně projevuje v právu komunitárním. Právo francouzské v čl. L. 113-7 CPI vytváří jednoduchou právní domněnku spoluautorství jím určených autorů. Považuje tedy dílo audiovizuální za dílo spoluautorské (k tomu více viz kapitola III. 3.).

Některými teoretiky bývá diskutována myšlenka řazení děl audiovizuálních mezi díla kolektivní. Konkrétně tento problém rozeberu v části věnující se charakteristice audiovizuálního díla dle francouzského Zákoníku duševního vlastnictví (viz kapitola III. 2.). Český autorský zákon nově zavedl

⁶³ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 56

⁶⁴ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 586

⁶⁵ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 586

definici kolektivního díla, a to ustanovením § 59 zákona 121/2000 Sb. Avšak ve zcela jiném smyslu než je chápala dřívější nauka, kdy díla kolektivní bylo možno asimilovat s díly hromadnými (viz historický exkurs). Nynější autorský zákon se inspiroval tradičním francouzským pojetím kolektivního díla, ale oproti francouzské úpravě jasně stanoví v ustanovení § 59 odst. 3 že: „Dílo audiovizuální a díla audiovizuálně užitá nejsou dílem kolektivním.“ Což, jak dále ukáže porovnání s francouzskou praxí, byl zásadní krok směrem k právní jistotě a ochraně autorů audiovizuálních děl.

Jak jsem výše popsala, je zařazení díla audiovizuálního do množiny děl souborných či spoluautorských značně problematické. Domnívám se, že pokud chceme skutečně a nejen proklamativně zachytit komplexní mimoprávní charakter audiovizuálních děl, je nutno pojímat, a to nejen v rámci zákonné úpravy, ale i doktrínálně audiovizuální díla jako samostatnou subkategorii v rámci děl hromadných, kde činnost autora audiovizuálního díla – režiséra je činností svého druhu zahrnující v sobě: činnost uspořadatelskou i činnost zpracovatelskou (více viz kapitola III. 2.).

II. 3. Díla audiovizuálně užitá

Zákon č. 121/ 2000 Sb. nově zavedl nejen pojem dílo audiovizuální, ale i termín dílo audiovizuálně užitě. Nahradil jím předchozím zákonem užívaný právně neostrý pojem „složka“ (viz Telcova kritika v kapitole I. 2.). Dle současné zákonné úpravy (§ 62 odst. 1 věta první) tvoří audiovizuální užitě dílo páteř definice děl audiovizuálních. Zákon, dle mého soudu poněkud nepřesně, vzhledem k existenci tzv. složek, definuje audiovizuální dílo jako: „Dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých.“⁶⁶ Chaloupková a kol. k tomu ve svém komentáři k AZ uvádí: „Je tedy na místě širší výklad spočívající v tom, že audiovizuálním dílem je uspořádání prvků (složek), které „samy o sobě“ nemusí být autorským dílem (použití reálu, např. příroda)“⁶⁷

Telec a Tůma definují ve svém Komentáři k AZ dílo audiovizuálně užitě jako pojem, „pod kterým je nutno rozumět **samostatná** literární a jiná umělecká díla, popř. i díla vědecká, která byla užitá za účelem vytvoření dalšího samostatného díla, tj. díla audiovizuálního.“⁶⁸ Kříž a kolektiv uvádějí tuto definici: „Dílem audiovizuálně užitým (dříve tzv. složkou) je jakékoliv autorské dílo, které je zařazeno do díla audiovizuálního.“⁶⁹ Oba komentáře by tedy shodně posoudily např. hudební složku díla, dílo architektonické, filmový kostým, scénář či filmovou povídku. Rozcházejí se však v pohledu na práci kameramanů, zvukařů a střihačů. Vzhledem k tomu, že Kříž a kol. nestanoví ve své definici díla audiovizuálně užitěho podmínku „samostatnosti“, mohou

⁶⁶ Jak uvádím v předchozí kapitole, není zcela přesný ani termín uspořádání.

⁶⁷ Chaloupková, H. Svobodová, H., Holý, P. Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) a předpisy související. Komentář. Praha: C. H. Beck, 2004, s. 97

⁶⁸ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 590

⁶⁹ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křestřanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 188

být tvůrčí kamera, střih i zvuk, dle výkladu podávaného tímto komentářem posuzovány jako díla audiovizuálně užitá.

Naopak Telec s Tůmou výše zmíněnou základní definici dále rozvádějí takto: „Dílem audiovizuálně užitým může povahově být pouze takový výtvar, který je způsobilý samostatného užití, zpravidla tedy takové dílo, které je povahově způsobilé být zařazeno do odlišného díla audiovizuálního, tj. např. být znovu zfilmováno.“⁷⁰ Z toho dále vyvozují, že tvorba filmového kameramana, střihače a zvukaře „je zpravidla tvorbou samotného audiovizuálního díla nikoli však díla audiovizuálně užitého“. Nutno ovšem dodat, že Telec s Tůmou se o současném znění autorského zákona, který, dle jejich interpretace, neumožňuje autorskoprávní ochranu střihačů, zvukařů a kameramanů, vyjadřuje jako o úpravě hraničící s neústavností.⁷¹

Nemohu se ztotožnit ani s jedním z těchto závěrů. Autorský zákon v ustanovení § 2 odst. 1 nestanoví, že dílo musí být způsobilé samostatného užití. Tento požadavek není, dle mého názoru, možné dovést ani výkladem. Z toho tedy vyplývá, že i tvůrčí střih, kamera a zvuk mohou být díly audiovizuálně užitými. Druhý závěr, tj. tvrzení o spolutvorbě kameramanů, zvukařů a střihačů, rozeberu podrobně v rámci kapitoly: Autorství audiovizuálního díla.

Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního při PFUK, kde působí i autoři komentáře⁷², se s Telcem a Tůmou rozcházejí i v názoru na charakter tzv. režijního příspěvku. Rozdílně tedy posuzují otázku existence režisérova audiovizuálně užitého díla. Telec a Tůma píší: „Kromě

⁷⁰ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 616

⁷¹ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 599

⁷² Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005

toho, že hlavní režisér je zákonem považován za autora audiovizuálního díla, není vyloučen vznik jeho autorství k dílu audiovizuálně užitému, spočívajícímu v osobitém tvůrčím zpracování původního literárního scénáře ve smyslu § 2 odst. 4 ve scénář režijní.⁷³ Naopak Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního se domnívá, že režiséřský scénář je pouze formou vyjádření samotného audiovizuálního díla

II. 3. a) Podrobněji k charakteru práce kameramanů, stříhačů a zvukařů

Jak jsem již výše zmínila, předchozí autorský zákon (konkrétně ustanovení § 6 zák. č. 35/1965 Sb.) užíval neostrý pojem složka. Nerozlišoval tedy zřetelně díla (tedy např. hudební složku, scénář) od „pouhých“ složek či prvků, tak jak je chápe zákon v současné době platný (např. hereckých výkonů, technických prvků). Vzhledem k tomu, že pojem složka byl v zákoně č. 121/2000 Sb. nahrazen termínem dílo audiovizuálně užitá, je nyní, dle mého soudu, možné užívat pojmu složka jako termínu obecného - nadřazeného, který v sobě zahrnuje jak díla audiovizuálně užitá, tak i autorskoprávně nechráněné příspěvky, umělecké výkony výkonných umělců a v některých případech i zvukový a zvukově obrazový záznam (na tyto záznamy se nevztahuje zákonná domněnka poskytnutí licence dle § 64 zákona 121 /2000 Sb.).

Telec a Tůma ve svém Komentáři řadí mezi tzv. složky i spoluautorské příspěvky do díla audiovizuálního.⁷⁴ S tímto názorem nemohu souhlasit. Domnívám se, že pokud vycházíme z aktuální charakteristiky díla audiovizuálního, nemůžeme činnost spoluautorskou, která musí nutně

⁷³ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 598

⁷⁴ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 615

spočívat v činnosti uspořadatelsko-zpracovatelské ⁷⁵ považovat za „pouhou složku“. Není možné zaměňovat celek za část. Ovšem podle mého soudu je možné, aby spoluautor audiovizuálního díla byl zároveň autorem díla audiovizuálně užitého. Platí zde stejná úvaha jako v případě režiséra audiovizuálního díla a jeho režijního příspěvku, respektive díla audiovizuálně užitého.

S problematikou složek audiovizuálního díla úzce souvisí vymezení „hraničního“ charakteru tvorby kameramanů, střihačů a zvukařů. Jak bylo již výše naznačeno, kameramanská, střihačská a zvukařská složka vyvolává mnoho otázek a doktrinárních diskusí. Na úvod je nutno zdůraznit, že tyto diskuse nejsou povahy čistě akademické. Zahrnutí zvukařů, kameramanů a střihačů mezi autory děl audiovizuálně užitých má i důsledky zcela praktické. Vzhledem k bezformálnosti vzniku díla vzniká audiovizuálně užitě dílo střihačské, zvukařské i kameramanské nezávisle na jakýchkoliv smluvních ujednáních, respektive bez autorsko-právních smluvních ujednání. Může se tedy ukázat jako velmi problematické, pokud nebude mít producent audiovizuálního díla uzavřenou licenční smlouvu s autory výše zmíněných audiovizuálně užitých děl. Výrobce potažmo režisér mohou mít kupříkladu zásadní problémy především s osobnostními autorskými právy těchto autorů a samozřejmě i s faktem, že neuzavřeli s výše jmenovanými autory licenční smlouvy. Je možno jen litovat, že se zatím nikdo z výše uvedené skupiny tvůrců-autorů neobrátil na soud, a tím nezvrátil tuto problematickou, zejména v televizi, užívanou praxi.

Práce zvukařů, kameramanů a střihačů je ve velké většině považována za „pouhou“ technickou složku. (Ve většině případů tito autoři neuzavírají autorské smlouvy). Samozřejmě v mnoha případech, zejména v rámci televizní tvorby, se bude opravdu jednat o činnost povahy technické,

⁷⁵ Samozřejmě s vědomím všech otazníků, které byly naznačeny v předcházející kapitole.

řemeslné. V těchto případech bude často i režisér „pouhý“ vysoce kvalifikovaný řemeslník, přestože v jeho případě je praxe většinou opačná, tj. v naprosté většině podepisuje autorské smlouvy (viz výše již několikrát zmiňovaná problematika nepravých, zejména televizních, děl).

Já se shodně s komentářem Kříže a kol. domnívám, že: „Lze nesporně dospět k závěru, že i tato činnost je způsobilá být předmětem autorskoprávní ochrany, neboť se může jednat o osobitý jedinečný tvůrčí výkon (dílo) naplňující znaky ustanovení § 2 odst. 1.“⁷⁶ Na podporu tohoto závěru Komentář dále uvádí: „Skutečnost, že přínos střihače je standardně vnímán jako činnost umělecká (nikoli ryze technická), potvrzuje i přístup praxe, kdy střih je jednou z kategorií oceňovanou filmovými cenami; závěry o umělecké (osobité) povaze střihu potvrzují i experimenty, kdy stejně zdatní střihači při střihu téhož materiálu dospívají k různým výsledkům.“⁷⁷ Obdobný závěr by platil i pro činnost kameramana a zvukaře.

Jako argument proti autorskému přínosu výše uvedených tvůrců bývá zmiňován fakt, že „pokud je zadání jednoznačné a nepřipouští prostor pro tvůrčí jedinečnost,⁷⁸ nemůže se jednat o autorský přínos. Tento argument nacházíme i ve francouzské judikatuře (viz kapitola III. 3.). Domnívám se, že tento názor pramení ze základního nepochopení činností těchto tří pro film zcela stěžejních profesí. Co se kameramana týče, režisér může velmi přesně zadat, že potřebuje např. atmosféru letního podvečera, jistě zhodnotí i zasvěcený celek a eventuelně navrhne změny a spolu s kameramanem scénu popřípadě doladí, ale v tom, jak, pro kameramana

⁷⁶ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 188 (Citovaný text se týká tvorby střihačů, nicméně se domnívám, že je možné výše citovanou větu vztáhnout i na tvorbu zvukařů a kameramanů.)

⁷⁷ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 189

⁷⁸ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 189

široký pojem letní podvečer pojme každý jednotlivý kameraman, je právě ona tvůrčí jedinečnost. To je i důvod, proč ten či onen kameraman obdrží výše zmiňovanou cenu, či proč si ho režisér na konkrétní projekt vybere. Co se týče práce zvukařů, citovala bych zde profesora Bláhu, vedoucího katedry zvukové tvorby FAMU: „Zatímco o uměleckém charakteru kameramanské práce není v zásadě sporu, tvůrčí povaha práce mistra zvuku je nezřídka zpochybňována a ani autorskoprávně se u nás dosud neuznává, přestože obě činnosti jsou ve všech směrech srovnatelné. Podle tradičního laického názoru je zvukařská práce považována spíše za činnost technickou. (...) Zvuková komponenta filmu zde byla vysloveně autorským dílem jedné osobnosti a zpravidla nesla charakteristické rysy individuálního pojetí.“⁷⁹ Dle názoru profesora Bláhy je možné přirovnat práci zvukaře k činnosti hudebního skladatele - s tímto názorem se plně ztotožňuji.⁸⁰

Fáze stříhu filmu významně až zásadně ovlivňuje vyznění jednotlivých záběrů, sekvencí a konečně i celého filmu. Představa, že by režisér zcela nadiktoval stříhači jako jakémusi stroji - vykonavateli svou naprosto ucelenou představu, celé tempo rytmicko-významové složky, kterou představuje stříh, se mi z pohledu praxe zdá naprosto absurdní.⁸¹ Stříhač je spolutvůrcem konečné stříhové skladby (podoby) díla a troufám si tvrdit, že i tak autoritativní režiséři, jakými byli Bresson a Kubrick, by nepochybovali o tvůrčím-autorském přínosu svých stříhačů. „Na dnešním stupni vývoje filmové a televizní tvorby se nemůže režisér obejít bez osobitého, tvůrčího stříhače.

⁷⁹ Bláha, I. Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla, Akademie múzických umění v Praze, 2004 s. 8- 10

⁸⁰ Nemyslím tím ovšem zvukaře, který nahrává záznam, v tomto případě by se jednalo spíše o technickou činnost, mám na mysli zvukaře – autora výsledného mixu zvukové stopy.

⁸¹ s výjimkou rutinních televizních děl, u kterých je stříhová skladba již přesně dána formou

Sám svými možnostmi nedosáhne tak daleko a hluboko do díla, jako jiný tvůrčí pracovník, tj. střiháč.⁸²

Shrnula bych tedy, že u celovečerních filmů, tzv. autorských dokumentů a nerutinních děl televizních, bude práce kameramana, střiháče i zvukaře, dle mého soudu, prakticky vždy autorským dílem. Pokud jejich činnost tuto charakteristiku plnit nebude, bude se jednat o exces svědčící o jejich profesním selhání.

Chtěla bych zde ještě uvést, že všechny tři výše uvedené tvůrčí profese mají svá profesní sdružení, která se podrobně zabývají jejich autorskoprávním statutem. V případě zvukařů se jedná o Ochranou asociaci zvukařů autorů⁸³. Střiháči se sdružují v Asociaci filmových a televizních střiháčů, kameramani založili Asociaci českých kameramanů⁸⁴. Poněkud problematické je ovšem stanovisko Asociace českých kameramanů, jejíž členové se stejně jako jejich evropští kolegové sdružení v organizaci IMAGO⁸⁵ prohlašují za spoluautory audiovizuálního díla. K problematičnosti toho tvrzení více v kapitole o autorství audiovizuálního díla.

⁸² Kučera, J. Střihová skladba ve filmu a v televizi, 2. doplněné vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a TV fakulta, 2002, s. 228

⁸³ více na www.oaza.eu

⁸⁴ www.ceskam.cz

⁸⁵ www.imago.org

II. 4. Autorství audiovizuálního díla

Jak jsem již popsala v úvodní části této práce, české autorské právo tradičně přiznává autorství audiovizuálního díla jeho režisérovi. Zákon č. 121/2000 Sb. ve svém § 63 odst. 1 stanoví, že: „Autorem audiovizuálního díla je jeho režisér.“ Aktuální úprava tedy transponovala do českého právního řádu komunitární Směnici o harmonizaci ochranné doby práva autorského a některých práv příbuzných.⁸⁶ Nové pojetí koncepce autorství audiovizuálního díla vyvolává rozsáhlé teoretické diskuse, a to i přesto, že tzv. Velkou novelou (zák. č. 216/2006 Sb.) bylo znění § 63 odst. nově přeformulováno. Ivo Telec a Pavel Tůma k této změně dodávají: „Nic nemění ani změna jazykové formulace daného právního pravidla provedená novelizací autorského zákona (...), která vypouští obrat „považuje se“, což však nikterak nemění důsledky komentovaného ustanovení (zejména ve vztahu spoluautorství jiných osob než režiséru).“⁸⁷

Tuto doktrinální polemiku považuji za velice podnětnou, neboť obnažuje samotnou podstatu českého chápání pojmu audiovizuální dílo, proto bych ji zde ráda podrobněji rozebrala. Nejprve zde nastíním základní východiska obou stran. Profesor Kříž a kol., v jím napsaném Komentáři, zastává názor, „že ustanovení článku 2 směnice nelze vnímat jako nutný základ pro prolomení zásady pravdy, ale pouze jako možnost pro stanovení fikce. Lze tedy mít za to, že v kontextu práva komunitárního **není možné ustanovení § 63 odst. 1 vnímat jako prolomení zásady materiální pravdy**“⁸⁸

⁸⁶ čl. 2 odst. 1 směnice 2006/116/ES o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících

⁸⁷ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 596

⁸⁸ Kříž, J., Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 185 Pro přesnost podotýkám, že tento Komentář byl napsán v r. 2005, tedy před tzv. Velkou novelou AZ.

Naopak Telec s Tůmou tvrdí: „Pro případ audiovizuálního díla se současný autorský zákon odchyľuje od principu objektivní pravdy autorství, který jinak ovládá české právo (...) současný autorský zákon stanoví **fikci autorství**.“⁸⁹ Dále pak, v odstavci věnovaném režijní činnosti dodávají, že „z pohledu režisérů audiovizuálních děl (...) ustanovení odst. 1 stanoví spíše nevyvratitelnou právní domněnku než právní fikci, a to s poukazem na převažující praxi tvorby audiovizuálních děl.“⁹⁰

Klíč k pochopení rozdílných stanovisek těchto dvou „táborů“ tkví podle mého názoru v tom, jak každý ze zmíněných autorů vykládá citovanou komunitární směrnici. Zároveň se zde opět vrátíme k problematice charakteristiky audiovizuálního díla (viz kapitola II. 2. b). Telec a Tůma soudí, že směrnice stanoví **právní fikci**. A to i co se týče režiséra audiovizuálního díla. Naproti tomu druhý z výše zmiňovaných autorů tvrdí, a já se k jeho názoru připojuji, že směrnice stanoví, že: „Státy Evropských společenství musí za autora **považovat** vždy režiséra (hlavního) a dále mají možnost za (**fiktivní**) spoluautory označit i jiné osoby.“⁹¹

Dle mého soudu to, že směrnice nutí státy za autora audiovizuálního díla považovat vždy režiséra, neznamená ani právní domněnku, ani právní fikci, ale naopak vzhledem k rozdílnosti úprav a zejména s ohledem na zcela jiné pojetí anglického práva se snaží chránit východiska kontinentální právní úpravy, která vychází, jak jsem popsala v úvodní kapitole, z přirozenoprávních pozic, a tedy ze zásady materiální pravdy autorství. Zároveň směrnice umožňuje státům, při ochraně zájmů režisérů, které tradičně označují za autory výrobce, aby tak mohly činit i nadále, a to po

⁸⁹ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 596

⁹⁰ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 597

⁹¹ čl. 2 odst. 1 směrnice 2006/116/ES o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících

transpozici směrnice ve formě spoluautorství s hlavním režisérem. Samozřejmě je možno označit za autory i další osoby, scénáristy, kameramany, střihače...

Zde je ovšem nutné se vrátit k charakteristice audiovizuálního díla, která je u nás založena na pojetí díla audiovizuálního jako díla souborného. Z této definice pak logicky vyplývá, že autorem audiovizuálního díla může být pouze ten, kdo vykonává onu „quasi uspořadatelskou“ činnost⁹², což je **pouze** režisér. Přičemž zdůrazňuji, že režisérem není ten, kdo „pouze“ sedí na pomyslné režiséřské židli. Režisérem je ten, kdo vykonává režijní činnost. Tedy pokud se kameraman, střihač, či kdokoliv jiný ujme či spoluujme (dopustí uměleckého excesu) režijní činnosti, bude označován za režiséra nebo spolurežiséra. Tedy za autora díla se všemi právy z toho vyplývajících. Pro vznik autorství není podstatné, zda je takto označen v titulcích (neoznačení autora v titulcích by ovšem zakládalo nároky plynoucí z titulu porušení osobnostních práv). Podstatná je pouze povaha vykonávané činnosti.

Jestliže však je kameraman, zvukař, střihač „pouze“ autorem svého příspěvku, tedy díla audiovizuálně užitého, není je možné dle současného autorského zákona považovat za spoluautory. V tomto klasickém případě vykonávají „pouze“ činnost kameramanskou, střihačskou, zvukařskou... Nepodílí se tedy na režijním quasisouborném díle.

Většina evropských právních úprav však vychází ze spoluautorského pojetí audiovizuálního díla. Ve skutečnosti je naše úprava ve výrazné menšině. Spolu s námi režiséra za jediného autora audiovizuálního díla prohlašuje jen úprava řecká. Což představuje, vedle důvodů již zmiňovaných, další důvod, proč evropská směrnice umožňuje stanovení dalších spoluautorů audiovizuálního díla. Zohledňuje tak různá pojetí díla v 27 rozdílných

⁹² k problematičnosti tohoto termínu viz kapitola II. 2. b)

evropských úpravách. Musíme si uvědomit, že i samotné definice děl spoluautorských a souborných se mohou lišit stát od státu. Proto se domnívám, že není a priori možné tvrdit, že například to, že nějaká právní úprava považuje dílo audiovizuální za dílo spoluautorské, svědčí nutně o právní fikci. Vždy záleží na tom, jak daný právní řád vymezuje dílo spoluautorské.

Je však důležité položit si otázku, zda náš, tedy český koncept pojetí autorství audiovizuálního díla bude nadále v evropském kontextu udržitelný. Jak jsem již zmínila v předchozí kapitole, Evropská asociace kameramanů (IMAGO) vyvíjí silné lobistické tlaky směrem k posílení jejich postavení, respektive k uznání kameramanů jako spolutvůrců audiovizuálního díla. Jak uvádí ve svém článku Veronika Nerudová: „Druhý způsob (myšleno konstrukci autorství audiovizuálního díla jako spoluautorství hlavního režiséra a některých dalších osob – některých autorů děl filmově užitých) již není vyvratitelnou právní domněnkou, ale fikcí, resp. se jí minimálně blíží.“⁹³ Pokud by se tedy tato tendence měla odrazit v některé z příštích novelizací autorského zákona, domnívám se, že by bylo zcela nezbytné revidovat s těmito změnami i samotnou definici audiovizuálního díla, potažmo díla souborného a spoluautorského.

Naprosto zásadní dle mého soudu je, aby se, pokud by mělo k výše naznačeným změnám dojít, udrželo přirozenoprávní pojetí autorského zákona. Konkrétně, aby nebyl mezi autory audiovizuálního díla zařazen i jeho výrobce. Tedy, aby pouhá investice nebyla dána na roveň autorské tvorbě. Jsem přesvědčena, že pokud by se tomu stalo, byl by zcela popřen smysl autorského zákona jako právní normy, která má hájit zájmy tvůrců. Jak jsem již naznačila v úvodní části, bylo by pak vhodnější autorský zákon zcela zrušit a pojímat dílo jako každý jiný výrobek. Nehledě na fakt, že v drtivé většině jsou výrobci právnícké osoby a jejich uznání za autory by tedy popřelo

⁹³ Nerudová, V. Autorství k filmovému dílu. Strategie, 1999, č. 10, s. 83

povahu autorského práva „jako zvláštního práva osobnostního, které ze své podstaty náleží pouze osobám fyzickým.“⁹⁴

⁹⁴ Nerudová, V. Autorství k filmovému dílu. Strategie, 1999, č. 10, s. 83

II. 5. Výrobce audiovizuálního díla

Termín výrobce audiovizuálního díla ve své podstatě znamená výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla. V tomto smyslu se vyjadřuje i ustanovení § 79 odst. 2 zák. č. 121/ 2000 Sb.: „Výrobce zvukově obrazového záznamu je fyzická nebo právnická osoba, která na svou odpovědnost poprvé pořídí zvukově obrazový záznam, nebo pro kterou tak z jejího podnětu učiní jiná osoba.“ V této souvislosti si je nutno uvědomit, a rozhodnutí francouzských soudů to často připomínají⁹⁵, že: „Tyto povahové předpoklady výrobce obvykle nespĺňuje ten, kdo například pouze pronajal filmové ateliéry či filmovou techniku, kdo pouze zprostředkoval nabytí práv k užití uměleckých výkonů herců a jiných výkonných umělců (tzn. herecká agentura apod.), nebo ten, kdo sice zhotovil zachycení audiovizuálního díla po stránce technické či produkční, avšak pouze jako prostředník, resp. subdodavatel apod. A to, i kdyby mělo jít o zhotovení výsledku pro objednatele, tzv. na klíč.“⁹⁶ Vzhledem k tomu, že autorský zákon neobsahuje žádnou legální definici ani zákonnou fikci týkající se výrobce audiovizuálního díla, je nezbytné v případě sporu podrobit dokazování, zda daná osoba skutečně záznam pořídila sama na svou odpovědnost, či zda tak z jejího podnětu učinila jiná osoba. I zde je možno odkázat na bohatou judikaturu francouzskou, která může být pro naše soudy inspirující. A to především proto, že vymezení osoby výrobce je v obou právních řádech takřka shodné.⁹⁷ Pro úplnost dodávám, že v právu veřejném je výrobce audiovizuálního díla definován v § 2 odst. 1 zákona o audiovizu, a to jako „osoba, z jejíhož podnětu a na jejíž odpovědnost byl záznam audiovizuálního díla poprvé pořízen.“

⁹⁵ např. rozsudek pařížského soudu ze dne 31. 5. 1995

⁹⁶ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2007, s. 607

⁹⁷ článek L. 216- 1 CPI

Autorský zákon nevymezuje však osobu výrobce jen na základě výše zmíněných faktických skutečností, ale také na základě § 64 odst. 3 jako osobu, která výrobu prvotního záznamu audiovizuálního díla uskutečnila poprávu. Tedy dle díkce ustanovení § 64 odst. 3 na základě písemné smlouvy s autorem audiovizuálního díla. Oproti tomu, výrobu zvukově obrazového záznamu ve smyslu § 79 je možno uskutečnit a související majetkové právo získat i protiprávně. Čímž samozřejmě není dotčena objektivní odpovědnost výrobce zvukově obrazového záznamu za neoprávněný zásah do autorských práv či práv souvisejících.

Co se týče ustanovení § 79, považuji za důležité zmínit, že se jedná v našem právu o nové - pod vlivem komunitární úpravy⁹⁸ zavedené - právo. Práva výrobce zvukově obrazového záznamu řadíme mezi tzv. práva související. Jedná se o právo ryze majetkové a tedy plně převoditelné. Nauka shodně konstatuje, že díky tomuto ustanovení, které přiznává výrobcovi samostatné originální právo, se v porovnání s předchozí úpravou výrazně posílilo jeho postavení.⁹⁹ Kříž a kol. k zavedení práva výrobce zvukově obrazového záznamu uvádějí: „Ochrana zvukově obrazového záznamu však není tradiční a Česká republika k ní není vázána ani mezinárodními předpisy, (...) Právní řády, které výrobcovi zvukově obrazového záznamu nepřiznávají vlastní práva absolutní povahy, tak zpravidla činí proto, že je usuzováno, že pozice výrobce zvukově obrazového záznamu („filmu“) je poměrně silná již z důvodu, že je na základě smluv, popř. zákonných domněnek, nositelem oprávnění (licence) k audiovizuálnímu dílu, audiovizuálně užitým, uměleckým výkonům, popř. i jiným nehmotným statkům, a že v důsledku těchto relativních práv je jeho investice do výroby dostatečně zajištěna.“¹⁰⁰

⁹⁸ Směrnice Rady 92/100/EHS o právu na pronájem a půjčování. Směrnice na místo termínu záznam užívají termín „film“.

⁹⁹ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 686,

¹⁰⁰ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křestřanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 225

Domnívám se, že je na místě poskytnout výrobcům tuto formu ochrany, a to i proto, že ustanovení § 79 chrání i „pouhý“ záznam. Naopak, jak rozvedu v rámci další kapitoly, považovala bych za vhodné omezit rozsah zákonné presumpce, kterou poskytuje výrobci ustanovení § 63 odst. 3, 4 potažmo § 64 odst. 1.

Konečně bych ráda zdůraznila rozdíl mezi tvorbou a výrobou. A to především proto, že v praxi většina tvůrců neustále naráží na neoprávněné vměšování ze strany výrobců audiovizuálních děl. Výrobce audiovizuálního díla dané dílo pouze vyrábí, tedy netvoří ani nespoluvytváří. Nemůže být tedy podle platného českého autorského zákona považován za autora či spoluautora. Jak jsem již zmínila v předchozí kapitole, nevyužil český zákonodárce možnosti dané mu komunitami směřující a v souladu s přirozenoprávním základem českého autorského práva nestanovil fikci autorství výrobce. Nutno zmínit, že z této přirozenoprávní filozofie vychází zákonodárce i v ustanovení § 5 odst. 1, když stanoví, že: „Autorem je fyzická osoba, která dílo vytvořila.“

Výrobce by mohl být autorem pouze tehdy, pokud by svým jednáním vykonal režijní činnost popsanou v předcházejících kapitolách. Přičemž jeho jednání bychom mohli označit za umělecký exces. Vzhledem k dikci ustanovení § 5 odst. 1, by ale autorem mohla být pouze konkrétní fyzická osoba, která onu režijní činnost vykonala a ne producentská společnost.

Proto, pokud producent nutí autora audiovizuálního díla, aby mu povolil takzvaný finalcut¹⁰¹, jedná se dle mého soudu nejen o porušení autorových osobnostních práv, ale i o narušení platného pojetí autorství. Domnívám se, že pokud by producent zásadně zasahoval v rámci svého „finalcutu“ do koncepce díla, stával by se nutně spoluautorem, a to

¹⁰¹ právo posledního střihu

přínejmenším stříhové složky, tedy díla audiovizuálně užitého, neboť by spouytvářel tempo, rytmicko-významovou, složku díla. Obdobně by tomu bylo i v případech, kdy by producent zasahoval do tvorby ostatním autorům audiovizuálně užitých děl. Lze jen litovat, že vzhledem k ekonomickému tlaku producentů se zatím, pokud je mi známo, žádný autor nevzepřel těmto, dle mého soudu zcela neoprávněným zásahům a neobrátil se na soud.

Pro vztahy mezi autorem díla audiovizuálního, autory děl audiovizuálně užitých a výrobcem je dále podstatné ustanovení § 63 odst. 3 a 4 respektive § 64 odst. 3. Považuji za užitečné, než tyto paragrafy podrobněji rozeberu, věnovat se krátce ustanovení § 46, který stanoví základy smluvní licence v českém autorském právu.

II. 5. a) Obecně k licenční smlouvě

Na úvod bych chtěla znovu připomenout fakt, že i přes výrazný posun českého autorského práva směrem k dualistickému pojetí neumožňuje zákon č. 121/2000 Sb. translativní převod majetkových práv k dílu (viz ustanovení § 26). Je tedy umožněn pouze tzv. převod konstitutivní. Oprávnění k výkonu dílo užít může tedy autor udělit pouze licenční smlouvou.

Úprava licenční smlouvy doznala zákonem č. 121/2000 Sb. značných změn. Nauka i praxe často kritizovala rigiditu úpravy předchozí. Ta značně omezovala smluvní volnost stran, stanovila zpravidla obligatornost písemné formy licenčních smluv a velmi přísné podstatné náležitosti. Rozsah a způsob šíření díla musel být přesně stanoven a smlouva mohla být sjednána pouze na dobu určitou. Velmi problematické a praxí často obcházené¹⁰² bylo

¹⁰² V praxi se často vyskytovaly tzv. „smlouvy za korunu“. Tyto smlouvy byly však pro evidentní obcházení zákona neplatné.

ustanovení zakotvující absolutní právo na autorskou odměnu při každém užití díla.

Při přípravě současného autorského zákona byly všechny výše uvedené problémy reflektovány. Výsledkem je výrazné posílení smluvní autonomie a rovněž zpřehlednění úpravy licenční smlouvy. (Zákon č. 121/2000 Sb. opustil dělení licenčních smluv podle způsobu užití, které bylo „spíše formální“¹⁰³ a nově ustavuje jednotnou typovou autorskoprávní licenční smlouvu). Nové pojetí licenčních smluv je postaveno na principu neformálnosti. Výjimka platí pouze pro licenci výhradní, kolektivní a hromadnou, u kterých zákon požaduje písemnou formu smlouvy, mezi výjimky je možné řadit i písemnou smlouvu dle ustanovení § 63 odst. 3, § 64 odst.

Co se týče obsahových náležitostí, musí být v licenční smlouvě uveden způsob a rozsah užití a dále musí smlouva obsahovat ujednání o odměně. Přestože tyto náležitosti vyjmenované v § 46 odst. 1 jsou tzv. essentialia negotii, tedy náležitosti podstatné, nepůsobí absence některé z nich absolutní neplatnost licenční smlouvy. Zákon č.121/ 2000 pro případ výše zmíněné absence stanoví vyvratitelné zákonné domněnky. V případě nedostatku ujednání o způsobu a rozsahu užití stanoví autorský zákon v ustanovení § 50 odst. 2 presumpci poskytnutí licence k takovým způsobům užití a v takovém rozsahu, aby byl dosažen účel smlouvy (postačí, pokud není účel smlouvy výslovně zmíněn, pokud je ho možné dovodit interpretací). Ustanovení § 50 odst. 3 pak dále upravuje možnost, že chybí výslovné ujednání o rozsahu a způsobu užití a zároveň není možné stanovit účel smlouvy. V tomto případě se uplatní domněnka tzv. omezeného rozsahu užití (a to množstevního, časového i územního). Jestliže smlouva nestanoví výši odměny či způsob jejího určení a z jednání stran nevyplývá jejich vůle uzavřít

¹⁰³ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 153

smlouvu bezúplatně, je nutné, dle ustanovení § 49 odst. 2 písm. a), poskytnout odměnu obvyklou. K výkladu těchto ustanovení Komentář Kříže a kol. dodává: „Pro výklad smluvních vztahů vycházejících z autorského zákona je z obsahu zákona a povahy práva nutno aplikovat pravidlo funkčního výkladu rozsahu poskytovaného oprávnění, které vymezuje rozsah dovoleného užití účelem, ať již ve smlouvě výslovně vyjádřeným, či pouze dovoditelným.“¹⁰⁴ Já bych k tomu ráda dodala, že považuji za podstatné vzhledem k přirozenoprávnímu charakteru autorského práva vykládat tato ustanovení in favorem autoris, jak to ostatně, jak jsem již uvedla dříve, činí francouzská soudní praxe (viz kapitola I. 3.).

Co se odměny týče, změnil, jak jsem již výše naznačila, nový autorský zákon zcela její pojetí. Jelikož se ustanovení o absolutní autorské odměně dle zákona č. 35/1965 Sb. ukázalo jako v praxi zcela nevyhovující a přehnaně ochránářské, bylo nahrazeno zněním novým, které umožňuje smluvním stranám sjednat licenci i bezúplatně pokud: „Strany ve smlouvě sjednají, že licence se poskytuje bezúplatně.“

Na závěr této kapitoly bych ještě ráda dodala, že přestože byla v současném autorském zákoně posílena smluvní volnost, teoretici autorského práva shodně konstatují, že došlo: „K souběžnému posílení výchozí vyjednávací pozice autora, kdy pro případ neexistence smluvní úpravy zákon zásadně stanoví úpravu pro autora výhodnější.“¹⁰⁵ Telec a Tůma dále doplňují: „Ochranářská funkce autorského práva však proti minulosti ustupuje do pozadí, když zákonná úprava smluvního autorského

¹⁰⁴ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 155

¹⁰⁵ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 153
Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 477

práva je zásadně dispozitivní a umožňuje smluvním stranám odlišnou autonomní úpravu svého závazku, je-li tato jejich vůlí.“¹⁰⁶

II. 5. b) Licence v českém audiovizuálním právu

K ochraně investice výrobce stanoví autorský zákon v ustanovení § 63 odst. 3 vyvratitelnou právní domněnku udělení výhradní a neomezené¹⁰⁷ licence autorem audiovizuálního díla (obdobně, respektive ve stejném rozsahu je uzákoněna i presumpce výhradní licence v § 64 odst. 1 pro vztah mezi výrobcem a autory děl audiovizuálně užitých). Jedná se tedy o úpravu, která je v poměru speciality k obecnému režimu licenční smlouvy. Udělená licence je licencí výhradní, čímž je vyloučeno ustanovení § 47 odst. 1, které presumuje licenci nevýhradní. Zákonodárce výše zmíněnými ustanoveními zajišťuje koncentraci všech nezbytných majetkových práv k rukám výrobce audiovizuálního díla. Ustanovení § 63 odst. 3 písm. b) dále výslovně zakotvuje možnost výrobce poskytnout podlicenci. Co se autorské odměny týče, presumuje § 63 odst. 3 písm. b), že se autor s výrobcem dohodl na odměně, která je ve smyslu ustanovení § 49 odst. 2 písm. a) obvyklá.

Tato licence se vztahuje k „užití audiovizuálního díla ve znění původním, dabovaném i opatřeném titulky, jakož i k užití fotografií vytvořených v souvislosti s pořízením prvotního záznamu.“ Telec a Tůma ke vzniku výše popsané licence uvádějí: „Nekonstituuje se zde žádná zákonná licence ani zákonný výkon majetkových autorských práv. (...) Právním důvodem nabytí licence je smlouvou s autorem.“¹⁰⁸ Autoři dále rozvíjejí

¹⁰⁶ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2007, s. 477

¹⁰⁷ Oproti původnímu znění zákona č. 121/2000 Sb., který z presumované licence vylučoval „užití podle § 13, pokud jde o pořízování rozmnoženin pro účely jejich rozšiřování, § 14 a § 18 odst. 2.“

myšlenku, že by bylo „z hlediska praxe žádoucí umožnit v tomto případě zcizení majetkových práv.“¹⁰⁹ Tento návrh nepovažuji za příliš vhodný. Je sice pravdou, a zahraniční praxe nám to často dokládá, že se vyskytují různé formy legálních ccessí majetkových autorských práv (na našem území znal legální ccessi k rukám výrobce autorský zákon z roku 1953), avšak toto solitérní zakotvení možnosti translativního převodu by dle mého soudu narušilo základy na kterých je postavený současný autorský zákon. Nedomnívám se, že by výrobce audiovizuálního díla, který je v současné době v postavení zvláštního licenčního nabyvatele a navíc mu svědčí zvláštní právo související (viz ustanovení § 79) nebyl dostatečně autorským zákonem chráněn (potažmo jeho investice). Nevidím tedy jediný důvod, proč by měl být výrobce audiovizuálního díla upřednostňován před nakladatelem či výrobcem zvukového záznamu. Rozmělňovat kvůli ochraně jeho investice quasi dualistickou bází autorského zákona mi přijde zbytečné. Jiný případ by ovšem nastal, pokud by se zákonodárce rozhodl posunout české autorské právo ještě více směrem k dualistickému pojetí a umožnil translativní převod majetkových práv, avšak za podmínky, že by tomu tak bylo pro všechna autorským zákonem chráněná díla.

Jak jsem již zmínila výše, právním důvodem vzniku zákonné domněnky dle § 63 odst. 3 je písemná smlouva.¹¹⁰ Teorie autorského práva se shoduje v názoru, že: „Jde o ustanovení, které není příliš praktické, neboť lze předpokládat, že pokud výrobce a autor již uzavřeli písemnou smlouvu, že také smluvně upravili užití audiovizuálního díla.“¹¹¹ S tím nelze než souhlasit. Nicméně vzhledem k výhradnosti a neomezenosti licence, se lze dle mého

¹⁰⁸ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2007, s. 603

¹⁰⁹ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2007, s. 603

¹¹⁰ Předchozí znění zákona č. 121/2000 Sb. hovořilo o „písemném svolení“.

¹¹¹ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křestňanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 186

soudu jen těžko omezit na ústní formu smlouvy. Soudím, že by zavedením možnosti pouhé ústní dohody byla výrazně oslabena pozice autorů, což není dle mého soudu nikterak žádoucí.

Přestože je nová úprava licenční smlouvy tak, jak je nově zakotvena v ustanovení § 63 odst. 3 (resp. § 64 odst. 1), hodnocena naukou kladně, a to především ve srovnání s úpravou předchozí (viz historický exkurs), je z mého pohledu tato úprava nedokonalá, a to především proto, že nedostatečně chrání zájmy autorů jako slabší smluvní strany. Jako velmi problematické se mi v této souvislosti jeví ustanovení § 63 odst. 4. Nepřijde mi vhodné vyloučit ustanovení § 54, které umožňuje odstoupení od smlouvy pro změnu přesvědčení autora. Jsem přesvědčena, že vzhledem ke znění odstavce 2, výše zmiňovaného paragrafu, je investice výrobce plně zajištěna institutem náhrady škody.

Nejproblematictější se mi jeví odkaz na ustanovení § 58 odst. 4 a 5, obsahující úpravu zaměstnaneckých děl. Z tohoto odkazu plyne domněnka, byť vyvratitelná, svolení autora audiovizuálního díla se zveřejněním, úpravami, zpracováním včetně překladu, spojení s jiným dílem, zařazení do díla souborného, jakož i k tomu, aby výrobce uváděl dílo na veřejnosti pod svým jménem. Tato úprava, která je jistě odůvodnitelná zvláštním statusem zaměstnaneckých děl, se mi pro díla audiovizuální zdá zcela nevhodná. Domnívám se, že jí zákonodárce zcela zřetelně překročil meze nutné ochrany investice výrobce a naopak výrazně oslabil vyjednávací pozici autorů. (Obdobně platí i pro autory děl audiovizuálně užitých, viz § 64 odst. 3), což považuji za krajně nevhodné, vzhledem k aktuální koncepci našeho autorského zákona.

Především ničím neomezená možnost dalšího zpracování a úprav audiovizuálního díla a děl audiovizuálně užitých se mi jeví jako naprosto nestandardní. Producentovi dává možnost zasahovat do výsledného sestřihu:

krátit jej, vyházovat záběry i celé sekvence, měnit scénář, adaptovat ho, předabovat herce či například upravit postprodukčně barevné vyznění filmu... Samozřejmě je možno oponovat, že tato presumpce je vyvratitelná, praxe ovšem dokazuje, že v drtivé většině případů je vyjednávací pozice autorů audiovizuálních děl potažmo děl audiovizuálně užitých značně slabá, a tudíž se autoři jen těžko brání zásahům do jejich tvůrčí svobody. Nehledě na to, že v případě, že by producent či jím vybraný - od původního autora odlišný tvůrce, zpracoval či zásadně změnil dílo, stal by se jeho spoluautorem nebo autorem díla zpracovaného, čemuž ve většině případů nebude původní autor nakloněn.

Obdobně shledávám jako velmi diskutabilní presumpci umožňující spojení díla s jiným dílem či jeho zařazení do díla souborného. Samozřejmě s výjimkou děl audiovizuálně užitých. Je nutné si uvědomit, že v případě využití presumpce dané odkazem na § 58 odst. 4, dochází i k zásadním zásahům do osobnostních práv autorů. V tomto kontextu se věta první § 58 odst. 4: „Autorova osobnostní práva k zaměstnaneckému (v tomto případě audiovizuálnímu) dílu zůstávají nedotčena.“, jeví jako čistě deklaratorní. Problematiku osobnostních práv rozeberu ještě podrobněji v následující kapitole.

Na základě výše uvedeného, jsem přesvědčena, že by bylo žádoucí, aby byl některou z příštích novelizací autorského zákona odkaz na § 58 zrušen a nahrazen úpravou speciální, která by producenta vybavovala jen nezbytně nutnými oprávněními a naopak by upřednostňovala autora jako slabší smluvní stranu.

II. 6. Osobnostní práva k audiovizuálnímu dílu

Jak jsem již několikrát uvedla, kontinentální, a tedy i české autorské právo je postaveno na přirozenoprávních základech. Z tohoto základu tedy plyne i význam osobnostních práv v našem právním řádu. Význam osobnostních práv autorských je umocněn i jejich zařazením mezi základní lidská práva.¹¹² V přirozenoprávním pojetí je dílo chápáno jako jedinečný výsledek tvůrčí činnosti autora, jako otisk osobnosti konkrétního tvůrce. Autor se tedy tohoto práva nemůže platně vzdát, nemůže jej ani převést na jiného. Pokud by autor smluvně umožnil konkrétní úpravy či zásahy do díla, nezbujuje ho to možnosti dovolat se v budoucnu svých osobnostních práv.

Zákon č. 121/2000 Sb. upravuje osobnostní práva v ustanovení § 11. (Na mezinárodní úrovni jsou osobnostní práva autorská ošetřena čl. 6-bis Bernské úmluvy.¹¹³) „Na rozdíl od předchozí zákonné úpravy autorský zákon (myšleno zák. č.121/2000 Sb.) obsahuje uzavřený taxativní výčet osobnostních práv autora (...) Vzhledem k taxativnímu výčtu nelze výkladem dovozovat existenci jiných osobnostních autorských práv tak, jak to bylo možné dle dřívější zákonné úpravy.“¹¹⁴ Těmito taxativně stanovenými osobnostními autorskými právy jsou: 1. Právo rozhodnout o zveřejnění díla 2. Právo osobovat si autorství, tj. zejména: právo bránit se přisvojení si autorství jinými osobami, právo na označení autorství při užití díla za přiměřených podmínek, právo rozhodnout o způsobu autorského označení, 3. Právo na nedotknutelnost díla tj. zejména: právo udělit svolení ke změně či jinému zásahu do díla, právo na užívání díla způsobem nesnižujícím hodnotu díla, právo na autorský dohled.

¹¹² čl. 32 Listiny základních práv a svobod

¹¹³ „Nezávisle na majetkových autorských a i po jejich postoupení má autor právo uplatňovat své autorství k dílu a odporovat každému znetvoření, zkomolení nebo jiné změně díla, jakož i jinému zásahu do díla, který by byl na újmu jeho cti nebo dobré pověsti.“

¹¹⁴ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 146

Nyní bych se podrobněji zastavila u některých z výše jmenovaných práv a rozebrala je ve vztahu k dílům audiovizuálním. Přičemž bych ale chtěla podotknout, že vzhledem k nedostatku relevantní judikatury z této oblasti, zde již předem odkazuji na následující část své práce, konkrétně na kapitolu III. 4., v které budu detailně rozebírat bohatou judikaturu francouzskou vztahující se k této oblasti autorského práva.

Vzhledem k vysoké finanční náročnosti výroby audiovizuálních děl je ze strany producentů na autory vyvíjen stále větší tlak směřující k co největšímu omezení jejich osobnostních práv. Často jsou uzavírány smlouvy, respektive jsou do licenčních smluv a smluv o dílo včleňována ujednání, v kterých se autor zavazuje nebránit zásahům do svých osobnostních práv. Jak jsem již uvedla v úvodu této kapitoly i v případě, že autor smluvně svolí k určité úpravě či zásahu do díla, nezbavuje ho to možnosti dovolat se v budoucnu svých osobnostních práv. Pokud by autor uzavřel s výrobcem smlouvu, ve které by se pro futuro vzdal svých osobnostních práv, nebo by se zavázal, že nebude bránit užití díla z titulu svých osobnostních práv, by byla absolutně neplatná, a to na základě § 39 občanského zákona.

Pravdou ovšem je, že je velice složité posoudit, kdy se již jedná o nepřipustné vzdání se práv, a kdy se ještě jedná o přípustné ujednání o omezení osobnostních práv. Je taktéž nutné připomenout, že je velmi složité najít hranici i v případech týkajících se takzvaného šikanózního výkonu osobnostních práv ze strany autorů audiovizuálních děl či děl audiovizuálně užitých. Situace je o to složitější, že, jak jsem již zmiňovala, chybí příslušná judikatura. Na druhou stranu, přístup, který aplikuje soudní praxe francouzská¹¹⁵, může v některých případech nahrávat šikanóznímu výkonu práv ze strany autorů. Přesto se domnívám, že bychom si měli vzít příklad z francouzského přístupu a postupovat při rozhodování sporů producent versus autor in favorem autoris tedy pokud nebudou jasně prokázány

¹¹⁵ Francouzský přístup spočívá na subjektivním stanovisku autora.

autorovy úmysly šikanózním výkonem svých osobnostních práv blokovat výrobu či následnou distribuci filmu.

V předchozí kapitole jsem uvedla, že se v rámci kapitoly o osobnostních právech autorů audiovizuálních děl znovu vrátím ke kritice ustanovení § 63 odst. 4 potažmo § 64 odst. 1. V dispozitivním ustanovení § 58 odst. 4 je sice stanoveno, že: „Autorova osobnostní práva k zaměstnaneckému (v tomto případě na základě odkazu § 63 odst. 4 audiovizuálnímu) dílu zůstávají nedotčena,“ následující větou jsou však tato osobnostní práva radikálně omezena. Na základě ustanovení věty druhé § 58 odst. 4 je tedy prakticky vyloučen výkon autorova práva rozhodnou o zveřejnění svého díla a výkon práva udělit (neudělit) svolení ke změně nebo zásahu do svého díla. Autorovi audiovizuálního (potažmo audiovizuálně užitého díla) zbývá tedy pouze právo, aby jiná osoba (v tomto případě výrobce audiovizuálního díla) neužívala dílo způsobem snižujícím jeho hodnotu.

Pokud by se české soudy inspirovaly judikaturou francouzskou, mohly by z titulu užití způsobem snižující hodnotu zakázat např. reklamní pauzy, krácení či rozdělování nebo spojování audiovizuálního díla, jeho kolorizaci. Soudím, že je ale více než pravděpodobné, že by české soudy neaplikovaly takto široký výklad užití díla způsobem snižujícím jeho hodnotu. Je tedy na místě, aby, jak jsem již ostatně konstatovala v předchozí kapitole, zákonodárce podstatně omezil presumpci souhlasu autora s úpravami, a to tak, že by ji zredukoval pouze na případy tzv. netvůrčích zásahů a to zhruba tak, aby tyto zásahy odpovídaly dikci rozsudku MS Praha 13 Co 216/90, v kterém se uvádí: „Právo na integritu díla nelze vykládat v tom smyslu, že je autor oprávněn bránit se jakýmkoli změnám díla v tom smyslu, že se jedná i o změny nepatrné, nepodstatné, obtížně postřehnutelné, tj. změny podružné, marginální, či takové změny, které jsou důsledkem konkrétního oprávněného užití díla či pro takové užití nezbytné, tj. změny očekávatelné, prediktibilní.

Obsahem práva na integritu díla jsou pouze takové změny, které představují zásah do formálního či obsahového pojetí díla, tj. do jeho pojetí literárního, uměleckého nebo jiného vědeckého.¹¹⁶

Na konkrétním příkladu uvedeno: Výrobce by například i po této změně autorského zákona mohl nechat přepsat film do formátu DVD tak, aby mohl rozšířit své zisky o příjmy z DVD distribuce (samozřejmě pokud si autor výslovně nevymínil pouze kinodistribuci). Pod podmínkou, že by přepis byl natolik kvalitní, že by nesnižoval hodnotu díla. Uvedme i jiný, bohužel v současné praxi častý, příklad: Pokud by chtěl producent vyhodit byť i jediný záběr, domnívám se, že na základě výše zmíněného pojetí by se jednalo takřka vždy o tzv. tvůrčí zásah a tedy zásah producentovi nepovolený.

Závěrem bych ještě ráda znovu zopakovala, že vzhledem ke všem, v této i předchozí kapitole, popsaným problémům by bylo vhodné zrušit odkaz na § 58 upravující díla zaměstnanecká a vytvořit speciální úpravu pro díla audiovizuální. Soudím, že by to bylo vhodné nejen kvůli zmíněným problémům, ale také vzhledem k složitosti a náročnosti tvorby a výroby audiovizuálních děl. A to nejen proto, aby byly chráněny zájmy autorů, ale i vzhledem k větší právní jistotě, ke které by speciální úprava jistě přispěla.

¹¹⁶ citováno v Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 152-153

III. část: Audiovizuální dílo ve francouzském Zákoníku duševního vlastnictví

III. 1 Vymezení pojmu dílo podle francouzského autorského zákona

Francouzský Zákoník duševního vlastnictví neobsahuje přesnou definici pojmu dílo. „Zákonodárce si nedal práci s vymezením přesné definice duševních výtvorů (oeuvres d' esprit), které jsou předmětem ochrany. (...) Vymezil pouze, že některé charakteristiky jsou bezvýznamné (článek L. 112-1 CPI). Dále se spokojil s tím, že stanovil čistě demonstrativní přehled výtvorů, které požívají ochrany (článek L. 112-2 CPI). Následně přinesl zpřesnění v oblasti děl odvozených, aby nakonec představil úpravu týkající se ochrany titulů děl.“¹¹⁷

Profesor Gautier v souvislosti s problematikou definice díla hovoří o dvou pozitivních a dvou negativních podmínkách. Jako pozitivní podmínky označuje podmínku originality a formy. Tyto dvě podmínky označuje za nejpodstatnější a kriticky dodává: „Zákon je nechává zcela na posouzení soudu.“¹¹⁸ Negativními podmínkami jsou podle Gautiera dva zákonné zákazy. A to zákaz přihlížet či posuzovat hodnotu díla a jeho účel. Přičemž tyto dvě podmínky označuje Gautier za méně důležité.

¹¹⁷ Bonnet, G. a kolektiv. Zákoník duševního vlastnictví. Komentář. 6. vydání. Paříž: Dalloz, 2006, s. 21

¹¹⁸ Gautier, P.-Y. Propriété littéraire et artistique. 6. vydání. Paříž: PUF, 2007, s. 51

Přestože, jak z výše uvedeného vyplývá, nenalezneme ve francouzském kodexu přesnou a v jednom článku sjednocenou definici díla, můžeme konstatovat, že je české i francouzské pojetí díla v zásadě shodné. Což ostatně plyne z kontinentálních, přirozenoprávních východisek obou autorskoprávních systémů. Shrňme tedy: Francouzský, stejně jako český autorský zákon, poskytuje dílům bezformální ochranu (viz článek L. 111-1 CPI) bez ohledu na žánr, způsob vyjádření, hodnotu či účel (článek L. 112-1 CPI), bez toho, aby dílo muselo být dokončené či zveřejněné (článek L. 111-2 CPI). Ekvivalentem k českému ustanovení § 2 odst. 4 a 3 zák. č. 121/2000 Sb. (odvozená tvorba, díla souborná) je článek L. 112-3 CPI. Jak jsem již uvedla v části věnující se právu českému (viz kapitola II.1.), neobsahuje Code de la propriété intellectuelle explicitní ochranu názvů jmen a postav. Nutno ovšem dodat, že tato ochrana je soudní praxí dovozována na základě ochrany titulové (viz článek L.112-4 CPI).

Zajímavé je, že francouzský zákoník stanoví požadavek originality pouze ve vztahu k titulům děl, judikatura jej nicméně rozšiřuje na všechny druhy výtvorů. Otázkou originality díla se zabývá nemálo rozsudků. Mnoho z nich je doktrínou považováno za kontroverzní, a to především proto, že slovy autorů komentáře: „Soudní praxe, skrývající se za analýzu originality, obchází princip, dle kterého nesmí být posuzována hodnota díla.“¹¹⁹ Obdobně se vyjadřuje i profesor Gautier: „Vytyčení hranic je příliš subjektivní a podřízené, pokud dojde na soudní jednání, přesvědčovacímu talentu advokáta a subjektivnímu dojmu soudce.“¹²⁰ Diskuse týkající se této problematiky jsou poměrně rozsáhlé a vzhledem k rozsahu a zaměření této práce se omezím pouze na odkaz na příslušnou literaturu.¹²¹ Domnívám se,

¹¹⁹ Bonnet, G. a kolektiv. Zákoník duševního vlastnictví. Komentář. 6. vydání. Paříž: Dalloz, 2006, s. 21

¹²⁰ Gautier, P.-Y. Propriété littéraire et artistique. 6. vydání. Paříž: PUF 2007, s. 54

¹²¹ Rozsáhle se této problematice věnují profesori Lucas, A., Lucas H. J. autoři díla: Traité de la propriété littéraire et artistique. Paříž: Litec, 2001.

že by tyto diskuse mohly být přínosné i pro českou praxi, a to v souvislosti s otázkou jedinečnosti díla.

Závěrem této kapitoly bych chtěla ještě zmínit ustanovení článku L. 112-2 CPI, které obdobně jako české úprava (viz § 2 odst. 1 zák. č. 121/2001 Sb.) obsahuje demonstrativní výčet chráněných děl. Mezi nimi je v článku L. 112-2 odst. 6 CPI uváděno, a nutno zdůraznit jako jediné, i definováno dílo audiovizuální.

III. 2. Definice a charakteristika audiovizuálního díla

Francouzský zákoník definuje pojem audiovizuální dílo respektive dílo kinematografické a ostatní díla filmová v rámci již výše zmíněného demonstrativního výčtu chráněných děl (článek L. 112-2 CPI) takto: „Díla kinematografická a ostatní díla sestávající ze sledu pohyblivých obrazů, ať již doprovázených zvukem či nikoliv se nazývají díly audiovizuálními.“

Z této definice tedy plyne, že narozdíl od práva českého nestanoví francouzský Zákoník duševního vlastnictví nutnost záznamu audiovizuálního díla, což vzhledem k výše uvedeným výhradám (viz kapitola II.2.) považují za vhodnější řešení. Pro úplnost dodávám, že francouzský CPI chrání i zvukově obrazový záznam, videogram (viz článek L. 215-1 CPI)

Narozdíl od autorského zákona českého nedefinuje Francouzský CPI audiovizuální dílo jako *dílo utvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých*, tedy jako dílo svého druhu souborné, ale naopak v článku L. 113-7 CPI je presumován¹²² vznik díla audiovizuálního jako díla spoluautorského. Je sice pravdou, že tato úprava je bližší úpravě komunitární, nicméně, dle mého soudu, zcela popírá mimoprávní realitu vzniku audiovizuálních děl. Připadá mi tedy poněkud zarážející, když si převážná většina francouzské doktríny myslí pravý opak. Za všechny bych zde citovala profesora Pollaud-Duliana: „Francouzský zákon je v této otázce velmi realistický v tom smyslu, že se shoduje s realitou audiovizuální tvorby tím, že přiznává práva opravdovým autorům, aniž by některé uměle vyjímal, ale taktéž tím, že bere v potaz zvláštní charakter audiovizuální tvorby, neboť zachovává kvalifikaci spoluautorského díla.“¹²³

¹²² O tom, zda se jedná o nevyvrátitelnou domněnku se vedou rozsáhlé teoretické diskuse, kterým se budu podrobně věnovat dále.

¹²³ Poullaud-Dullian, F. Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle. RIDA, 1996, č. 169, s. 50-126

Profesor Pollaud-Dullian se dále ve svém článku¹²⁴ zamýšlí nad možnými variantami klasifikace audiovizuálního díla. Razantně, jako cizí francouzskému přirozenoprávnímu systému, odmítá teorii, která by přiřkla veškerá práva producentovi. Jako druhou zmiňuje teorii, která přisuzuje autorství, stále myšleno spoluautorství, jen některým autorům audiovizuálního díla. Tuto variantu označuje za nerealistickou. Třetí možnost hodnotí jako nejspravedlivější. Touto variantou je varianta francouzská, která pokládá audiovizuální dílo za dílo spoluautorské, přičemž spoluautory jsou „všechny fyzické osoby, které realizují duševní tvorbu tohoto díla.“¹²⁵ (Podrobněji se problematice autorství audiovizuálního díla budu věnovat v následující kapitole, nyní se omezím pouze na klasifikaci audiovizuálního díla.)

V rámci úvahy o poslední z vyjmenovaných variant se Pollaud-Dullian zamýšlí nad možností, že by bylo možné v rámci díla spoluautorského konstituovat určitou hierarchii mezi jednotlivými spoluautory. Uvádí dokonce, že tento názor je sdílen i částí doktríny. Nutno ovšem dodat, že částí minoritní. Ze všech výše nastíněných možností by se toto poslední „hierarchizované spoluautorské pojetí“ nejvíce blížilo realitě audiovizuální tvorby. Poulland-Dullian však toto pojetí nekompromisně zavrhuje:¹²⁶ „Jestliže nějaká osoba dodala jakýkoliv tvůrčí přínos do audiovizuálního díla, je jeho spoluautorem. Opačné řešení, by vedlo k tomu, že by bylo přihlíženo k hodnotě a žánru, což vylučuje článek L. 111-2, Zákoníku.“ Domnívám se, že tento názor není přesný, neboť nebere v potaz rozdíl mezi dílem audiovizuálně užitým a dílem audiovizuálním. Rozdíl mezi nimi nespočívá v jejich rozdílné hodnotě tak, jak ji chápe ustanovení čl. L. 111-2, ale jednoduše se jedná o dva rozdílné druhy děl. Tvorba audiovizuálního je hierarchizovanou činností. Přičemž autoři děl audiovizuálně užitých se

¹²⁴ Pollaud-Dullian, F. Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle. RIDA, 1996, č. 169, s. 50-126

¹²⁵ článek L. 113-7 CPI

¹²⁶ Hierarchii, i když jen ve velmi omezené míře zakládá ustanovení článku L. 121-5 (více v kapitole III.4.c).

nepodílejí na tvorbě díla audiovizuálního. Pokud tedy CPI označuje dílo audiovizuální za dílo spoluautorské, jedná se o právní fikci.

Pavel Tůma v souvislosti s francouzským pojetím audiovizuálního díla uvádí: „Při zohlednění mimoprávní povahy audiovizuální tvorby je zřejmé, že zákonem stanovené osoby jsou vesměs pouze autory děl audiovizuálně užitých, nikoli vykonavateli audiovizuální tvůrčí činnosti. Z hlediska zásady objektivní pravdivosti autorství je možné považovat scénáristu, autora literární předlohy a autora dialogů pouze za autory audiovizuálně užitých literárních děl a skladatele za autora audiovizuálně užitého díla hudebního. Tyto osoby, však nevyjadřují svoji literární, jinou uměleckou či vědeckou myšlenku po způsobu audiovizuální tvorby.“¹²⁷ Tůma dále dochází k závěru, že ve francouzském pojetí autorů audiovizuálního díla se jedná o takzvanou pozitivní fikci autorství. Já se domnívám, že je možné za fikci označit i samotné pojetí audiovizuálního díla dle francouzského Zákoníku.

Pro francouzskou nauku i soudní praxi je nejpodstatnější rozlišení mezi dílem spoluautorským a dílem kolektivním. Definice obou těchto děl nalezneme v článku L. 113-2 CPI. Spoluautorské dílo je definováno jako „dílo, k jehož vytvoření přispělo více fyzických osob.“ Kolektivní dílem je dle CPI takové dílo, které bylo vytvořeno z podnětu a pod vedením fyzické nebo právnické osoby a pod jejím jménem, ve kterém jsou zařazeny takové tvůrčí příspěvky, které samy o sobě autorskoprávní ochrany nepožívají.¹²⁸ Poullaud-Dulian soudí, že: „Obecná formulace textu (myšleno textu článku L. 113-2 CPI, respektive prvního odstavce, který se týká díla spoluautorského) jasně ukazuje, že tato kvalifikace představuje obecný princip. Jako výjimku, článek L. 113-2, třetí odstavec ustavuje zvláštní kategorii, kategorii děl kolektivních.“¹²⁹

¹²⁷ Telec, I., Tůma, P. Autorský zákon. Komentář. 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2007, s. 117

¹²⁸ překlad Pavel Tůma

¹²⁹ Pollaud-Dulian, F. Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle. RIDA, 1996, č. 169, s. 50-126

Výše jsem již zmínila, že kvalifikaci díla audiovizuálního obsahuje článek L. 113-7 CPI. Ustanovení tohoto článku v první větě označuje za autory díla audiovizuálního všechny fyzické osoby, které se tvůrčím způsobem podílejí na vzniku tohoto díla. Druhá věta pak zakotvuje vyvratitelnou domněnku, na základě které, pokud není prokázán opak, jsou považovány za autory audiovizuálního díla, **vytvořeného spoluprací**, následující osoby: autor scénáře, autor adaptace, autor dialogů, autor hudebního díla s textem či bez textu vytvořeného zvláště pro užití v díle audiovizuálním.¹³⁰ Převážná část francouzské vědecké obce se domnívá, že článek L. 113-7 CPI, konkrétně formulace „**vytvořeného spoluprací**“ nestanoví pouhou vyvratitelnou zákonnou domněnku spoluautorského díla, ale že se jedná o nevyvratitelnou právní klasifikaci. Jak uvádí A. Lucas a H. J. Lucas: „Tento právní režim tedy nemůže být vyloučen s poukazem na případné splnění pojmových znaků kolektivního díla.“¹³¹

Minoritní část francouzské doktríny se však domnívá, že ustanovení článku L. 113-7 CPI je pouze vyvratitelnou presumpcí a je tedy možné při splnění pojmových znaků díla kolektivního podřadit audiovizuální dílo pod režim děl kolektivních. Profesor Poullaud-Dullian ve svém již několikrát citovaném článku za všechny představitele této teorie jmenuje C. Hugon, autorku díla Právní režim audiovizuálního díla, která na podporu své teorie uvádí fakta, která Poullaud – Dullian shrnuje následovně: „Značná část audiovizuálních děl, jiných než kinematografických, je postavena na jiném modelu (myšleno jiném než spoluautorském), více průmyslovém a méně uměleckém, (...) dále je možno uvést zájem producenta.“¹³²

¹³⁰ Jak jsem již zmínila podrobnému rozboru vyvratitelné presumpce autorství vyjmenovaných osob se budu věnovat v následující kapitole.

¹³¹ Lucas, A. Lucas H.J. *Traité de la propriété littéraire et artistique*. Paříž: Lítéc, 2001, s. 193

¹³² Poullaud-Dullian, F. *Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle*. RIDA, 1996, č. 169, s.79

Domnívám se, že argumentovat zájmy producenta je scestné. Za prvé by tento způsob argumentace vedl k nežádoucímu zekonomičtění autorského práva a k popření jeho přirozenoprávní podstaty. Navíc je možné se obávat, že by pak ze strany producentů audiovizuálních děl vznikl silný tlak na co možná nejširší uplatňování režimu kolektivního díla, a to i v případech, kdy by se o tzv. průmyslový způsob výroby nejednalo, respektive, kde by se jednalo o případ sporný či hraniční.

Za druhé spolu s větší částí francouzské doktriny soudím, že jsou práva producentů současným Zákoníkem duševního vlastnictví dostatečně chráněna. A to především díky ustanovením článků L. 132-24 CPI a L. 121-5 CPI. Ustanovení článku L. 132-24 CPI zakládá vyvratitelnou domněnku převodu majetkových autorských práv k rukám výrobce. Článek L. 121-5 CPI pozastavuje výkon morálních práv spoluautory díla audiovizuálního až do doby, než bude vytvořena definitivní verze díla. Na této verzi se musí shodnout režisér, eventuelně i ostatní spoluautoři a producent. (Ustanovením článku L. 121-5 CPI se budu podrobněji věnovat v rámci kapitoly III. 4. c)

Zbývající část argumentace C. Hugon, tedy tu, která hovoří o průmyslovém způsobu vzniku audiovizuálních děl, vyvrací Poullaud-Dullian poukazem na ustanovení článku L. 12-1 CPI, které stanoví, že díla jsou chráněna bez ohledu na jejich hodnotu a žánr. Tedy bez ohledu na způsob jejich vzniku.

Stanovisko soudní praxe je v této otázce poměrně jasné. Respektive stanovisko soudů II. stupně a Kasačního soudu. Jako příklad je možno uvést rozsudek „FAC versus Duverne“ ze dne 26. 1. 1994, kdy se Kasační soud zcela jasně postavil proti tomu, aby audiovizuální dílo bylo možné podřadit

pod režim díla kolektivního. Podle Poullaud-Dulliana má toto vyjádření „jistě obecný význam.“¹³³

Obdobná je i rozhodovací praxe Odvolacího soudu v Paříži. Odvolací soud v Paříži zrušil jako odporující zákonu rozsudek soudu nižší instance ze dne 27. 10. 1993, který kvalifikoval audiovizuální dílo, v tomto konkrétním případě televizní pořad, jako dílo kolektivní. Soudce nižší instance své rozhodnutí opíral o tvrzení, že ustanovení článku L. 113-7 CPI zakládají pouze vyvratitelnou domněnku spoluautorského díla, a dále, že dílo vzniklo z podnětu producenta, který vybíral své spolupracovníky a dával jim pokyny. Příspěvky těchto spolupracovníků se „rozpouští“ v celku pořadu bez toho, aby bylo možné přiznat jim zvláštní právo k tomuto celku. Tedy podle soudu první instance byly naplněny znaky definice kolektivního díla dle článku L. 113-2 CPI. V této souvislosti je důležité zdůraznit, že možnost podřazení díla audiovizuálního pod definici díla kolektivního v dosavadní soudní praxi připouštěly pouze soudy prvního stupně (s výjimkou níže citovaného rozhodnutí „Asphalt Jungle“, kdy, jak uvidíme, Odvolací soud v Paříži označil film režiséra Hustona za dílo vzniklé v režimu díla kolektivního). Judikatura Kasačního soudu je konstantní, a jak jsem již výše uvedla, toto podřazení nepřipouští. Považuje tedy ustanovení článku L. 113-7 CPI za závaznou právní kvalifikaci a nikoliv za vyvratitelnou domněnku.

Většinou teoretiků bývá v souvislosti s výše rozebíranou polemikou citován rozsudek „Asphalt Jungle“ z 6. 7. 1989. Tento rozsudek se týkal klasického filmu Johna Hustona. Odvolacím soudem v Paříži byl však označen za dílo vzniklé v režimu díla kolektivního. Rozsudek byl následně zrušen Kasačním soudem, avšak z důvodů ochrany morálních práv autorů (producent chtěl kolorovat černobílý film, k tomu více v kapitole III.4.). „Proto

¹³³ Pollaud-Dulian, F. Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle. RIDA, 1996, č. 169, s. 50-126

tedy není možné považovat toto rozhodnutí za precedent.¹³⁴ Výše jsme ovšem mohli postřehnout, že Odvolací soud v Paříži své stanovisko o čtyři roky později změnil, a to navíc v kauze týkající se „pouhého“ televizního pořadu.

Za závažný problém považuji i fakt, že soudní praxe není jednotná i co se týče obsahu práv, která přísluší originálnímu nabyvateli autorského práva, tedy investorovi. Převážná část soudů přiznává investorovi pouze práva majetková. Osobnostní práva tedy nadále zůstávají autorům i se všemi důsledky, které z nich plynou (více viz. kap. III. 4). Ovšem v několika případech soudy investorovi osobnostní práva přiznaly. Autoři Komentáře k CPI (Bonnet a kol.) rozebírají v souvislosti s judikaturou týkající se kolektivního díla také fakt, že soudy nepřiznávají investorům právo rozhodnout o užití díla ve zpracované podobě. Stejně tak není investorům soudy přiznáno právo rozhodnout o přepisu díla na jiný nosič.¹³⁵

Je tedy možné shrnout, že ustanovení článků L. 113-2 CPI a L. 113-7 CPI jsou z výše popsaných důvodů značně problematická a právní jistotě rozhodně nepřispívají. Domnívám se, že by de lege ferenda bylo vhodné přidat k článku L. 113-7CPI větu, která by byla obdobou ustanovení § 59 odst. 3 zákona č.121/ 2000 Sb. Jak jsem již uvedla v rámci rozboru českého autorského zákona, tato změna by jistě přispěla k vyšší právní jistotě a ochraně subjektů autorskoprávních vztahů. Je důležité si uvědomit, že vzhledem výše popsaným nejasnostem, které institut kolektivního díla provázejí, je vyšší i riziko chybného podřazení díla pod dílo kolektivní. Jak uvádí ve svém článku věnujícím se problematice kolektivních děl V. Křesťanová: „Podřazení „nekollektivního“ díla pod dílo kolektivní může mít v krajním případě za následek i absenci oprávnění k užití, neboť právo

¹³⁴ Pollaud-Dulian, F. Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle. RIDA, 1996, č. 169, s. 50-126

¹³⁵ Bonnet, G. a kolektiv. Zákoník duševního vlastnictví. Komentář. 6. vydání. Paříž, Dalloz 2006, s. 72

výkonu majetkových práv nelze získat smluvně, ale pouze ze zákona a jen v zákonem stanovených případech.¹³⁶ (Článek se sice věnuje kolektivnímu dílu v českém a slovenském autorském zákoníku, já se však domnívám, že vzhledem k výše citované definici kolektivního díla dle ustanovení L. 113-2 CPI, je možné citovaný závěr vztáhnout i na úpravu francouzskou.) Autorka citovaného článku dále uvádí: „Lze konstatovat, že v zájmu právní jistoty subjektů autorskoprávních vztahů je žádoucí, aby úprava kolektivního díla byla jednoznačná a srozumitelná a nepřipouštěla rozdílné výklady. Lze tak doporučit, aby u příležitosti příští novelizace autorských zákonů došlo k zhodnocení potřeby zvláštní úpravy kolektivního díla a podle závěrů tohoto hodnocení, pak byla úprava buď zpřesněna, nebo vypuštěna.“¹³⁷ Tento závěr a z něho plynoucí doporučení je dle mého soudu možno vztáhnout i francouzskou úpravu kolektivního díla.

Jak jsem již popsala v předchozích odstavcích této kapitoly, není problematické jen samotné vymezení kolektivního díla, ale především fakt, že není zcela jasné, zdali je presumpce, která kvalifikuje audiovizuální dílo jako dílo spoluautorské, presumpcí vyvratitelnou či nevyvratitelnou. Bylo by tedy namísto přehodnotit nejen vymezení díla kolektivního, ale zpřesnit i úpravu díla audiovizuálního tak, aby nevznikaly pochyby o charakteru výše zmíněné presumpce.

¹³⁶ Křestňanová V. Kolektivní dílo/společné dielo, včetně exkursu do komunitárního práva. Právní obzor, 2005, č. 2/3

¹³⁷ Křestňanová V. Kolektivní dílo/společné dielo, včetně exkursu do komunitárního práva. Právní obzor, 2005, č. 2/3

III. 2. Autorství audiovizuálního díla

Již v předcházející kapitole jsem se věnovala ustanovením článku L. 113-7 CPI, který prohlašuje audiovizuální dílo za dílo spoluautorské.¹³⁸ V druhém odstavci stanoví výše zmíněný článek L. 113-7 CPI vyvratitelnou domněnku autorství, respektive spoluautorství následujících osob: autora scénáře, autora adaptace, autora dialogů, autora hudebního díla s textem či bez textu vytvořeného zvlášť pro užití v díle audiovizuálním a režiséra. Tyto osoby, vzhledem k tomu, že jim svědčí domněnka autorství, nemusí své autorství v případném soudním sporu prokazovat. Důkazní břemeno tedy nese protistrana případného sporu. Nutno dodat, že případy, kdy by tato presumpce byla vyvrácena, nejsou příliš časté.

Výjimku, tvoří slavný a učebnicemi autorského práva často citovaný případ „Ruttman“. Pařížský odvolací soud vynesl dne 4. 3. 1987 rozsudek, v němž rozhodl, že režisér série televizních pořadů není jejich autorem, neboť jeho příspěvek se omezil pouze na „technické služby“. Režisér Ruttman byl zaměstnanec televize, který režíroval 309 dílů pořadu. V tomto pořadu herec P. Bellemare předváděl svůj vlastní text, který interpretoval událost z „černé kroniky“, herec zároveň sám sebe režíroval. Další část pořadu tvořily obrazy, jejichž autorem rovněž nebyl režisér Ruttman. Ruttmanova práce se tedy omezovala pouze na propojení textu a obrazů, a to za příspěvní kameramana a švenkrů. Rozsudek Odvolacího soudu v Paříži byl následně potvrzen i Kasačním soudem. Otázkou je, zda by v tomto případě nebylo možné označit výše zmíněný pořad rovnou za „pseudodílo“ tak, jak o něm mluví ve svém Komentáři profesor Kříž a kol.¹³⁹ Za umělecký výkon, by pak dle mého názoru bylo možné označit pouze výkon herce P. Bellemara.

¹³⁸ Nebudu se zde znovu vracet k doktrinálním polemikám, které se týkají možnosti podřazení audiovizuálního díla pod díla kolektivní.

¹³⁹ Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005, s. 184

Ustanovení článku L. 113-7 CPI ve třetím odstavci dále zakládá zákonnou fikci, dle které je za autora audiovizuálního díla považován i autor literární předlohy. Poullaud-Dullian, k tomu ustanovení dodává: „Připadá mi jako racionální, umožnit tomuto autorovi a oprávněným osobám, aby mohl těžit ze zvláštní ochranné doby spoluautorského díla.“ Tento argument není, podle mého názoru, natolik závažný, aby mohl odůvodnit popření zásady objektivní pravdy, na kterém je vystavěno francouzské autorské právo. Kromě toho není, dle mého názoru, důvod poskytovat autorům literární předlohy audiovizuálního díla víc práv, než mají ostatní autoři děl zpracovaných. Nehledě na to, že lze autorům literárních předloh audiovizuálních děl zvláštní ochrannou dobu přiznat bez toho, aby byli zákonnou fikcí označováni za autory.

Nemohu souhlasit ani s dalším Poullaud-Dullianovým tvrzením. Poullaud-Dullian konstatuje: „Tento výčet (myšleno výčet spoluautorů audiovizuálního díla) odpovídá realitě, neboť shromažďuje všechny, kteří jsou většinou hlavními autory.¹⁴⁰ Naopak za zcela výstižnou pokládám analýzu P. Tůmy, který konstatuje: „Z hlediska zásady objektivní pravdy se tvůrce díla audiovizuálně užitého nestává, eo ipso, tvůrcem audiovizuálního díla, pokud se sám nepodílí na audiovizuální tvorbě, která spočívá v tvůrčím uspořádání a vyjádření děl audiovizuálně užitých či jiných skutečností. Jedná se o obdobný princip, podle kterého autor přeloženého díla není bez dalšího autorem překladu.“¹⁴¹

Nutno připomenout, že Poullaud-Dullian naprosto nevzal v rámci výše uvedené úvahy v potaz možnost spoluautorství kameramanů, střihačů a zvukařů. Ve svém článku cituje profesora Colombeta, který ve své práci

¹⁴⁰ Poullaud-Dullian, F. Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle. RIDA, 1996, č. 169, s. 50-126

¹⁴¹ Tůma, P. Smluvní licence v autorském právu. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 116

konstatuje následující: „V případě pochybností, se mně osobně zdá, že není žádoucí příliš rozšiřovat seznam spoluautorů audiovizuálního díla, (...) rozlišení mezi uměním a technickou dovedností musí nadále zůstat základním kritériem.“¹⁴² Oproti tomu profesor Gautier zastává názor opačný. Píše: „Nepřijde mi jako uspokojující konstatování, že tito profesionálové pracují pod vedením režiséra. To jim neupírá nic z jejich talentu a autonomie - k tomuto zjištění stačí, abychom se zúčastnili natáčení. Konečně, neproklamuje snad článek L. 111-1 CPI svou lhostejnost vůči vazbám nadřízenosti a podřízenosti.“¹⁴³

Kameramany považuje profesor Gautier za autory beze všech pochybností. Za další možné autory považuje Gautier zvukaře, pokud vytváří finální mix zvuku, scénografy respektive filmové architektky, kostýmní výtvarníky, v některých případech maskéry a autory speciálních efektů. O střiháčích usuzuje, „že podle míry volnosti, kterou mu ponechá režisér, může se střiháč dovolávat či nedovolávat autorství.“¹⁴⁴ K autorskému charakteru práce střiháčů jsem se již podrobně vyjadřovala v kapitole II. 3 a). Ke Gautierovu tvrzení bych jen dodala, že mi přijde zarážející, respektive nevyvážené, a tedy nespravedlivé, pokud má být příspěvek kameramanů považován za autorský „beze všech pochybností“, a u střiháčů má být zkoumána míra jejich tvůrčí autonomie. Nicméně jak profesor Gautier, tak komentář k CPI shodně konstatují, že přestože je systém oficiálně otevřený, a Zákoník duševního vlastnictví zakládá pouhou vyvratitelnou domněnku, nenalezneme v praxi mnoho případů, kdy by se střiháč, zvukař, kameraman či jiný autor dovolával svého spoluautorství.

¹⁴² Poullaud-Dullian, F. Auteurs de l'oeuvre audiovisuelle. RIDA 1996, č. 169

¹⁴³ Gautier, P.-Y. Propriété littéraire et artistique. 6. vydání. Paříž: PUF, 2007, s. 54

¹⁴⁴ Gautier, P.-Y. Propriété littéraire et artistique. 6. vydání. Paříž: PUF, 2007, s. 54

Zásadním problémem však je, a zde se znovu vracíme k problému pregnančně vystiženému Pavlem Tůmou, že ani jeden z výše citovaných autorů neuvažuje o nevyváženosti, kterou spoluautorství autorů děl audiovizuálně užitých zakládá. Zcela souhlasím s Pavlem Tůmou, který k problematice francouzského pojetí autorství dodává: „Vedle toho lze tomuto pojetí vytknout určitou nevyváženost, neboť autorům děl audiovizuálně užitých přiznává výlučná autorská práva zároveň ke dvěma odlišným druhům děl (tj. dílům audiovizuálně užitým na straně jedné a dílům audiovizuálním na straně druhé), přestože tyto osoby vyjadřují svou tvůrčí myšlenku zpravidla pouze jediným uměleckým postupem.“¹⁴⁵ Jako nejmarkantnější případ této disproporce je možno uvést tvorbu maskérů, výtvarníků kostýmů a scénografů, které, jak jsem již výše uvedla, za možné spoluautory označuje profesor Gautier. V této souvislosti je důležité si uvědomit, že všichni tito spoluautoři rozhodují o užití spoluautorského díla, a to „pokud není sjednáno jinak, na základě souhlasu všech spoluautorů“¹⁴⁶. Což je dle mého soudu nejen nepraktické, ale také nespravedlivé. A to zvláště pokud si uvědomíme, že CPI umožňuje (viz článek L. 113-3 CPI), že každému ze spoluautorů je dána možnost, pokud to je povahově možné, není mezi spoluautory sjednáno jinak či takové užití není na újmu hospodářskému zhodnocení díla, aby užil svého spoluautorského příspěvku i mimo spoluautorské dílo. Což, pokud si uvědomíme faktickou neoddělitelnost zejména režijní, kameramanské a střihačské práce, jen výše zmíněnou disproporcí umocňuje.

Pro úplnost dodávám, že francouzský zákonodárce nevyužil, věren přirozenoprávní tradici, obdobně jako zákonodárce český, možnosti dané

¹⁴⁵ Tůma, P. Smluvní licence v autorském právu. 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2007, s.118

¹⁴⁶ článek L. 113-3 CPI

směrnici¹⁴⁷ a nevytvořil fikci autorství výrobce audiovizuálního díla. Jak jsem již popsala v předchozí kapitole, je v souvislosti s právy výrobce audiovizuálního díla nejčastěji diskutovaná otázka možnosti podřazení audiovizuálního díla pod režim díla kolektivního. Nutno ovšem zdůraznit, že v tomto případě se výrobce-investor nestává autorem, ale pouze originálním nabyvatelem, vlastníkem autorských práv

¹⁴⁷ směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993 o harmonizaci doby ochrany práva autorského a určitých práv s ním souvisejících (Úř. věšt. č. L 290, 24. 11. 1993, s. 9)

III. 4. Osobnostní práva k audiovizuálnímu dílu

III.4. a) K obecné úpravě osobnostních práv

Již v rámci historického exkursu jsem předeslala, že Francie je zemí, kde se zrodil pojem morálních práv. Připomínám, že tento pojem stvořila soudní praxe již na konci 19. století. Je tedy logické, že v zemi s tak dlouhou tradicí ochrany morálních práv autorů, jsou zákonná ustanovení týkající se osobnostních práv jedna z nejpropracovanějších a asi i nejochranářštějších. Francouzské právo oplývá i bohatou judikaturou. Slovy komentátorů Zákoníku duševního vlastnictví: „Francie má bezpochyby nejochranářštější režim ochrany morálních práv na světě. Což se projevuje jednak obsahem čtyř výsad, které jsou přiznány autorům, ale také jejich charakterem vypůjčeným z valné části z úpravy práv osobnostních. (...) Francouzská tradice klade morální práva před práva majetková.“¹⁴⁸

Úprava morálních práv je obsažena ve zvláštní kapitole. Článek L.121-1 CPI obsahuje první dvě výsady, a to právo na respekt integrity díla a právo osobovat si autorství. Podstatné je, že „k tomu aby byl, zásah do integrity díla či do práva osobovat si autorství ve Francii sankcionován, není nutné, aby daný zásah škodil cti či reputaci autora.“¹⁴⁹

Jak jsem již předeslala v kapitole věnující se českému pojetí osobnostních práv, je francouzská judikatura týkající se morálních práv autorů velmi rozsáhlá a domnívám se, že vzhledem k nedostatku judikatury české může být přínosné podrobněji se jejímu rozboru věnovat.

¹⁴⁸ Bonnet, G. a kolektiv, Zákoník duševního vlastnictví, Komentář, 6. vydání. Paříž, Dalloz, 2006, s. 86

¹⁴⁹ Bonnet, G. a kolektiv, Zákoník duševního vlastnictví, Komentář, 6. vydání. Paříž, Dalloz 2006, s. 88

Co se týče ochrany práva osobovat si autorství, zmínila bych zde dva rozsudky. Prvním je rozsudek soudu v Aix-en Provence ze dne 21. 10. 1965, který se zabýval otázkou, zda v případě, že je autor zaměstnancem, je možné neuvádět jeho podpis. Soud rozhodl ve prospěch autora, neboť se usnesl na tom, že otázka, zda autor je či není zaměstnanec, není pro ochranu práva osobovat si autorství podstatná. Druhý rozsudek, který zde uvedu, se týká problematiky audiovizuálních děl. Pařížský soud řešil spor autora dialogů a producenta. Konkrétně se jednalo o to, zda je možné, aby si autor dialogů vymínil ve smlouvě možnost, že v případě, že producent zasáhne do konečné podoby díla, nebude uvedeno jméno autora dialogů v titulcích. Soud se postavil na stranu autora. Autor dialogů tedy mohl požadovat, aby jeho jméno nebylo uváděno, pokud bude film na základě zásahu producenta změněn.¹⁵⁰

Za velmi inspirující považuji judikaturu týkající se práva na integritu díla. Vzhledem k častým konfliktům mezi producenty (případně distributory či vysílateli) a autory týká se mnoho rozsudků zásahů do integrity děl audiovizuálních.

V souvislosti s problematikou autorství jsem zmiňovala rozsudek „Asfaltová džungle“, tento rozsudek je však významný i z hlediska problematiky práva na ochranu nedotknutelnosti díla. Kasační soud v této kauze zakázal, aby byl televizním vysílatelem kolorizován černobílý snímek režiséra Johna Houstna. Domnívám se, že by obdobně bylo postupováno, i kdyby producent či vysílatel, respektive jakákoliv od autora odlišná osoba, snímek v rámci procesu barevného vyrovnávání film „obarvila“ jinak, než zamýšleli jeho tvůrci. Myslím tím například použití jiných digitálních barevných filtrů, změny kontrastu.

¹⁵⁰ Bonnet, G. a kolektiv, Zákoník duševního vlastnictví, Komentář, 6. vydání. Paříž, Dalloz 2006, s. 95

Francouzská soudní praxe se rovněž již několikrát zabývala otázkou přerušování filmů reklamními bloky. Soudy zatím pokaždé dospěly k víceméně shodnému závěru. Za všechny zde jmenuji výrok Soudu vyšší instance v Paříži ze dne 24. 5. 1989: „Vysílatel nemůže přerušovat vysílání audiovizuálního díla reklamními bloky bez souhlasu autorů. (...) Uskutečněním těchto přerušování filmu, který byl koncipován tak, aby byl promítán bez vsuvek či přerušování, TF1 porušila estetickou a intelektuální kontinuitu a změnila rytmus a harmonii filmu.“

Pravdou ovšem je, že autoři většinou smluvně omezují svá morální práva. A právě otázka reklamních pauz je ve smlouvách většinou předem ošetřena. Autoři tedy většinou předem svolí k tomu, aby bylo jejich dílo přerušováno reklamou. Otázce smluvních ustanovení, jimiž dává autor souhlas k zásahu do svých morálních práv, se budu ještě podrobně věnovat. Dle mého soudu je však možné zamýšlet se nad tím, jak moc citlivě, respektive necitlivě je film přerušován.

Za zásah do práva na respekt díla bylo rovněž označeno vložení loga vysílatele proti vůli autora. Podobně jako dva výše jmenované případy by se dle mého názoru mohly posuzovat případy, kdy je několik minut před koncem titulky v horním pravém okraji avizován další pořad. Nutno podotknout, že tato praxe porušující morální práva autorů, je, dle mého soudu, hojně provozována českými komerčními stanicemi.

Z dalších rozsudků bych ještě zmínila rozsudek¹⁵¹, který prohlásil za porušení morálního práva autora přidání hudby k němému filmu. Odsouzeno bylo rovněž přidání, ale naopak i odebrání předmluvy či určitých pasáží díla. Jako narušující ducha díla (*esprit de l'oeuvre*) bylo shledáno užití jen některých pasáží knihy a to proto, že způsob, jakým byly tyto pasáže užity,

¹⁵¹ Paříž 29. 4. 1959

zcela „zdeformoval myšlenky tvůrce“¹⁵² Tyto rozsudky se sice týkaly děl literárních, domnívám se však, že jejich závěry je možné vztáhnout i na oblast děl audiovizuálních

Za velmi aktuální považuji rozsudek Soudu vyšší instance v Paříži ze dne 2. 10. 1989, který označil za zásah do morálního práva autora fotografického díla to, že reprodukce tohoto díla byla nevalné kvality. Jsem přesvědčena, že závěry tohoto rozsudku by bylo možné použít i v případě nekvalitních rozmnoženin na DVD či nekvalitně komprimovaných filmů přístupných pomocí sítě internet. Je samozřejmě pravda, že DVD nikdy nemůže mít kvalitu srovnatelnou s filmovou kopií, nicméně si myslím, že je vždy nutné, aby se výrobce, respektive distributor, popřípadě televizní vysílatel snažil o kvalitu co možná nejvyšší. Častými prohřešky vyskytujícími se jak v televizní, tak distribuční praxi bývá nekvalitní dabing a necitlivý ořez filmového pole. Často výrobce z úsporných důvodů neinvestuje do speciálního DVD či televizního zvukového mixu a použije zvukového mixu určeného pro kinodistribuci. Jsem přesvědčena, že kdyby autoři hájili svá práva u soudu, museli by ve výše jmenovaných případech spory na ochranu svých morálních práv vyhrát.

Další specifickou problematikou, která velmi úzce souvisí s tvorbou audiovizuálních děl, je problematika morálních práv autorů děl, od nichž jsou jiná díla odvozována, konkrétně autorů literárních předloh. I tyto případy byly nejednou řešeny francouzskou judikaturou. Za všechny jmenujme rozsudek z 12. 6. 2001, ve kterém se uvádí: „Uzavření smlouvy o adaptaci díla, s sebou nepřináší vzdání se práva na respekt díla. (...) Filmová adaptace literárního díla je podmíněna určitou dávkou svobody, která je ponechána adaptátorovi. Odvolací soud tedy mohl konstatovat, že adaptace respektuje ducha preexistentního díla, a přestože nese osobitý vklad nezbytný pro to, aby dílo mohlo být zfilmováno, zachycuje věrně zápletku a charakter hlavního hrdiny.“

¹⁵² Paříž 7.6. 1982

Na tomto místě bych chtěla ještě krátce zmínit zbývající dvě výsady, které spolu s právem na respekt integrity díla a právem osobovat si autorství řadí doktrína mezi morální práva. Jsou jimi droit de divulgation, tedy přibližný ekvivalent českého práva rozhodnout o zveřejnění díla a droit de repentir, které bychom mohli označit za obdobu českého práva autora odstoupit od smlouvy pro změnu přesvědčení. Právu rozhodnout o zveřejnění díla se budu podrobněji věnovat v následující podkapitole v souvislosti s odchylkami, které Zákoník duševního vlastnictví stanoví pro díla audiovizuální.

Co se týče práva odstoupit od smlouvy, můžeme hned na úvod říci, že pojetí francouzského zákonodárce je širší, než pojetí české. Francouzský Zákoník duševního vlastnictví oproti českému autorskému zákonu umožňuje autorovi odstoupit od smlouvy i po zveřejnění díla. Dále není Zákoníkem uváděna jako podmínka odstoupení to, že „dílo již neodpovídá jeho (zákon má na mysli autora díla) přesvědčení a zveřejněním díla by byly značně nepříznivě dotčeny jeho oprávněné osobní zájmy.“¹⁵³ Je ovšem nutné připomenout, že vzhledem k tomu, že ustanovení článku L. 121-4 CPI chrání „pouze“ morální zájmy autora, není možné jej zneužívat k vyjednání lepších finančních podmínek. Autor může odstoupit pouze z důvodů umělecké povahy. Opačné jednání by bylo soudem hodnoceno jako šikanózní výkon práva.¹⁵⁴ V ostatních podmínkách, tedy v nutnosti nahradit druhé straně vzniklou škodu, a v povinnosti přednostní nabídky licence, se český i francouzský autorský zákon shodují.

¹⁵³ zákon č.121/2000 Sb. § 54 odst.1

¹⁵⁴ více viz rozsudek civilního soudu ze dne 14.5. 1991, citováno v RIDA leden 1992 s. 272

III. 4. b) K smluvním ustanovením jimiž autor omezuje svá osobnostní práva

V následující podkapitole bych se chtěla alespoň krátce zmínit o smlouvách, jimiž autor uděluje svolení k omezení svých osobnostních práv. V praxi výrobce audiovizuálního díla uzavírá smlouvy, která takováto omezení obsahují a jak jsem již předeslala v části věnující se českému audiovizuálnímu právu, není vždy jednoduché přesně vystihnout hranici mezi omezením podle zákona povoleným a omezením protizákonným. (Připomínám, že francouzský systém autorského práva je pravým systémem dualistickým. Narozdíl od práva českého, postaveného na quasidualismu, je tedy umožněn translativní převod majetkových práv. V případě práv osobnostních je však umožněn pouze převod konstitutivní).

Znovu se zde zaměřím na přestavení francouzské judikatury. Obdobně jako právu českém není možné „aby autor předem souhlasil s jakýmkoli přetvořením či poškozením.“¹⁵⁵ Naopak jako neodporující zákonu bylo vyhodnoceno ustanovení smlouvy, kterým autor a skladatel písně, opravňovali nabyvatele majetkových práv k tomu, aby užíval jejich dílo k reklamním účelům.¹⁵⁶ Dle mého mínění je toto ustanovení výše citované smlouvy tak široké - reklamní účely mohou mít velmi různorodý charakter, že je již na samé hranici souladu se zákonem a domnívám se, že je dost dobře možné, že by, pokud by se autor odvolal, odvolací soud judikoval rozdílně, tedy ve prospěch autora. Soud by mohl, dle mého názoru, rozhodnout, že výraz reklamní účel se svou nepřesností respektive šíří blíží předběžnému souhlasu s jakýmkoliv přetvořením.

¹⁵⁵ TGI Seine, 27.5. 1959, citováno v RIDA s. 148

¹⁵⁶ Paříž, 28.6. 2000, citováno v RIDA s. 326

Z oblasti děl audiovizuálních bych chtěla upozornit na rozsudek pařížského soudu ze dne 11. 3. 1957. Tímto rozsudkem bylo jako veřejnému pořádku odporující zrušeno ustanovení smlouvy, které zakládalo právo producenta na změny díla, a to nejen ve fázi střihu, ale i v průběhu natáčení.

III. 4. c) K speciální úpravě morálních práv k audiovizuálnímu dílu

S ohledem na množství možných spoluautorů audiovizuálního díla, jeho tvůrčí i finanční náročnosti obsahuje Zákoník duševního vlastnictví speciální úpravu morálních práv autorů těchto děl. A to v článku L. 121-5 CPI. Vzhledem k významu tohoto článku uvedu zde celý jeho překlad:

Audiovizuální dílo je dokončeno, až když jeho finální verze byla ustanovena společným souhlasem na jedné straně režiséra nebo eventuálně spoluautorů, a producenta na straně druhé.

Je zakázáno zničit matrici této verze.

Každá modifikace této verze přidáním, odebráním či jakoukoliv změnou kteréhokoliv elementu, vyžaduje souhlas osob vyjmenovaných v prvním odstavci.

Jakémukoliv přepisu audiovizuálního díla na jiný typ média za účelem jeho užití musí předcházet konzultace s režisérem.

Autorská práva, tak jak je definuje článek L. 121-1 CPI, smí být vykonávána až po dokončení díla.

Tímto článkem je tedy vlastně odložen výkon morálních práv až na dobu, kdy bude dílo dokončeno. Jak uvádějí autoři komentáře, výkon morálních práv autorů má „dvě rozdílné fáze.“¹⁵⁷ V první fázi svědčí autorovi právo veta. Ovšem jeho morální práva jsou do doby dokončení konečné

¹⁵⁷ Bonnet, G. a kolektiv. Zákoník duševního vlastnictví. Komentář. 6. vydání. Paříž, Dalloz 2006, s. 111

verze suspendována. V druhé fázi, tedy když je dílo dokončeno, respektive, když se všechny osoby vyjmenované v prvním odstavci článku L. 121-5 CPI shodnou na konečné verzi, platí obecná pravidla výkonu morálních práv.

Je sice pravdou, že soudy zatím ve všech případech zamezily snahám producentů, kteří se snažili obejít povinný souhlas autorů audiovizuálního díla.¹⁵⁸ To však nic nemění na tom, že podle mého názoru, je tímto ustanovením narušen přirozenoprávní charakter francouzského autorského práva. Fakticky se tímto ustanovením producent stává spoluautorem díla. Jak jinak označit to, že může spolurozhodovat o finální podobě díla (více viz kapitola II. 5.). Znovu jsme zde svědky neblahého trendu zekonomičt'ování autorského práva - investice je dávana naroveň tvorbě. Chápu sice, že vzhledem k množství spoluautorů je toto řešení praktické, přesto by mi přišlo vhodnější změnit spíše koncepci autorství, a to tak, aby jediným autorem audiovizuálního díla byl režisér a ostatní spoluautoři byli pouze tvůrci děl audiovizuálně užitých. K problematičnosti francouzského pojetí autorství jsem se již ostatně vyjadřovala v předcházející kapitole.

Zásahy producenta nejsou však jediným problémem. Další sporný bod tohoto ustanovení vidím v nepřesnosti termínu „eventuálně“, který zákon užívá, když mluví o tom, že finální verze filmu podléhá schválení režiséra nebo eventuálně dalších spoluautorů. Je otázkou, zdali tato věta zakládá hierarchii ve smyslu podřízenosti ostatních spoluautorů režisérovi. Dle judikatury nezakládá. Rozsudek pařížského soudu ze dne 2. 12. 1963 judikoval, že „možnost být proti podobě finální verze je otevřena všem spoluautorům.“ V tomto konkrétním případě se jednalo o hudebního skladatele. Soud konstatoval: „Musí mu být dána možnost, aby mohl při jednání o finální podobě díla obhajovat svůj přínos v míře, která by byla kompatibilní s celkem díla.“

¹⁵⁸ Civ. 1. 2. 1973; Paříž, 20. 1. 1971

Dle mého soudu zde Zákoník duševního vlastnictví otvírá možnost pro až absurdní patové situace. Dokáží si kupříkladu představit, že skladatel by chtěl uplatnit část své skladby, která se však vážala na sekvenci, kterou se režisér rozhodl vyhodit. Obdobně by mohl postupovat kameraman, který vytvořil nádhernou světelnou atmosféru, avšak znovu v záběrech, které byly vyhozeny. Stejně by mohl uvažovat scénárista, kostýmní výtvarník, filmový architekt... Navíc zde podle mne dochází k marginalizaci role režiséra. Jeho práci a možno říci i povinností je vytvářet výsledný celek, koordinovat, sladit práci jednotlivých tvůrců. Pravda, judikát sice hovoří o „kompatibilitě s celkem díla“¹⁵⁹, kdo ji však případě sporů bude určovat? Soudce? Soudní znalec? Profesor Gautier k tomuto problému uvádí: „Spoluautorům (myšleno spoluautorům audiovizuálního díla) svědčí morální a majetková práva nejen k jejich vlastnímu příspěvku, ale k také k dílu jako celku. Tedy, scénárista si může v momentě, kdy je schválena finální verze, stěžovat na stříh v obraze nebo hudbě, totéž platí i pro ostatní autory.“¹⁶⁰ Znovu se zde tedy dostáváme k výše popsané nevyváženosti práv spoluautorů audiovizuálního díla (viz kap. III. 2.).

Ustanovením článku L. 121-5 CPI bych vytkla ještě jednu podstatnou nepřesnost. Třetí odstavec, který se zabývá problémem přepisu na jiné médium, hovoří o konzultaci s režisérem. Pojem konzultace je právně neostrý termín a není zcela jasné, jak by výrobce postupoval, v případě, že by režisér byl proti výše zmíněnému přepisu. Respektive, mohl by výrobce přepis uskutečnit i přes režisérov nesouhlas? Relevantní judikaturu se mi nepodařilo nalézt. Předpokládám tedy, že ve většině případů souhlasí režisér s přepisem již v rámci smlouvy mezi ním a producentem. Připomínám, že to nic nemění na faktu, že v případě nekvalitního přepisu, se může režisér dovolávat jeho stažení (viz kapitola III. 4. b).

¹⁵⁹ Bonnet, G. a kolektiv, Zákoník duševního vlastnictví, Komentář, 6. vydání. Paříž, Dalloz 2006, s. 118

¹⁶⁰ Gautier, P.-Y., Propriété littéraire et artistique, 6. vydání, PUF 2007, s. 54

Zarážející je i fakt, že v odstavci 1 uvádí zákon jako bezpodmínečně nutný souhlas všech spoluautorů, zatímco v případě přepisu je vyžadována pouze *konzultace* s režisérem. Ovšem i v tomto případě mají spoluautoři možnost napadnout nekvalitní přepis z titulu porušení svých morálních práv.

IV. část: Závěr

Na tomto místě bych se chtěla pokusit o stručné závěrečné srovnání francouzské a české úpravy audiovizuálních děl. Na základě všech v mé práci uvedených faktů bych si troufla tvrdit, že česká úprava lépe postihuje mimoprávní realitu audiovizuální tvorby. A to vzhledem k faktu, že český autorský zákon koncipuje audiovizuální dílo jako „dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých“, tedy jako dílo souborné.

Naopak francouzský Zákoník duševního vlastnictví vytváří dle mého mínění právní fikci, která je realitě audiovizuální tvorby značně vzdálená. Nehledě na to, že zakládá i nežádoucí disproporci mezi autory děl audiovizuálně užitých a režisérem.

Pokud se týče úpravy díla kolektivního i zde bych preferovala autorský zákon český, jehož dikce jasně a beze všech pochybností, které naopak provází úpravu francouzskou, stanoví, že „dílo audiovizuální a díla audiovizuálně užitá nejsou dílem kolektivním“.

Opačný závěr jsem učinila, co se úpravy osobnostních práv týče. Osobnostní práva autorů děl audiovizuálně užitých i spoluautorů díla audiovizuálního dle mého názoru lépe ošetřil francouzský zákonodárce. A to i při přihlédnutí k výhradám, které jsem v rámci kapitoly III. 4. c) vnesla k ustanovení článku L. 121-5. Znovu bych zde tedy uvedla, že vzhledem ke složitosti a komplexnosti vzniku i následné exploatace audiovizuálních děl je žádoucí propracovaná speciální úprava. Český zákonodárce by měl nahradit ustanovení § 63 odst. 4 speciální úpravou, která by zrušila odkaz na ustanovení § 58 týkající se děl zaměstnaneckých.

Naopak francouzský zákonodárce by měl de lege ferenda zpřesnit znění článku L. 113-7, které vymezuje dílo audiovizuální jako dílo spoluautorské tak, aby jednoznačně zamezil snahám o podřazení děl audiovizuálních pod

režim děl kolektivních. Domnívám se, že by k právní jistotě subjektů autorskoprávních vztahů pomohla i speciální úprava věnující se problematice děl audiovizuálně užitých. Tedy jakási obdoba českého § 64.

Úplným závěrem bych ještě ráda dodala, že co se otázky autorství audiovizuálního díla týče, domnívám se, že řešení, jež nabízí francouzský Zákoník duševního vlastnictví, tedy stanovení právní fikce spoluautorství audiovizuálního díla, nepovažuji za příliš vhodné. Troufla bych si ho označit za nespravedlivé, neboť nerespektuje mimoprávní povahu audiovizuální tvorby. Bohužel obdobné řešení nabízí i většina evropských autorských zákonů a je tedy možno předpokládat, že pokud by v rámci legislativní činnosti Evropské unie došlo k dalšímu sjednocení problematiky autorství audiovizuálního díla, byl by pravděpodobně vybrán model spoluautorský. Zásadní otázkou by potom bylo, jakým způsobem kvalifikovat činnost režiséra, respektive jeho pro audiovizuální dílo zcela zásadní a dle mého soudu nad ostatní tvůrce, čnějící přínos.

Seznam použité literatury

- Bonnet, G. a kolektiv. Zákoník duševního vlastnictví. Komentář. 6. vydání. Paříž, Dalloz, 2006
- Bláha, I. Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla. 2. doplněné vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004
- Desbois, H. Le droit d'auteur en France. Paříž: Dalloz, 1978
- Edlman, M. J.CL. Propriété littéraire et artistique, Fasc. 301-1, n. 2.
- Françon, A. Le rôle du droit comparé dans l'avènement du droit d'auteur européen, préc.
- Gautier, P.-Y. De l'art de l'être furtif. La codification. Paříž: Dalloz, 1996
- Gautier, P.-Y. Propriété littéraire et artistique. 6. vydání. Paříž: PUF, 2007
- Holcová, I. Nerudová, V. Oprávnění výrobce k výkonu autorského práva. Strategie, 1999, č. 5, s. 84-85
- Chaloupková, H. Svobodová, H., Holý, P. Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) a předpisy související. Komentář. Praha: C. H. Beck, 2004
- Křesťanová V. Kolektivní dílo/spoločné dielo, včetně exkursu do komunitárního práva. Právny obzor, 2005, č. 2/3
- Kříž, J. Holcová I., Kordač, J., Křesťanová, V. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání. Praha: Linde, 2005

- Kučera, J. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*, 2. doplněné vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a TV fakulta, 2002
- Lucas, A. Lucas H.J. *Traité de la propriété littéraire et artistique*. Paříž: Litec, 2001
- Muríň, P. *Autorskoprávne aspekty tvorby a využívania audiovizuálnych diel*. *Právny obzor*, 88, 2005, č. 2 – 3, s. 178 - 186
- Nerudová, V. *Autorství k filmovému dílu*. *Strategie*, 1999, č. 10, s. 83
- Mathausová, M. *12 pádů scénáristiky*. Praha: Victoria publishing, 1996
- Pollaúd-Dulian, F. *Droit d'auteur*, 1. vydání Economica, 2005
- Pollaúd-Dulian, F. *Les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle*. *RIDA*, 1996, č. 169, s. 50-126
- Sadoul, G. *Histoire de l'art de cinéma – des origines à nos jours*. Paříž : Flammarion, 1955
- Telec, I. *Autorský zákon. Komentář*. Praha: C.H. Beck, 1997
- Telec, I., Tůma, P. *Autorský zákon. Komentář*. 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2007
- Třešňák, P. *Kam se řítí hudba*. *Respekt*, 2007, č. 47, s. 34-41
- Tůma, P. *Smluvní licence v autorském právu*. 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2007