

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Právnická fakulta

Evelýna Dreiseitlová

**Audiovizuální dílo: česká právní úprava, česko-
francouzská komparace, úprava EU**

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: JUDr. Veronika Křesťanová, Dr.

Katedra: Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního

Datum vypracování práce (uzavření rukopisu): 13. 1. 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou práci vypracovala samostatně, všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány a práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Podpis

Poděkování

Děkuji vedoucí diplomové práce JUDr. Veronice Křesťanové, Dr. za hodnotné rady a připomínky při vypracování této práce.

Obsah

<i>Poděkování</i>	3
Obsah	4
Úvod.....	6
1 Česká právní úprava.....	7
1.1 Předmět autorskopravní ochrany.....	7
1.1.1 Pojem a definice audiovizuálního díla.....	8
1.1.2 Klasifikování audiovizuálního díla.....	9
1.1.3 Druhy děl audiovizuálních.....	10
1.1.4 Zvukově obrazový záznam	11
1.1.5 Film.....	12
1.1.6 Díla audiovizuálně užitá	12
1.2 Otázka autorství	14
1.2.1 Proces tvorby filmu.....	15
1.2.2 Možné přístupy zákonného vymezení	16
1.2.3 Současná úprava autorství	21
1.3 Autorská práva	24
1.3.1 Zákonná domněnka udělení licence.....	27
1.3.2 Obsah a rozsah licence.....	28
1.3.3 Odměna	29
1.3.4 Osobnostní práva	30
1.3.5 Osoba výrobce	30
1.3.6 Ochrana autorských práv	32
2 Francouzská úprava a její komparace s českou úpravou	35
2.1 Francouzská úprava audiovizuálních děl	35

2.1.1	Předmět ochrany	35
2.1.2	Autorství audiovizuálního díla.....	38
2.1.3	Autorská práva u děl audiovizuálních	40
2.2	Česko-francouzská komparace úpravy audiovizuálních děl	48
2.2.1	Klasifikování.....	49
2.2.2	Dílo audiovizuálně užitě vs. příspěvek	49
2.2.3	Autorství	50
2.2.4	Autorská práva.....	50
3	Úprava EU	53
3.1	Směrnice.....	54
3.1.1	Směrnice 2006/115 ES.....	54
3.1.2	Směrnice 2006/116/ES	55
3.1.3	Směrnice 2010/13/EU.....	56
3.2	Program Media 2007.....	57
3.2.1	Fond EURIMAGES	57
3.3	Státní podpora v ČR - aktualita.....	58
	Závěr	60
	Seznam zkratk	62
	Použitá literatura	63
	Audiovisual work: czech legal regulation, czech and french comparaison, legal regulation of EU.....	65

Úvod

Audiovizuální dílo je jedním z druhů autorských děl a to druhem značně specifickým. Neboť se jedná o dílo velice komplexní. Samotný proces tvorby tohoto díla je mnohdy velmi náročný co do organizace, zajištění personálních a hmotných prostředků. Neméně důležitá je i otázka hospodářského využití již vytvořených audiovizuálních děl. Audiovizuální (z nich především kinematografická) díla hrají nezanedbatelnou roli v tzv. kulturním průmyslu. Investice uskutečňované v tomto odvětví mohou dosahovat obrovských částek. Zájmy autorů se přitom zpravidla neshodují se zájmy výrobců a je třeba je vyvažovat. Audiovizuální díla jsou taktéž velmi úzce spojena s neustálým technickým vývojem, který nabývá zejména poslední desetiletí nebývalé rychlosti.

Všechny tyto skutečnosti se musí nezbytně odrážet i v právní úpravě audiovizuálního díla. Tato práce se zaměřuje především na její soukromoprávní část, rozdělena je do tří kapitol. První kapitola se věnuje úpravě tohoto druhu díla v českém zákonodárství, a to ve třech tematických okruzích. V úvodní části si přiblížíme, co je to samotné audiovizuální dílo, následně kdo je jeho autorem a konečně bude nastíněna problematika autorských práv. Byla v dřívějších dobách právní úprava těchto institutů shodná? Součástí jednotlivých podkapitol je i exkurz do české a československé autorskoprávní historie.

A jak k úpravě těchto témat přistupuje jiný evropský stát s tradičně rozvinutým kinematografickým průmyslem a pokrokovým přístupem v oblasti autorských práv? Druhá kapitola se zaměřuje na francouzské zákonodárství související s audiovizuálním dílem, resp. jeho soukromoprávní část. Mají česká a francouzská právní úprava děl audiovizuálních nějaké styčné body a v čem se úpravy rozcházejí? I komparace dvou výše zmíněných úprav je náplní této kapitoly.

Třetí kapitola nám odpoví na otázku, zabírá-li se problematikou audiovizuálních děl i legislativa Evropská unie? Pokud ano, v jakých směrech se tak děje v oblasti soukromoprávní? Nelze si nevšimnout podstatně výraznější aktivity v oblasti úpravy veřejnoprávní. Jaké jsou její nejaktuálnější přínosy? Odpověď na tyto otázky přiblíží poslední kapitola.

1 Česká právní úprava

1.1 Předmět autorskopravní ochrany

Autorský zákon obsahuje v ustanovení § 2 odst. 1 obecnou definici autorského díla, vedle toho pak uvádí i výčet jednotlivých druhů děl, ten ovšem není - typicky pro kontinentální právo – úplný. Ruku v ruce s technickým vývojem bylo a je třeba reagovat na vývoj a novosti v kulturní a vědecké oblasti a na nově vznikající možnosti tvorby. V případě, že by byly jednotlivé druhy autorských děl striktně zákonem vymezeny, docházelo by k tomu, že by ve skutečnosti nově vzniklý druh díla buď nebyl jako autorské dílo vůbec uznán, nebo musel být podřazován pod normy, které by tomuto ne zcela odpovídaly.

Druhá polovina 19. stol. zaznamenává počátek filmové techniky a průmyslu. První filmové představení se odehrálo v Paříži r. 1895, bylo uspořádáno bratry Lumièrovými. Postupně začaly vznikat první filmy, ovšem k otázce autorskopravní ochrany bývalo přistupováno poměrně skepticky – za příklad uveďme proces z r. 1903, kdy vedl Edison spor proti Lubinovi, kterého nařkl z plagiátorství, neboť reprodukoval část jeho filmu. Soud ovšem v zamítavém rozhodnutí uvedl, že film je pouhé technické zdokonalení fotografie, a proto je možné je chránit pouze podle takových ustanovení. Sporů na počátku 20. stol. postupně přibývalo a ve snaze zabezpečit filmu alespoň minimální ochranu byly podřazovány pod kategorie děl literárních, dramatických, hudebně dramatických, eventuálně choreografických. Mezníkem se na mezinárodní úrovni pak stala revize Bernské úmluvy z r. 1908, film nebyl ještě tehdy zařazen do výčtu druhů děl obsaženém v čl. 2, ale čl. 14 je nepřímou zmiňoval. Příslušné ustanovení bylo považováno za základ ochrany filmových děl. Se vznikem zvukového filmu se jevila potřeba právní úpravy ještě naléhavější, ale ani v Římské revizi BÚ (1928) nedošlo k zařazení filmového díla do výčtu druhů autorských děl. Toho bylo dosaženo až o 20 let později na bruselské konferenci (to se odrazilo mj. v čl. 2, 6, 10-12 a 14 BÚ).

1.1.1 Pojem a definice audiovizuálního díla

Nejstarší český autorský zákon z r. 1926 operoval s termínem „*díla kinematografická a jim podobná díla*“. Právní úpravy z r. 1953 a následně z r. 1965 užívaly pojem *dílo filmové a dílo vyjádřené podobným způsobem*.¹ Pojem „audiovizuální dílo“ se objevil nově v současné době platným autorským zákonem (dále také jen AZ). Jedná se ale o synonyma, co do obsahu zahrnuje oba předchozí termíny. Pojem audiovizuální dílo byl ale již dříve užíván nejen doktrínou či českým veřejným právem – zákon o audiovizi², nacházíme jej také v právu komunitárním (Směrnice 2006/115/ES a 2006/116/ES) a mezinárodním (Úmluva o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl), ale i v úpravách jiných evropských států (ve franc. jazyce jako „œuvres audiovisuelles“, v anglickém „audiovisual works“).

Až teprve současný AZ stanoví prvně definici, předchozí autorské zákony audiovizuální dílo nikterak nedefinovaly. Podpůrně bylo lze užít definici obsaženou pouze v právu veřejném, konkrétně v z. č.273/1993 Sb., který je vymezoval v ustanovení § 1 odst. 1 písm. a) jako „dílo, které se stává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, ať již doprovázených zvukem či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem, pokud je určeno k veřejnému šíření za pomoci technického zařízení.“ Tato definice byla tedy poněkud užší než dnešní obsažená v AZ. Novela zákona o audiovizi z r. 2006 (zákon č. 246/2006 Sb.) tuto definici vypustila, a proto se dnes i pro potřeby veřejného práva využívá legální definice uvedená v AZ.

Ustanovení § 62 AZ uvádí, že se jedná o „dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých, ať již zpracovaných, či nezpracovaných, které se stává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávající dojem pohybu, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem“. Tato definice vychází z Úmluvy o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl (ČR je jejím členem od 27. 2. 1991). Z výše citovaného ustanovení

¹ §6 zákona 35/1965 Sb. původně upravoval dílo filmové a dílo vytvořené podobným způsobem jako dílo filmové. Novela zákona č.89/1990 nahradila slovo „vytvořené“ pojmem „vyjádřené“.

² č. 273/1993, o některých podmínkách výroby, šíření a archivování AD, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších právních předpisů,

tedy lze vyvodit tři základní znaky charakterizující audiovizuální dílo. Zaprvé se jedná o dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých, které sestává z řady, sledu obrazů. Zadruhé je doprovázeno zvukem či nikoli. Zatřetí musí být takové dílo vnímatelné zrakem, a je-li doprovázeno zvukem, i sluchem³. Přičemž i dílo audiovizuální musí vždy naplňovat základní znak díla autorského, tj. musí se jednat o výsledek tvůrčí duševní činnosti. Ačkoli pojem „audiovizuální dílo“ logicky evokuje, že se bude jednat o něco, co je vnímatelné jak zrakem, tak sluchem, zákon stanoví nutné splnění pouze prvního z nich. Tedy i němý film je řazen do této kategorie, naproti tomu rozhlasové hry však pod audiovizuální díla řadit rozhodně nelze, neboť nesplňují základní znaky kladené na každé audiovizuální dílo - nelze je vnímat zrakem⁴.

1.1.2 Klasifikování audiovizuálního díla

Jedná se o díla umělecká, eventuálně díla vědecká (např. populárně vědecké filmy). Jejich specifické vlastnosti vedly a vedou k odlišným způsobům jejich klasifikování – doktrína je považuje za díla hromadná, dřívější zákon je ovšem řadil pod díla kolektivní⁵, přičemž však obsah tohoto pojmu se neshodoval s pojmem kolektivního díla, jak jej upravuje současný AZ v ustanovení § 60. Dnes bývají zpravidla uznávána jako díla quasisouborná, neboť se zde projevuje vyšší stupeň uspořadatelsko-zpracovatelské práce autora, nežli je tomu u běžných souborných děl. Někdy mohou být zjevné i spoluautorské rysy, některé zahraniční úpravy audiovizuální díla vyloženě jako díla spoluautorská i uvádějí, což je mj.případ francouzské úpravy, částečně je k tomu navádí i evropské komunitární právo. Tvůrci se nepodílejí na vzniku audiovizuálního díla vždy stejnou měrou. Samotná umělecká (popř. vědecká) tvorba může mít taky rozličnou podobu - může se jednat o zpracování jednotlivých děl, ale může jít i o prosté spojení či uspořádání více děl audiovizuálně užitých a jejich vyjádření audiovizuálními

³ Šebelová, Marie: Autorský zákon. Str. 102-103

⁴ Chaloupková, Helena, Holý, Petr: Autorský zákon (Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a předpisy související) Komentář, 3. Vydání 2001, str. 97

⁵ Zákon č. 115/1953 Sb.: kolektivní díla byla díla, které vytvořilo společně vícero autorů, kdy každému z nich náleželo autorské právo k tomuto (díla spoluautorská). V širším smyslu sem byla zahrnuta i díla souborná, spojená a filmová.

prostředky (světlo, stíny, tvary, barvy, zvuky, iluze pohybu...). Půjde však vždy o dílo samostatné, jednotné, jediné, právně odlišné od jednotlivých děl audiovizuálně užitých.

1.1.3 Druhy děl audiovizuálních

Samotná audiovizuální díla se člení/třídí – vycházejíc z terminologie dřívější úpravy - na díla *filmová*, a to ať už kinematografická či televizní filmy, a *díla vyjádřená obdobným způsobem jako díla filmová*, mezi něž patří díla televizní a ostatní díla vyjádřená podobným (audiovizuálním) způsobem. Rozdílnost mezi kinematografickými a televizními filmy spočívá nejen ve způsobu jejich tvorby, ale především, jak už ze samotných názvů vyplývá - ve způsobu jejich užití, resp. šíření a to buď kinematografickým způsobem anebo televizním vysíláním. Ona druhá kategorie je pojímána jako „zbytková“ a neustále se rozšiřující vzhledem k vývoji techniky v audiovizuální oblasti. Bývají sem řazena i díla ideografická a zvláštní díla scénická typu multimediálních představení, která se právě pro své technické pojetí a způsob vyjádření liší od klasických divadelních děl. Může sem v některých případech spadat i oblast multimédií, neboť autorský zákon neupravuje tuto problematiku samostatně.

Jiné členění (druhů) filmových děl pak uvádí Kříž⁶. Ten rozlišuje mezi hranými uměleckými filmy, u nichž dochází ke ztvárnění tvůrčí myšlenky autora za použití užitých děl a výkonů umělců. Dále pak uvádí filmy animované – nejznámější z nich pak filmy kreslené. Tyto vznikají snímáním sledu velkého počtu výtvarných děl filmovou kamerou a tím dochází k iluzi pohybu (tzv. „americký pohyb“ dle G. Sadoula). Kromě filmů kreslených sem řadí i filmy loutkové, stínové. Jako další druh pak zmiňuje filmy vědecké a dokumentární, na nichž dochází k zachycení určité události, skutečnosti či experimentu tvůrčím způsobem. A konečně kategorie tzv. reklamních, instruktážních a náborových filmů – zde je vždy nutno posoudit, zda splňují pojmové znaky autorského díla, neboť se vyskytují i specifické případy. Takovým byl případ, kdy na bázi kreslených filmů bratrů Felischnerových určených původně výhradně k reklamním účelům vznikla celá série příběhů známého Pepka námořníka.

⁶ Právník 1976, str. 344

Je třeba je odlišovat od zachycení jiných děl, např. díla dramatického, za použití audiovizuální techniky, zde půjde o pouhou reprodukci, tj. o způsob užití jiných děl prostředky audiovize, v žádném případě tímto nedochází ke vzniku nového audiovizuálního díla. Lze tedy zobecnit, že ke vzniku audiovizuálního díla nestačí samotné použití audiovizuální techniky, nýbrž musí být vždy naplněn i obecný znak každého autorského díla a tím je tvůrčí činnost autora. Audiovizuálním dílem pak nebude ani prosté zachycení skutečnosti filmovou, televizní nebo jinou technikou, např. natáčení promoce, sportovního utkání atd. Přesto je třeba každý takovýto výsledek reportážní apod. činnosti posuzovat zvlášť a brát v potaz jeho možnou autorskoprávní ochranu.

1.1.4 Zvukově obrazový záznam

Stejně jako v jiných středoevropských státech je u nás předmětem úpravy audiovizuální dílo, které je nutno právně odlišit od samotného záznamu takového díla, neboť práva k takovému záznamu jsou řazena pod práva s autorským právem související, nikoli jako práva autorská. Zvukově-obrazový záznam je pojmem širší než samotná audiovizuální díla, neboť se jedná o dle ustanovení § 79 AZ: „záznam spolu souvisejících obrazů vyvolávajících dojem pohybu, a to se zvukem či bez něj“, tudíž zahrnuje všechny záznamy, včetně těch, které nejsou díly audiovizuálními.

Prvotním zvukově-obrazovým záznamem chápeme první jeho audiovizuální zachycení na hmotný podklad, a to technický nosič jakékoli podoby (VHS, DVD...). Avšak takovýto záznam musí autor označit za dokončený a dát souhlas k jeho zveřejnění. Tímto také dochází k pomyslnému završení výrobního procesu audiovizuálního díla jako celku. Další fáze např. distribuce do tohoto již nespadá⁷.

Autorský zákon v ustanovení § 79 a násl. upravuje nově i ochranu zvukově obrazovému záznamu neboli videogramu, tato výlučná práva související s právem autorským náleží **výrobci**, zákon jej definuje v ustanovení §79 odst. 2: „fyzická nebo právnická osoba, která záznam vyrobila, a to sama nebo na objednávku u třetí osoby“. Tato práva jsou ryze majetková a jako taková i převoditelná.

⁷ Telec, I., Tůma, P.: *Autorský zákon Komentář*, r. 2007, str. 609

1.1.5 Film

V právním jazyce je třeba důkladně rozlišovat mezi výrazy „audiovizuální dílo“ a „film“. V právu komunitárním se pod pojmem film rozumí dle Směrnice 2006/115/ES i Směrnice 2006/116/ES: „kinematografické nebo audiovizuální dílo či pohyblivé obrazové sekvence bez ohledu na to, zda jsou doprovázeny zvukem či nikoli“, tedy může se jednat i o takový výsledek činnosti, který nebude splňovat znaky audiovizuálního díla podle českého AZ. Některé zahraniční úpravy pak pojmají pojem film jako zvukově obrazový záznam (tzv. systém nepřímé ochrany). Laicky se výraz film používá i pro samotný filmový pás či jinou věc, na které je filmové dílo fyzicky zachyceno.

1.1.6 Díla audiovizuálně užitá

Zákon v souvislosti s díly audiovizuálními upravuje i tzv. díla audiovizuálně užitá. Ustanovení § 64 AZ je nedefinuje, ale z povahy věci je vyvozeno, že se jedná o „samostatná literární a umělecká díla, popř. vědecké, které byla užitá za účelem vytvoření dalšího samostatného díla - díla audiovizuálního“⁸. Jedná se o další nový legislativní pojem, jenž AZ z r. 2000 zavádí. Zákon rozlišuje mezi díly audiovizuálními a díly audiovizuálně užitými. První výše uvedené vzniká jako dílo jednotné uspořádáním či zpracováním děl audiovizuálně užitých, a to za pomoci audiovizuálních technických prostředků.

Základním předpokladem existence děl audiovizuálně užitých je existence samotného audiovizuálního díla, v případě, že by nebyly splněny znaky díla audiovizuálního, nebudou ani složky takového díla díly audiovizuálně užitými. Na druhou stranu je nepodstatné, v jakém právním režimu byla tato audiovizuálně užitá díla užitá, dokonce ani to, zdali byla užitá oprávněně. Tj. audiovizuální dílo vznikne – objektivně splní zákonem stanovené požadavky/znaky – a to i v případě že byla díla audiovizuálně užitá užitá bez svolení jednotlivých autorů těchto děl. Nicméně odpovědnost za zásah do práv těchto autorů zůstává nedotčena⁹.

⁸ Telec, I., Tůma, P.: *Autorský zákon Komentář*, 2007 str. 614

⁹ Telec I., Tůma, P.: *Autorský zákon Komentář*, r. 2007, str. 587

Díla audiovizuálně užitá mohou být užitá buď v podobě původní, kterým je např. architektonické dílo, nebo v podobě zpracovaná, např. kamera¹⁰. Jiné dělení pak člení díla audiovizuálně užitá podle toho, zda vznikla zvlášť pro audiovizuální dílo (hudba k filmu) nebo nezávisle na něm – díla preexistentní (námět k filmu). Někdy bývají takto označena díla vzniklá původně k jiným účelům než ke tvorbě audiovizuálního díla (román určený pro knižní vydání), jiná nauka takto nazývá všechna díla již vzniklá a následně audiovizuálně užitá¹¹.

Díla audiovizuálně užitá jako díla samostatná mají i své autory, zákon je ovšem neupravuje, musí se tedy vycházet z faktické, objektivní pravdy, je jím např. scénárista, architekt, může jím být i režisér tím, že vytvoří režijní knihu, řadíme sem dále i umělecký výkon výkonného umělce takto užitý.

Dřívější zákon užíval pojem „složka“, z tohoto pojmu ovšem není zřejmé, jedná-li se to pouze o samostatné dílo, a proto je nelze považovat za synonyma. Pod výraz složka lze zahrnout i umělecké výkony výkonných umělců (kteří svými audiovizuálně užitými výkony prováděli audiovizuálně užitá díla), dále pak zvukové, zvukově obrazové apod. záznamy (pro něž ale neplatí domněnka poskytnutí licence dle §64 odst. 1), ale například i technické činnosti, součásti, které nespádají pod autorskoprávní ochranu.

Ne všechny výtvořky jsou ale způsobilé samostatného užití, ať u v rámci jiného díla nebo jinak. Půjde o kategorii spoluautorských příspěvků do audiovizuálního díla, která ale nikdy nebudou moci být díly audiovizuálně užitými. Otázku autorství vylučuje ale zákonná fikce autorství režiséra k dílu audiovizuálnímu jako celku. Sem řadí Telec např. filmovou kameru či střih (jinak ovšem Kříž viz níže).

Zákon umožňuje užití díla audiovizuálně užitého jako samostatného předmětu autorského práva na základě vyvratitelné domněnky udělení licence výrobcí. Neboť každé užití díla audiovizuálního sebou nese i užití díla audiovizuálně užitého. Aby se tato domněnka mohla uplatnit, vyžaduje zákon písemnou smlouvu uzavřenou mezi autorem díla audiovizuálně užitého a výrobcem, jíž poskytuje autor výrobcí oprávnění

¹⁰ Šebelová, M.: *Autorské právo*. Str. 105

¹¹ Telec, I.: *Autorský zákon Komentář*. Str. 96

k zařazení do díla audiovizuálního. Tato licence zahrnuje oprávnění k zařazení díla – zpracovaného či nikoli - do díla audiovizuálního, včetně dabingu či otitulkování. Dále mu tímto poskytuje výhradní a neomezenou licenci (co do množství, místa a času a způsobu užití) k užití svého díla při užití audiovizuálního díla a oprávnění k užití fotografií vzniklých při pořizování prvotního záznamu audiovizuálního díla (pro reklamní plakáty např.). A nakonec zahrnuje i právo podlicence výše uvedených oprávnění. I v tomto případě vychází autorský zákon ze zásady úplatnosti a autorovi náleží na základě domněnky i relativní právo na přiměřenou odměnu, nebylo-li dohodnuto jinak. Úprava je shodná s úpravou odměny náležející autorovi samotného audiovizuálního díla.

Tato domněnka se týká všech druhů děl vyjma děl hudebních, ať už vzniklých zvlášť pro dílo či nikoli. Výjimka vyplývá z běžně v praxi se vyskytujícího institutu kolektivní správy majetkových práv k hudebním dílům. Oprávnění k užití těchto děl nabývá výrobce na základě smlouvy uzavřené prostřednictvím kolektivního správce.

Oprávnění, které na základě domněnky náleží výrobcí, se týká užití díla audiovizuálně užitého pouze v rámci daného díla audiovizuálního, mimo něj nebo v jiném audiovizuálním díle je užít nesmí. Naopak zákon nestanoví žádné omezení ohledně užití díla samotným autorem, výjimku představuje pouze zákonné omezení ohledně jeho zařazení do jiného audiovizuálního díla (§64 odst. 2 AZ), takovéto ustanovení chrání majetkové zájmy výrobce, je omezené na dobu deseti let od udělení svolení se zařazením díla do díla audiovizuálního. V ostatních bodech lze přiměřeně užít ustanovení vztahující se na díla audiovizuální (§ 63 odst. 3 AZ).

1.2 Otázka autorství

Autorský zákon uvádí audiovizuální dílo jako samostatný druh díla, které má svého autora a tudíž i samostatná autorská práva k takovému nehmotnému statku. Specifické pro tento druh díla ale je, že se na procesu jeho tvorby - na rozdíl od ostatních autorských děl - podílí (zpravidla) velké množství osob. I proto zodpovězení otázky autorství nebylo vždy jednoznačné. Existovala řada odlišných přístupů, a to jak v cizích úpravách, tak i v rámci vývoje samotného práva českého. Pro přiblížení této

problematiky jsem se rozhodla zařadit do úvodu této kapitoly jednotlivé etapy procesu tvorby filmu, včetně rolí jednotlivých účastníků na tomto procesu. (Tento popis odpovídá klasické tvorbě filmu, dnešní technologické prostředky umožňují i jiné nové možnosti).

1.2.1 Proces tvorby filmu

1. Bez výrobce by nemohlo žádné audiovizuální dílo v podstatě ani vzniknout. Jedná se o osobu, která zajišťuje veškeré hospodářsko-organizační náležitosti, tj. věcné prostředky a personální obsazení.
2. Následuje volba tématu (sujetu) a náčrt myšlenky ve formě synopse (tedy holého námětu) či libreta, přičemž ty zpravidla nebývají považovány za autorské dílo. Tuto činnost vykonává hlavní dramaturg (Kříž)¹².
3. Zpracování tématu do literární formy nazvané scénář pak provádí scénárista. Jeho práce může být více či méně tvořivá, jako méně náročná se jeví práce s námětem obsaženým v již existujícím literárním díle např. v povídce. Scénář je považovaný za autorské dílo.
4. V případě zvukového filmu je pak nutné zabezpečit i hudební složku. Ta může existovat buď nezávisle na filmovém díle, nebo ji skladatel (eventuálně textař) naopak vytvoří speciálně pro něj. I hudební skladba je autorským dílem.
5. Texty monologů a dialogů či jen komentář vyhotovuje textař, i tyto jsou považovány za autorské dílo.
6. Výše uvedené části jsou podstatné, ale pro samotné zfilmování ještě nedostatečné. Stěžejní a z nich vycházející je pak filmová režijní kniha neboli režiséřský scénář, vytváří jej režisér. Režijní kniha člení scénář na jednotlivé scény, v nichž stanoví i konkrétní úlohy účastníků – výkonných umělců, osvětlovačů, pomocníkům režiséra atd., proto hovoříme o tzv. *découpage*. I režijní kniha je dílem autorským.
7. Technickou stránku tvorby filmového díla pak představuje technický plán prací. Poněvadž scény nebývají točeny zpravidla podle svého sledu, nýbrž dle vhodnosti podmínek, uvádí tento plán načasování točení jednotlivých snímků.

¹² Srov. umělecký ředitel -Luby

Vypracovává jej zpravidla vedoucí výroby a v tomto případě se nejedná o autorské dílo.

8. Tvorba jednotlivých scén a prostředí jsou náplní práce architekta a dekorátéra – hovoříme o tzv. filmové architektuře (viz. Kříž), přípravu herců pak zajišťuje návrhář kostýmů. Zpravidla se jedná o autorská díla.
9. Při samotném natáčení mají významnou roli zejména hlavní dramaturg, režisér, kameraman, zvukař¹³ a osvětlovač. Režisér právě během natáčení dotváří námět, scénář, režijní knihu – zde se projevuje nejvíce filmová stránka jeho tvůrčí práce. Takováto činnost se u něj všeobecně předpokládá. Režisér je při ztvárnění scénáře a tvořivém užití ostatních výše uvedených děl právě autorem filmu.
10. Současně s natáčením pak dochází i umělecké interpretaci výkonných umělců. V souvislosti s jejich uměleckými výkony pak hovoříme o právech souvisejících s právem autorským (příbuzných), nebude se tudíž jednat o autorské dílo.
11. Techničtí pracovníci pak zajišťují (podle technického plánu) předpoklady pro tvořivou práci na filmovém díle. Zde se uplatní specifické filmové výrazové prostředky (možnost změnit dějiště, úhel pohledu, použití triků...).
12. Z natočených snímků je následně třeba vybrat ty nejvhodnější, neboť při natáčení dochází zpravidla k vícenásobnému snímání jednotlivých záběrů. Ty je následně třeba patřičně sestříhat a uspořádat. Tato práce náleží stříhači. Ve zvukové oblasti pak odpovídá této činnosti zvuková mixáž. Nejedná se o čistě technickou práci, ale možnosti tvorby stříhače a mixéra jsou poměrně omezené, navíc jeho činnost podléhá i kontrole režiséra. (jinak Kříž)

Z výše uvedeného vyplývá, že filmové dílo vzniká za součinnosti různých osob a povolání, a to více či méně tvořivých. I z toho důvodu nebylo vždy jednoznačné, kdo z těchto osob je autorem a kdo hraje pouze úlohu podporující tvořivou autorskou práci.

1.2.2 Možné přístupy zákonného vymezení

Teorie (a potažmo i praxe z doby minulých národních úprav) uvádí tři možnosti zákonného vymezení osob, které lze považovat za spoluautory. Jako první uvedme tzv.

¹³ Srov. „Operatér“ a „zvukooperatér“ dle Luby, Š., *Autorské právo*, str. 160

princip kategorií, ten spočívá v zákonném vyjmenování kategorií tvořivých pracovníků, kteří jsou považováni za autory. Takovéto ustanovení bývá zpravidla dispozitivní povahy. V konkrétních případech se ale může stát, že se za autora filmového díla bude považovat osoba, která na něm tvořivou prací nepřispěla a naopak. Další řešení pak namísto kategorií uvádí obecné ustanovení, že za autory jsou považovány jen ty fyzické osoby, které se na tvorbě filmového díla podíleli tak, že nabylo povahy autorského díla. Hovoříme o tzv. principu všeobecné klauzule. Třetím a posledním řešením je prosté mlčení o otázce autorství.

Zákon z r. 1926 rozlišoval v § 9 odst. 1 mezi osobou původce a zpracovatele a stanovil ve svém § 9 odst. 2 jako původce režiséra, tj. zpracovatele, z jehož činnosti vyšel osobitý ráz zpracování, a to ve formě vyvratitelné zákonné domněnky. Vyvracejícím důkazem pak měla být jiná úmluva. Bylo tedy možné přiřknout autorství např. kameramanovi, a to právě na základě takové dohody. Jednalo se tedy o uznání autorství režiséra.

Následující dvě právní úpravy autorství k audiovizuálním dílům nikterak nepresumovaly a i v případě tohoto druhu děl uplatňovaly obecný princip objektivní pravdivosti autorství. Socialistické zákonodárství se shodně s naukou „buržoazního“ práva trvalo na zásadě, že skutečností vedoucí ke vzniku původních práv a původnímu nabytí autorských je pouze tvořivá duševní práce, kterou jsou způsobilé konat pouze fyzické osoby. Z čehož vyplývá nemožnost původního nabytí autorských práv výrobcem filmu, neboť ten k jeho vzniku přispívá pouze z hlediska organizačního a hospodářského. Takovéto přísné dodržování zásady pravdivosti prosazovala, a to i v mezinárodním měřítku, především francouzská civilistika. Nicméně i když byla možnost autorství přiřčena pouze fyzické osobě, stále neodpovídala na otázku která(é) z těchto osob, které se na tvorbě účastní, může (mohou) být považována(y) za autora.

Teorie vymezuje dvě možnosti, první z nich je autorství pouze jedné osoby podílející na tvorbě filmového díla, druhá pak vnímá takové dílo jako kolektivní a pro něho typickou mnohost autorů. Postupovali-li bychom podle jednotlivých etap a osob, jichž se jich účastní, vyplývalo z úpravy z r. 1953 a následně r. 1965 v otázce autorství následující:

1. Původce námětu nebylo možné považovat za autora, neboť ani samotný námět není autorským dílem.
2. Stejně tak ani autoři děl použitých nebyli spoluautory filmového díla (scénárista...), poněvadž byli autoři právě jen těchto děl.
3. Skladatel hudby byl vždy pouze autorem takové skladby. Z hlediska autorství k filmu pak bylo zcela irrelevantní, byla-li skladba stvořena přímo pro film, či „pouze“ použita. Samotné vpracování skladby do obsahové a formální náplně díla náleží režisérovi. Stejně tak bylo pro otázku spoluautorství nepodstatné, je-li skladba použitelná i mimo film.
4. Kameraman sice spoluúčinkuje na tvorbě filmu a vytváří tím vlastní autorské dílo (fotografické), ale tvoří je „okem režiséra“, neboť sleduje právě režisérův umělecký záměr a tudíž ani on není spoluautorem filmu. Obdobně práce střiháče, více či méně kreativní, nebyla považována za práci spoluautorskou¹⁴. Jiný názor uvádí Telec, který připouští, že za určitých okolností bylo dříve možné na základě zásady objektivní pravdy tyto za spoluautory považovat!¹⁵
5. Osvětlovač a zvukař konají spíše technickou práci, čímž bylo vyloučeno i jejich (spolu)autorství.
6. Zcela jednoznačně pak nejsou spoluautoři ani interpreti. Ačkoli je jejich práce zachycena na filmovém pásu a stává se tak trvalou složkou díla, nelze z této skutečnosti vyvozovat autorství. Nicméně taková registrace usnadňuje bezpochyby uplatnění tzv. práv souvisejících (příbuzných) s právem autorským na umělecký výkon.
7. Konečně zbylí výtvarníci, ať už architekt, dekoratér či navrhovatel kostýmů sice vytvářejí osobitá díla, jež jsou následně pro film použita, ale ani v jejich případě nepůjde o spoluautorství k samotnému filmu.
8. Co se týkalo (spolu)autorství scénáristy a režiséra, tito pak bývali mnohdy považováni za výlučné autory (viz níže).

Naproti tomu teorie jediného autora vycházela z myšlenky, že filmové dílo je jediné a jednotné a jako takové by mělo mít i jediného autora. Jednotlivé teorie pak alternativně

¹⁴ Euby, Š.: *Autorské právo*, str. 168

¹⁵ Telec I., *Komentář*, str. 598

považovaly za autora buď autora zfilmované předlohy, autora scénáře nebo režiséra. První pojetí vnímá film jako pouhou registraci původní myšlenky. S čímž socialistická nauka absolutně nesouhlasila, neboť je nesrovnatelná práce s tvorbou např. díla literárního, hudebního s dílem filmovým, jež zahrnuje hospodářsko-organizační, technickou, ale také především tvořivou uměleckou práci. Dalším argumentem proti je pak i čistě logická úvaha, neboť ke zfilmování dochází až po vytvoření předlohy (románu, povídky, atd.) a docházelo by tak k absurdním situacím, že by se autory filmového díla stávali autoři předlohy, a to i několik let po smrti.

Jiná nauka pak uváděla jako jediného autora scénáristu, podpořená argumentem, že ve scénáři je obsažena nejen tvořivá myšlenka, ale i pokyny a způsob formálního vyjádření takové myšlenky. Práce herců a režisérů tak zatlačuje do pozadí a samotné filmování, je pak jen pouhé vytvoření rozmnoženiny filmu obsaženého ve scénáři. Jedním z odpůrců této teorie byl i René Clair, podle něj: „Film neexistuje na papíře. Ani velmi podrobný scénář nemůže předvídat všechny detaily, které vznikají v procesu práce (úhel snímku, osvětlení, hraní herců, atd.). Film existuje jen na filmu.“¹⁶

Konečně posledním přístupem je autorství režiséra. Ten sice při tvorbě vychází z filmového scénáře, ale ten se jeho zpracování dotváří a vzniká tak nové dílo. Jako nesprávné se jeví přirovnání režiséra k divadelnímu režisérovi, neboť na rozdíl od divadelního režiséra, jehož činností nevzniká nové dílo, ale dochází k pouhé realizaci přechodného trvání. Režisér filmový nejenže zpracovává scénář do filmové (režijní) knihy, ale nadále jej pak dotváří tvořivou prací, jejímž výsledkem je pak nové osobité dílo. Nepřípustné je i přirovnání režiséra k dirigentovi, který: „skladbu netvoří, ale pouze interpretuje.“ Ovšem ani tento argument neobstojí, poněvadž i v případě nejvěrnější a nejpřiléhavější zpracování předlohy, je možné scénář pojímat a použít rozličně a dva odlišní režiséři by vycházejíce z téhož scénáře vytvořili dvě podstatně odlišná filmová díla, neboť každý by svému dílu vnuknul osobitý rys své tvořivé osobnosti. Z výše uvedené argumentace dochází Luby k závěru, že je třeba vyvozovat za správnou teorii jediného autora a to režiséra. Dle něj je to on „který tvoří film napsáním režiséřského scénáře, jeho realizováním a dotvářením v průběhu natáčení,

¹⁶ Luby, Š.: *Autorské právo*, str. 170

přičemž při veškeré této činnosti používá díla jiných autorů a výkonů výkonných umělců ve smyslu §46 autorského zákona¹⁷.

Některé teorie ovšem připouštěly i spolu/autorství výrobce. Podle Lubyho šlo především o „buržoazní“ názory, které socialistické pojetí považovalo za „vyspekulované v zájmu podnikatelů“. Základním argumentem bylo především to, že se takový přístup přičií zásadě pravdivosti. K tomuto tématu konstatoval významný režisér René Clair: „Pokud bude za autora díla uznán ten, který dodal materiální prostředky k jeho vytvoření, pak bude potřeba přezkoumat celou historii architektury a částečně i historii malířství a sochařství. V takovém případě za autora „Mojžíše“ a sixtinských fresek nebude lze považovat Michelangela, ale Júlia II., který na ně vynaložil peníze.“ Anebo ad absurdum vyvozuje z této teorie závěry, že Charlie Chaplin se stal autorem svých filmů až v den, kdy si je začal i financovat. A do té doby byla autory Chaplinových filmů zúčastněná společnost či banka!¹⁸ Co se tedy týče postavení producenta, nauka socialistického práva trvala na zachování zásada pravdivosti, a proto by bylo lze považovat producenta za autora filmu pouze tehdy, pokud film vytvořil nebo podílel- li se na samotné jeho tvorbě tvořivou prací ve smyslu autorského práva.

Daná právní úprava nebyla dostatečná, a to jak pro svou vágnost, tak pro nepřiměřenou ochranu osobnostních práv režiséra jako autora, zejména co do účelu ustanovení § 9 odst. 1 AZ z roku 1953, který stanovil: „u filmového díla a díla vytvořeného podobným způsobem přísluší práva zahrnutá v právu autorském výrobcí.“

Zákonodárce r. 1965 zařadil díla filmová pod kategorii děl kolektivních (jak vyplývalo z ustanovení §6), nicméně ani tento zákon neurčoval jmenovitě, kdo je autorem filmového díla jako celku. Dle Kříže by v opačném případě docházelo k popření principu pravdivosti, a celou problematiku týkající se autorství by příliš zjednodušil. I tato úprava považovala za nutné pro zodpovězení otázky autorství posouzení toho kterého tvůrčího přínosu v konkrétním případě ve vztahu k filmovému dílu jako celku. A na základě toho pak označit ty osoby, které svou specificky filmovou tvůrčí činností daly vznik samotnému dílu.

¹⁷ Euby, Š.: *Autorské právo*, str. 173

¹⁸ Euby, Š.: *Autorské právo*, 1962. Str. 177

Takto tedy Kříž shodně s Lubyem vyloučil za autory filmového díla zcela autory děl filmově užitých, ať už preexistentních nebo vzniklých zvláště pro dílo, kterýmžto vznikalo pouze autorské právo vzhledem k jejich konkrétním autorským dílům, nikoli k filmovému dílu jako celku (§6 tyto autorská práva důsledně rozlišoval). Ať už byl význam jejich příspěvku jakýkoli, šlo vždy o účast nepřímou, poněvadž jednotlivá užitá díla se stávala součástí právě na základě specifické tvůrčí filmové činnosti. Vyloučeno bylo i autorství výrobce, ačkoli je jeho hospodářsko-organizační činnost stěžejní, postrádá jakékoli znaky tvůrčí činnosti. Navíc právnická osoba není způsobilá – ani ex lege ani fakticky – k tvůrčí činnosti. Vyloučena byla i celá kategorie výkonných umělců.

Tedy i Kříž docházel k závěru, že jediné práce režiséra je tak široká, že se objevuje v každé fázi procesu vzniku filmového díla, od volby námětu, přes tvorbu režijní knihy, natáčení, po závěrečný sestřih. Ačkoli zákon nepresumoval žádnou osobu jako autora, byl jím ve skutečnosti režisér. Nicméně takový závěr v žádném případě nevyklučoval možné (spolu) autorství i jiných osob, což bylo nezbytné posoudit zvláště vždy v konkrétním případě.

Novela z r. 1996 měla odstranit některé pochybnosti a k autorství audiovizuálního díla uváděla, že je jím „zpravidla“ režisér, nešlo ale v žádném případě o fikci či domněnku.

1.2.3 Současná úprava autorství

Ačkoli je náš současný autorský zákon ovládán zásadou objektivní pravdivosti autorství (§5 AZ), představuje problematika autorství audiovizuálního díla výjimku. Ta je dána především vlivem komunitárního práva, ale i specifickým charakterem tohoto druhu díla a s tím i související možností jejich hospodářského využití. Hovoříme o tzv. fikci autorství, ze zákona je režisér výlučným autorem. Přičemž novela z r. 2006 (z. č. 216/2006 Sb.) vypustila z tohoto ustanovení slova „považuje se“. Tůma pak kvalifikuje toto ustanovení jako nevyvratitelnou domněnku, a s odvoláním na Lubyho argumentuje: „Hlavní režisér určuje konečné umělecké ztvárnění uceleného díla složeného z jednotlivých tvůrčích a jiných příspěvků, jemuž dává výsledný audiovizuálně vyjádřený zcelující, usměrněný a zpravidla také jedinečný osobitý tvar (ráz).“

K onomu odchýlení se od zásady pravdivosti dochází ve dvou směrech, nejen v ustanovení osoby autora, ale i v současném vyloučení skutečného tvůrce díla. Ustanovení §63 odst. 1 AZ totiž nepřipouští spoluautorství jiných osob např. kameramanů či střihačů, byť by z konkrétních okolností plynula jejich faktická tvořivá práce na daném audiovizuálním díle¹⁹. Tůma tak rozlišuje mezi tzv. negativní právní fikcí autorství, sem řadí naši úpravu, a fikcí pozitivní. V druhém případě naopak zákon vyjmenovává jednotlivé osoby, které jsou za (spolu)autory považovány, a to i v případě, že by se ve skutečnosti na audiovizuální tvorbě nepodíleli (např. scénárista, skladatel), eventuálně osoby, které své (spolu)autorství prokážou. Takový přístup zvolila Francie (viz níže) či Španělsko. Naopak německá úprava vychází i v případě audiovizuálních děl ze zásady pravdivosti a připouští dle konkrétních okolností autorství i dalších osob, především kameramana, zvukaře či střihače.

Zvýše uvedeného vyplývá, že na rozdíl od ostatních autorských děl je pro posouzení otázky autorství stěžejní, kdo vykonával režisérskou audiovizuální činnost, a nikoli fakt, že určitá osoba audiovizuální dílo skutečně vytvořila (či se na něm podílela). Obecně lze za režiséra označit „fyzickou osobu, pod jejímž tvůrčím dohledem probíhá proces tvorby audiovizuálního díla a která je zpravidla umělecky zodpovědná za celkový výsledek audiovizuální umělecké či vědecké tvorby“²⁰. Vlivem mezinárodního a komunitárního práva zákon konkretizuje tuto osobu jako tzv. hlavního režiséra, neboť bývá často pravidlem účast asistentů režie, či pomocných režisérů, kteří jsou ovšem omezeni uměleckou koncepcí právě režiséra hlavního. Přičemž autorství režiséra se nemusí omezovat pouze na audiovizuální dílo. Jak bylo výše popsáno v popisu tvorby filmu, režisér např. vytvořením tzv. režijní knihy (režijní scénář) se stává zároveň i autorem právě i tohoto díla audiovizuálně užitého.

Náš zákon nevylučuje spoluautorství, nezakotvuje sice v tomto směru konkrétní úpravu, vychází se proto z ustanovení obecného (§8 AZ). Ovšem v souladu se zákonnou fikcí autorství přichází v úvahu pouze spoluautorství osob, které vykonávají tvůrčí režijní

¹⁹ Autorství těchto by mohlo nastat v případě, že by uskutečňovali režijní činnost, tj. v případě uměleckého excesu, neboť dle JUDr. Křest'ánové ustanovení AZ říká, že autorem audiovizuálního díla je autor režie.

²⁰ Telec, I.: *Autorský zákon Komentář*, r. 2007. str. 598

činnost společně. Naopak spoluautorství s osobami jinými podílejícími se na procesu tvorby by bylo možné pouze v případě, že by prováděly zároveň i režijní činnost. Spoluautorství scénáristy režiséra by přicházelo v úvahu, pokud by se první jmenovaný účastnil též režijního vytváření konečného celku jako jediného díla obou tvůrců. Samotná scénáristická činnost by spoluautorství nezakládala, to by nastalo pouze právě v případě uměleckého excesu režijního.

Střihač a kameraman, ti, pokud vykonávají čistě střihačskou a kameramanskou činnost, jsou jako autoři podle současné úpravy vyloučeni, byť by jejich přínos pro vznik konkrétního audiovizuálního díla byl nepostradatelný, což je zřetelnější např. u určitých typů dokumentárních snímků. Tůma uvádí, že výsledek činnosti kameramana či střihače není možné považovat dokonce ani za dílo audiovizuálně užitě, argumentuje tím, že se nejedná o dílo, jež by bylo lze užit mimo audiovizuální dílo, a proto jej nelze považovat ani za samostatný předmět autorského práva. Navíc činnost, kterou vykonávají, tvoří prostředky audiovize, nikoli jako jiný druh díla, který by bylo možno užit samostatně, eventuálně je zahrnout do jiného audiovizuálního díla (což by bylo možné např. u scénáře, hudby...). Opačný názor na danou problematiku nalézáme v komentáři Kříž a spol. Dle nich, je střihač důležitou osobou podílející se na tvorbě díla, která vytváří její obrazovou složku – umělecké uspořádání obrazů. Stejně jako v případě kameramanů je podle nich třeba případ od případu posuzovat, zdali se jedná o autorské činnosti a při velkém vlivu na výsledek díla jako celku připouštějí i možnost spoluautorství. Argumenty podporující výše uvedené pojetí podkládá i fakt, že z identického materiálu mohou různí střihači vytvořit naprosto odlišné výsledky. Skutečnost, že střih je uměleckou činností dokazuje i to, že patří mezi oceňované kategorie na mnoha soutěžích.

Nicméně Telec i Tůma shledávají až neústavní to, že dle současné úpravy nevzniká ochrana kameramanům, popř. střihačům na jejich tvůrčí výkony, možné řešení by viděl ve změně úpravy autorství respektující zásadu pravdivosti autorství, která je jinak pro českou autorskoprávní úpravu typická.

Mezinárodní zápis, evidence Ministerstva kultury

AZ v souladu s mezinárodními požadavky upravuje i otázku mezinárodního zápisu audiovizuálního díla. Česká republika je členem Unie pro mezinárodní zápis audiovizuálních děl na základě multilaterální Úmluvy o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl s účinností pro ČR od února 1991, nicméně Shromáždění představující vrcholný orgán této Unie rozhodlo o pozastavení smlouvy s účinností od 13. května 1993. Mezinárodní rejstřík, jenž vede Mezinárodní seznam audiovizuálních děl, je správní jednotkou Mezinárodního úřadu Světové organizace duševního vlastnictví (WIPO/OMPI). Žádost o zápis se provádí na předepsaném formuláři, dále jsou stanoveny nezbytné údaje jako název díla, eventuálně jeho popis, autorská práva a užívací či jiná oprávnění včetně jejich časového a územního rozsahu. Takovéto řízení je zpoplatněno a každá registrace i publikována v Úředním věstníku vydávaným výše uvedeným rejstříkem. Na prohlášení se vztahuje vyvratitelná domněnka pravdivosti, ta se neuplatní, pokud je prohlášení v rozporu s ostatními ustanoveními autorského zákona (např. autorství právnické osoby), nebo pokud odporovalo jiným prohlášením v témže rejstříku. Pokud by se tato domněnka dostala do rozporu s obecnou zákonnou vyvratitelnou domněnkou autorství dle ustanovení §6 AZ, bylo by třeba danou skutečnost prokazovat.

Dle z. č. 273/1993 Sb. je povinen výrobce českého audiovizuálního díla do deseti dnů před dnem jeho zveřejnění zaslat Ministerstvu kultury evidenční list audiovizuálního díla, obdobné platí i pro distributory děl zahraničních. Ministerstvo následně provede jeho zápis do evidence. S tímto zápisem nejsou ovšem spojeny žádné autorskoprávní důsledky, ani právní domněnka pravdivosti evidovaných údajů.

1.3 Autorská práva

Specifika audiovizuálního díla a děl audiovizuálně užitých si vyžádala zvláštní právní režim pro jejich užití. Úprava je ovlivněna zvláštním charakterem samotného audiovizuálního díla, jako díla značně náročného jak po stránce finanční tak organizační. Vzhledem k velkému počtu osob účastnících se na procesu tvorby takového díla je tudíž prakticky nemožné běžné smluvní užití, neboť jednání

s jednotlivými osobami zvláště by mohlo značně zkomplikovat hospodářské využití audiovizuálního díla a tím vést i ke ztrátám na straně výrobce. Na rozdíl od dříve platných paragrafů reaguje na nové potřeby spojené zejména s nutnou transpozicí komunitárního práva, stejně tak se snaží o jednoznačnější a podrobnější pojetí tak, aby nedocházelo k interpretačním a aplikačním nesrovnalostem jako za dřívější úpravy.

Socialistická úprava zákona č. 115/1953 Sb. autorská práva výrobci přiznávala, podkládala to účelností takového řešení, poněvadž „socialistický podnik představoval nejlepší záruku přiměřeného uplatnění a využití filmu“. V důsledku tohoto závěru byla však nabíledni otázka, jak dochází po stránce právní k takovému přiznání práv.

AZ z r. 1953 v § 9 odst. 1 uváděl, že: „U filmového nebo podobně vytvořeného díla přísluší práva zahrnutá v právu autorském výrobci“. V socialistické teorii převládal názor, že výrobce nabývá autorská práva odvozeným způsobem od práv autorských, nikoli ovšem na základě smluvní, nýbrž na základě zákonné cese²¹. Tehdejší úprava vycházela z dualistického pojetí subjektivních autorských práv, což umožňovalo cesi majetkových práv do rukou výrobce.

Autorem filmu tedy byl režisér, který tvořivým způsobem užití jiných děl vytváří (filmové) dílo nové a z toho důvodu v okamžiku vzniku tohoto díla nabýval osobnostní, smíšená²² a majetková práva, a to originárně. Nabytím je však v podstatě ihned ztrácel, jak vyplývalo z ustanovení § 9 odst. 1 tehdy platného AZ. Přičemž rozlišovala se práva osobnostní - ta režisér ztrácel tak, že zanikla a znovu vznikla výrobci, neboť jejich převod jako práv nepřevoditelných nebyl možný. Otázkou bylo, jestli ztrácel tímto všechna osobnostní práva. Dle Lubyho nikoliv, např. zachování práva na označení díla,

²¹ Luby, Š.: *Autorské právo*, 1962. Str. 183

²² Termín odpovídá právu nakládat s dílem § 15b) AZ z r. 1953. Luby je odlišoval od práv majetkových, ačkoli je někteří autoři měli za práva majetková. Zahrnovala oprávnění s dílem všestranně nakládat a tomu odpovídající právo vyloučit druhé z dispozice s ním, vyjma přivolení autora či úřadu k tomuto. Zákon taxativně tato práva nevyjmenovával, ale spadá pod něj právo díl uveřejnit, rozmnožit, rozšiřovat, přednést atd. a dílo zfilmovat.

ať už pravým jménem či pseudonymem či neoznačení, se účelu § 9 nepřičilo. Stejně tak i co se týkalo práva určit dílo k uveřejnění, neboť ten jediný rozhoduje o tom, je-li dílo hotové. Ovšem tím, že režisér jednou takové právo vykoná, jej ztrácí. Výrobci naopak náleželo především právo na označení filmu jeho jménem, ovšem jen jako výrobce. Dále pak právo určení díla k uveřejnění v tom smyslu, že učinil-li tak již autor, je výrobce oprávněný znovu rozhodnout. A naposled právo na nedotknutelnost díla, může do něj svévolně zasahovat a naopak bránit se proti zásahům jiných osob. Práva smíšená, zejména právo dílo uveřejnit, rozmnožit a rozšiřovat, ztrácel na základě výše zmíněné zákonné cese bez dalšího (tedy odvozeně). Stejně tak i práva majetková. Právo na odměnu za společenské použití filmového díla přecházelo taktéž na výrobce, i když na základě smluvního poměru existujícího mezi ním a producentem dostával odměnu za svou tvořivou autorskou práci (na základě pracovní smlouvy, či smlouvy o díle...)

Z. č. 35/1965 Sb. stanovil v ustanovení § 6 in fine: „Autorské právo k dílu jako celku takto vytvořeného vykonává výrobce“. Tehdejší pojetí autorského práva ale upustilo od dualismu a chápalo je jako osobněmajetkový monistický celek. Jednalo se tedy o (bez dalšího) zákonný, tedy nucený, výkon autorského práva výrobce a nebylo tudíž zapotřebí žádného právního úkonu typu dohody. Výrobci ovšem takto nevznikala žádná původní ani odvozená autorská práva k dílu, nýbrž pouze oprávnění (a v podstatě i povinnost- legální přímus) k výkonu cizího autorského práva. Tehdejší monistický model autorského práva tedy zahrnoval i v tomto případě i výkon osobnostních práv. Naopak autorská práva k dílům audiovizuálně užitým do tohoto převodu nespádala.

Současná úprava

Pro soudobé právní úpravy je typická koncentrace užívacích oprávnění pro výrobce na straně jedné a důraz na ochranu zájmů samotného autora na straně druhé. Obecným trendem je právě snaha o nalezení rovnováhy právě mezi těmito dvěma požadavky – efektivní ochranou autora samotného díla včetně autorů děl audiovizuálně užitých při současném zajištění investice a řádného užití díla ze strany výrobce.

1.3.1 Zákonná domněnka udělení licence

AZ na rozdíl od předchozí úpravy již nesvěřuje výkon autorského práva výrobcí - tím oslabuje částečně jeho pozici, zároveň mu ale přiznává vlastní majetková práva s autorským právem související dle ustanovení § 79 a násl. AZ. Současná právní úprava nepřipouští převod autorských práv na výrobce za života autora audiovizuálního díla, včetně práv k dílům audiovizuálně užitým. Ustanovení §63 odst. 3 dnes platného AZ chrání výrobce investici formou vyvratitelné právní domněnky týkající se poskytnutí licence k užití audiovizuálního díla. Tato licence náleží výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla – producentovi. Na rozdíl od dřívější úpravy mu ale nevznikají žádná původní ani odvozená autorská práva. Půjde v podstatě o běžnou licenci, i když způsob jejího vzniku/udělení je poněkud specifický. Přičemž i podle dnešní právní úpravy není vyloučeno, aby i výrobce byl zároveň autorem, to bude ovšem možné pouze při dodržení 2 podmínek – bude se jednat o fyzickou osobu (viz přirozenoprávní koncepce tvorby autorských děl) a takové spolu/autorství bude navíc podmíněno i současným výkonem režijní činnosti. Vyvratitelná právní domněnka se uplatní pouze u děl vzniklých po dni účinnosti nové úpravy, tj. 1. 12. 2000. Pro vztahy mezi autorem a výrobcem u díla vzniklého před tímto datem se uplatní předpisy platné v dané době.

Producentovo oprávnění k užití v rozsahu zákonné domněnky vzniká na základě smlouvy s autorem (zpravidla je jí typová autorskoprávní smlouva licenční) opravňující k prvotnímu obrazově zvukovému záznamu. Nejde však o zákonnou licenci, ani o zákonný výkon majetkových autorských práv. Jak vyplývá z § 26 odst. 1 AZ, majetková práva autora zůstávají ale nedotčena, i nadále náleží režisérovi. Hospodářskou kauzou této smlouvy je zpravidla exploatace audiovizuálního díla. Zákon stanoví podmínku písemné formy smlouvy, v opačném případě by se tato ustanovení nepoužila (bylo by možné uvažovat o ustanoveních týkajících se díla na objednávku §61 AZ). Přičemž tato podmínka se jeví jako nadbytečná, poněvadž v případě písemné dohody mezi autorem a výrobcem dochází zpravidla k detailní úpravě způsobu užití díla. Ustanovení §63 odst. 3 taktéž není možné použít, pokud by režisér byl při tvorbě díla v pracovněprávním vztahu vůči zaměstnavateli, který by byl zároveň výrobcem prvotního záznamu. V takovém případě by se jednalo o dílo zaměstnanecké a řídilo by se tak ustanovením

§58 AZ.²³ Užití zákonné domněnky poskytnutí licence je konečně vyloučeno i v případě, že by souhlas s pořízením prvotního záznamu dávala jiná osoba, odlišná od osoby autora (např. autorův zaměstnavatel).

Zákonnou domněnku vzniku licence lze jak omezit tak vyloučit. Omezení se může týkat práva podlicence ve vztahu určitým osobám, dále rozsahu území, počtu rozmnoženin díla atd. V každé části pomyslného hospodářského řetězce podlicencí se pak vždy uplatní občanskoprávní zásada, že žádná osoba nemůže nabýt od svého smluvního předchůdce více (většího rozsahu) oprávnění, než jaká nabyl výrobce od autora. Výkon oprávnění dílo užít, respektive jeho rozsah může být omezen i normami veřejného práva, např. přístupnost audiovizuálního díla může být omezena pro jeho obsah a neblahý vliv na mravní vývoj nezletilých. Pakliže dojde k poskytnutí licence k užití díla výrobcí v rozsahu zákonné vyvratitelné domněnky- tj. licence výhradní, náleží jejímu nabyvateli aktivní legitimace k ochraně autorských práv v rozsahu uvedeném v § 41 AZ. V důsledku požadavku písemné formy se v praxi využití zákonné domněnky příliš nevyskytuje.

1.3.2 Obsah a rozsah licence

Oprávnění plynoucí ze zákonné domněnky pak obsahuje konkrétně výkon práva dílo užít a to výhradně a neomezeně (kupříkladu co do způsobu užití, množství, místa, času), dále umožňuje výrobcí užití jak v podobě původní, tak zpracované – zde uvádí taxativně způsoby zpracování – dabing a otitulkování. Zahrnuje i výhradní a neomezené oprávnění užití fotografií pořízených při vytváření prvotního záznamu audiovizuálního díla (ty se uplatňují v praxi kupříkladu jako filmové plakáty). A konečně umožňuje i poskytnutí podlicence k těmto uvedeným oprávnění třetí osobě.

V současném znění AZ je taková licence co do způsobů užití, jak již bylo výše uvedeno, neomezená. Před novelou z. č. 216/2006 Sb. tato zákonná domněnka nezahrnovala rozmnožování díla za účelem jeho rozšiřování (§13), ani rozšiřování rozmnoženin díla (§14), ani sdělování díla veřejnosti na vyžádání (§18). Konkrétně jde tedy např. o technický přepis záznamu jednoho druhu nosiče na druhý (např. z filmového pásu na

²³ Hojně se takové pojetí vyskytovalo mezi léty 1945-1993, kdy existoval státní filmový monopol.

DVD). Ona neomezenost se vztahuje ale i na dobu trvání licence. Z čehož lze vyvodit, že nemůže zaniknout po dobu existence majetkových autorských práv k dílu a takový zánik nastane až v momentě, kdy se dílo stane volným (tombe dans le domaine public), tedy tehdy, kdy se na něj bude vztahovat tzv. režim domain public (libre et gratuit). Ani co se týče územního vymezení, bude taková licence neomezená. Je třeba ovšem brát v potaz zásadu, jež se uplatňuje zejména v mezinárodním právu soukromém, tzv. lex loci protectionis, a proto je nutné mít na zřeteli i úpravu cizího státu co do vzniku a rozsahu takového oprávnění k užití na území toho kterého státu.

Co se týče povinnosti využít licenci, zákon nestanoví žádnou zvláštní úpravu, vychází se tedy z obecného pravidla uvedeného v ustanovení § 46. odst. 3AZ, jež uvádí povinnost užití jako dispozitivní. Autor má mimoto i nadále možnost odstoupit od smlouvy pro případ výrobcovy nečinnosti (§53 AZ), není tomu tak ale pokud se bude jednat pouze o změnu přesvědčení §54, pakliže nebylo sjednáno jinak²⁴.

Výkon oprávnění na základě takové licence se musí dít v souladu s dobrými mravy, a to jak ve vztahu s autorem, ale i třetími osobami (např. distributory). Exploatace díla je jednáním v hospodářské soutěži, vyžaduje se proto i jednání v rámci dobrých mravů soutěže tak, aby nedocházelo k poškození jiných soutěžitelů či spotřebitelů²⁵. Ve Francii je přímo zákonem stavená povinnost exploatace audiovizuálního díla v souladu s obchodními zvyklostmi.

1.3.3 Odměna

S touto zákonnou domněnkou se pojí i otázka odměny autora [§ 63 odst. 3 písm. b)]. Ta je stanovena ve výši obvyklé, není-li dohodnuto jinak. Konkrétní výše pak může být určena vícero způsoby. Lze ji stanovit jako odměnu výnosovou, tedy jako podíl na výnosu z hospodářského využití díla. Dále přichází v úvahu kombinovaná odměna, eventuálně může být vyjádřena i pevnou částkou. I v tomto posledním případě se ovšem přihlíží ke skutečnému zisku a tudíž pokud by se vyplacená částka jevila jako nepoměrně menší, náleželo by autorovi právo na dodatečnou odměnu. Obvyklost

²⁴ Tůma, P.: *Smluvní licence v autorském právu*, str. 79

²⁵ § 44 ObchZ

odměny by bylo nutno posuzovat jinak v případě smluvního omezení dispozitivního zákonného oprávnění výrobce. V takovýchto případech ale dochází zpravidla i ke smluvnímu stanovení autorské odměny. Na rozdíl od dřívější úpravy ale jak autor audiovizuálního díla, tak autoři děl audiovizuálně užitých, ztrácejí uzavřením smlouvy s výrobcem (vyjma autora hudebního díla) právo na odměnu za užívání audiovizuálního díla (tantiémy, reprízné ...) náleží jim pouze odměna dle licenční smlouvy, byla-li tato odměna sjednána.

1.3.4 Osobnostní práva

Licence se nikterak nedotýká výlučných osobnostních práv, která i nadále náleží autorovi, mohou však být v určitých směrech omezena. Takováto úprava je však dispozitivní a použije se v pouze nezbytném rozsahu nutném pro řádné využití licence získané na základě vyvratitelné domněnky. Výrobci tak dle ustanovení § 63 odst. 4 AZ náleží podobně jako v případě zaměstnaneckého díla oprávnění ke zveřejnění, úpravám, zpracování včetně překladu, spojení s jiným dílem, jeho zařazení do díla souborného, včetně oprávnění uvádět na veřejnost dílo pod svým jménem, nebylo-li dohodnuto jinak (§58 odst. 4). K poslednímu uvedenému třeba dodat, že tím není dotčeno právo autora být uváděn jako autor, a to včetně autora díla audiovizuálně užitého. Analogicky k ustanovení § 58 odst. 5 AZ pak platí, že není-li sjednáno jinak, je výrobce oprávněn k dokončení díla, pokud zanikne jeho závazek dříve, než dílo dokončí (např. v případě smrti), pokud budou existovat pádné důvody, že autor bude (i přes výzvu) v prodlení s jeho vytvořením (eventuálně pro případ nemožnosti plnění).

1.3.5 Osoba výrobce

Vymezení osoby výrobce v AZ nenacházíme²⁶, je tedy třeba- typicky pro právo autorské potažmo celé občanské - vycházet z objektivní skutečnosti, na faktu pravdy a v případě pochybností takový fakt dokazovat. Jak již bylo výše uvedeno, audiovizuální dílo není jevem pouze uměleckým a právním, ale také hospodářským, ve prospěch

²⁶ Legální vymezení výrobce audiovizuálního díla nalezneme v právu veřejném - § 1 písm. a) AVZ, toto znění odpovídá autorskoprávnímu pojetí.

výrobce tedy budou svědčit důkazy a okolnosti nejen hospodářské, ale i autorskoprávní včetně práv výkonných umělců.

Fakticky je za výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla považována osoba, ať už fyzická či právnická, která záznam sama na svou odpovědnost pořídila nebo pro kterou tak učinila z jejího podnětu osoba jiná. Znakem autorskoprávním potom bude to, že zásadně půjde o osobu, které nabyla oprávnění k vytvoření prvotního zvukově obrazového záznamu.

Dle AZ není například vyloučeno právní postavení výrobce prvotního záznamu i v případě, že nebude mít živnostenské oprávnění k výrobě filmů, byť by jej dle ŽZ mít měl. Naopak znaky výrobce obvykle nespĺňuje ten, kdo pouze poskytl pronájem ateliéru, či sice zhotovil zachycení audiovizuálního díla, ale pouze jako subdodavatel. Naproti tomu jeho přítomnost při samotném pořizování záznamu audiovizuálního díla ale nezbytná není.

Výrobce nemusí být podnikatelem (dle §2 odst. 2 ObchZ). Pokud ale bude prováděna výrobou samostatně, vlastním jménem, na vlastní odpovědnost za účelem dosažení zisku (a to bez ohledu bylo-li ho skutečně dosaženo), půjde o podnikání, a to konkrétně živnostenské ohlašovací volné. Nařízení vl. č. 469/2000 Sb. stanoví konkrétní náplně jednotlivých živností, výroba audiovizuálních děl pak zpravidla spadá pod ohlášení „výroba, rozmnožování, nahrávání a distribuce zvukových a zvukově- obrazových záznamů“. Živnostenský úřad je pak povinen zaslat opis vydaného živnostenského listu Ministerstvu kultury. Neboť to vede evidenci takto ohlášených podnikatelů v oblasti audiovize, nicméně osoby, které nepodnikají na základě tohoto oprávnění, v ní vedeni nejsou, stejně tak v ní nejsou vedeny ani subjekty, které výrobu audiovizuálních děl provádí jako činnost nevýdělečnou (např. školní a osvětové filmy).

Čl. 10 Úmluvy o ochraně lidských práv a základních svobod (ve znění protokolů č. 3, 5 a 8) o právu každého na svobodu projevu nepožaduje po státech udělování povolení rozhlasovým, televizním nebo filmovým společnostem. V ŽZ, jak bylo výše uvedeno, není povolení vyžadováno, „filmové společnosti“ tak podnikají na základě volného ohlášení.

Je třeba důsledně rozlišovat mezi tvorbou audiovizuálního díla jako činnosti tvůrčí a jeho výrobou jako činnosti hospodářské. Výrobce nabývá oprávnění k užití děl audiovizuálně užitých včetně uměleckých výkonů za účelem hospodářského využití předmětů těchto práv pro vznik samotného audiovizuálního díla. Podstatou výroby audiovizuálního díla ve smyslu autorskoprávním je tedy hospodářská činnost vedoucí k jeho oprávněnému prvotnímu hmotné zachycení na hmotný podklad (jeho fixace do něj).

Zákon o audiovizi klade na výrobce zvláštní požadavky, např. ohledně identifikace záznamu. Jedná se o údaje, které mají význam jak z hlediska práva veřejného tak soukromého. I když jejich nedodržení bude mít většinou důsledky pouze soutěžně-právní a veřejnoprávní, v případě označení autora způsobem obvyklým dle §6 se může jednat i o důsledky autorskoprávní (zákonná vyvratitelná domněnka autorství).

Výrobce může být, jak bylo výše uvedeno jak osoba fyzická, tak právnická. Může jít i o koprodukcí, tj. činnost více výrobců zpravidla na základě smlouvy o konsorciu (sdružení) dle ustanovení § 829 a násl. ObčZ, jehož účelem je společné hospodářské zajištění při procesu pořizování prvotního záznamu audiovizuálního díla. Producenti pak vykonávají majetkové autorské právo užití díla v rozsahu jimi nabytého vůči třetím osobám společně a nerozdílně.

1.3.6 Ochrana autorských práv

Autorská práva osobnostní (morální) trvají po dobu života autora a jeho smrti zanikají. Nicméně zákon (§ 11 odst. 5) upravuje i tzv. postmortální ochranu zahrnující právo osobovat si autorství a právo na užití díla pouze způsobem nesnižujícím jeho hodnotu. Této ochrany se mohou domáhat osoby autorovi blízké²⁷ (a to i po uplynutí doby ochrany majetkových práv), dále pak osoba sdružující autorovi nebo kolektivní správce (§ 97 an.).

Co se týče majetkových práv, stanoví zákon pro dílo audiovizuální zvláštní úpravu. Doba ochrany sice bude jako u jiných děl činit 70 let, bude se ale počítat od smrti posledního přeživšího z osob uvedených v § 27 odst. 5, tj. hlavního režiséra, autora

²⁷ Viz §116 ObčZ

scénáře, autora dialogů a skladatele hudby vytvořené zvláště pro užití v audiovizuálním díle.

K porušení autorských práv může dojít tím, že někdo užije autorské dílo bez souhlasu autora či vykonavatele autorského práva, či překročením podmínek stanovených oním souhlasem. Takovéto porušení zakládá občanskoprávní, trestněprávní eventuálně přestupkovou odpovědnost. Ochranu před takovými zásahy stanoví jak předpisy práva soukromého, tak normy veřejnoprávní.

Soukromoprávní ochranu představují ustanovení §40 a násl. AZ. Autor se jejich prostřednictvím může domáhat zejména určení autorství, může také uplatnit zdržovací nároky, a to až už proti zásahům ohrožovacím či porušovacím. Odstraňovací nároky lze uplatnit pouze v případě porušení práva, které má trvalý následek, mají tzv. funkci reparační (je tedy vyloučen v případě pouhého ohrožení). Dále je možné domáhat se satisfakce, tj. přiměřeného zadostiučinění za způsobenou morální újmu. Zákon upravuje dvě formy satisfakce – omluvu jako zadostiučinění morální a peníze jako satisfakci majetkovou. Přičemž poslední zmíněná nastupuje pouze v případě, že by se morální satisfakce jevila jako nepostačující. Co se týče nároku na náhradu škody a vydání bezdůvodného obohacení, stanoví zákon, že se řídí obecnými právními předpisy. S tím že, u náhrady škody „lze namísto skutečně ušlého zisku žádat ušlý zisk ve výši odměny, která by mu náležela při poskytnutí licence v době neoprávněného nakládání s dílem“. V případě bezdůvodného obohacení pak náleží autorovi dvojnásobek výše odměny, za kterou by byla licence v době poškození poskytnuta. Dále se lze domáhat zveřejnění rozsudku na návrh autora, který ve sporu uspěl, a to na náklady účastníka, který ve sporu neuspěl. Autor může pro svou ochranu také požadovat poskytnutí určité informace, např. u celních orgánů.

Takovéto ochrany se může domáhat i každý jednotlivý spoluautor díla (§8 odst. 5 AZ) i dědicové práv majetkových (§ 26 odst. 2 AZ). § 41 AZ poskytuje tuto možnost i nositelům výhradní licence a osobám, jimž přísluší výkon majetkových práv ze zákona. Avšak autorovi bude nadále náležet právo na určení autorství a na satisfakci, jak plyne ostatně z osobnostněprávní povahy těchto nároků.

AZ ale obsahuje i ustanovení týkající se správních deliktů, resp. přestupků fyzických osob a jiných správních deliktů osob právnických a podnikajících fyzických osob. Ustanovení §105a AZ tak postihuje neoprávněné užití chráněného předmětu nebo neoprávněný zásah do práv, stejně jako porušení oznamovací povinnosti obchodníka, v případě práva na odměnu plynoucího z opětovného prodeje originálu uměleckého díla. Výše pokuty se pak liší podle jednotlivých skutkových podstat.

Ve veřejnoprávních předpisech nacházíme ochranu proti zásahům do autorských práv v trestním zákoníku (dále TZ). Hlava VI. je řadí mezi trestné činy hospodářské. §260 je normou blanketní, neboť postihuje porušení autorských práv, která jsou obsažena v jiném právním předpisu. Ke spáchání takového trestného činu je nutný úmysl, postačí nepřímý. Pachateli hrozí při spáchání trestného činu dle odst. 1 trest odnětí svobody, zákaz činnosti či propadnutí věci nebo jiné majetkové hodnoty. Kvalifikované skutková podstata zvyšuje především horní hranici trestní sazby a rozšiřuje druhy trestu o trest peněžitý. V přestupkovém zákoně je tato problematika řazena do přestupků v oblasti kultury. Tyto zásahy nedosahují takové intenzity jako v případě trestných činů, nicméně jde o „zaviněné jednání, které porušuje nebo ohrožuje veřejný zájem a zákon je takto označuje“. Forma zavinění postačí nedbalostní, a to i nevědomá. Za takové jednání je možné uložit peněžitý trest.

2 Francouzská úprava a její komparace s českou úpravou

2.1 Francouzská úprava audiovizuálních děl

Východiskem francouzské právní úpravy je systém přímé právní ochrany audiovizuálních děl. Takovýto systém je typický pro státy kontinentální Evropy, jejich úpravy vychází z teorie přirozenoprávní kladoucí důraz na (ideální a majetkové) zájmy autora. Charakteristickým jevem je i otevřenost výčtu druhů autorských děl, neboť opačný přístup by podle nich znamenal omezování duševní tvůrčí činnosti, která by mohla vést až ke zbavení přirozených práv jednotlivých autorů. Francouzská úprava je založená na objektivní pravdivosti autorství.

V současné době platný zákoník duševního vlastnictví z r. 1992 zakotvuje dualistické pojetí obsahu autorských práv, který tedy zahrnuje práva osobnostní a práva majetková, Zákoník umožňuje převod majetkových práv na výrobce (zákonný či presumovaný).

Krom práva autorského k dílu audiovizuálnímu upravuje zákon i práva výrobce zvukově obrazového záznamu, práva s autorským právem související (*droits voisins*), jejich ochrana je na ochraně práva autorského naprosto nezávislá. Ve francouzském zákoníku duševního vlastnictví ale nenalezneme díla audiovizuálně užitá, tento institut francouzské právo nezná.

2.1.1 Předmět ochrany

Jako předmět autorského práva uvádí zákoník: „všechny duševní výtvořky, bez ohledu na jejich druh, formu nebo způsob vyjádření, podstatu či účel.“ V demonstrativním výčtu takových předmětů pak nalezneme i samotnou definici: „kinematografická díla a jiná díla tvořená řadou obrazů vyvolávajících dojem pohybu se zvukem nebo bez, nazývaná souhrnně jako díla audiovizuální.“²⁸

²⁸ Čl. L. 112- 2 bod 6. francouzského zákoníku duševního vlastnictví – Code de la propriété intellectuelle (dále CPI)

Pro vznik autorského práva k jakémukoli dílu se nevyžaduje žádný formální úkon typu registrace, uložení, zaznamenání na hmotný nosič. Pro vznik je rozhodující moment, kdy se dílo stává objektivně vnímatelné. Znak tvůrčí duševní původnosti je nezbytný u všech druhů autorských děl včetně audiovizuálního, a to v takové minimální míře: „aby neslo pečeť osobnosti (ducha) tvůrce („œuvre de l’esprit“)²⁹. Z čehož plyne, jak již bylo výše uvedeno, že ne každý audiovizuální výtvar takový pojmový znak splňuje, kupříkladu záznam průmyslové kamery.

Francouzský zákoník upravuje i ochranu zvukově obrazového záznamu – videogramu, který definuje jako „prvotní záznam řady souvisejících obrazů doprovázených zvukem či nikoli.“³⁰ Majitelem takového souvisejícího práva je výlučně výrobce zvukově obrazového záznamu. Tím může být „fyzická nebo právnická osoba, z jejíhož podnětu a na jejíž odpovědnost došlo k prvotnímu zaznamenání řady souvisejících obrazů“.

Audiovizuální dílo jako dílo spoluautorské

Audiovizuální dílo ve francouzské úpravě spadá do kategorie děl spoluautorských, tedy děl, na jejichž vzniku se podílelo vícero fyzických osob.³¹ Společné dílo tvoří celek, na něž má každý ze spoluautorů nedílné právo. K tomu, aby byla fyzická osoba považovaná za spoluautora, musí ke vzniku takového díla přispět originálním a tvůrčím způsobem. Může se ale i stát, že autoři vytvoří naráz dvě díla oddělená, tak tomu bylo např. ve věci „Vérame“. Režisér měl točit dokumentární film o malíři Véramovi, který maloval na skály v poušti. Režisér natáčel malíře, na jehož díle se ovšem nikterak nepodílel. A naopak malíř vytvářel své dílo, aniž by se jakýmkoli způsobem účastnil na režii filmu. Každý z nich takto vytvořil své vlastní dílo - malíř kresby a režisér dokumentární film, do kterého bylo začleněno i dílo malířské. Nešlo ale o spoluautorství.

Spoluautorské dílo mohou vytvářet tedy pouze osoby fyzické. Nezbytný znakem je tvůrčí činnost, ke které právnické osoby nejsou způsobilé a jsou tímto vyloučeny. Stejně

²⁹ Čl. L. 111-1 CPI

³⁰ Čl. L. 215-1 CPI

³¹ Čl. L. 113-2 CPI

tak nepostačí ani pouhý podnět k vytvoření díla, poskytnutí finančních, technických prostředků či nápadu nebo informace.

Pouhá četnost tvůrčích příspěvků také nepostačí ke kvalifikaci díla jako spoluautorského, stěžejní je zde tvorba společného díla ve společném duchu, tvůrčí činnost ve shodě a na společný popud³². Na druhou stranou je zcela irelevantní, zdali jednotlivé příspěvky budou oddělitelné od díla jako celku či nikoli. Taktéž není vyžadováno, aby autoři tvořili současně. Není ani rozhodující konkrétní forma nebo velikost jednotlivých příspěvků nebo fakt, že některý ze spoluautorů má vůdčí roli, že jsou v určité hierarchii, pokud je každému z nich zachována alespoň částečná tvůrčí svoboda.

Nicméně existují dva druhy děl, které si pro svou specifickou vyžádaly zvláštní úpravu, jedná se o díla rozhlasová a audiovizuální. Tato zvláštnost spočívá především v jejich hospodářské důležitosti a velkém počtu spoluautorů.

Zákon řadí díla audiovizuální pod tzv. dílo spoluautorské³³ a nepřipouští v žádném případě jejich klasifikování jako díla kolektivní.³⁴ Nicméně i přesto se ozývají hlasy připouštějící uplatnění u díla audiovizuálního režim děl kolektivních. Kolektivním dílem je 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 jednotlivých autorů, které samy o sobě nepožívají autorskoprávní ochrany.“ Tito argumentují tím, že řada audiovizuálních děl je tvořena spíše na průmyslovém než uměleckém základě a že by podřazení pod tento typ děl spíše přiléhalo hospodářské realitě. Pro mluví i snadnější koncentrace autorských práv do rukou výrobce. Nicméně odpůrci považují zařazení děl audiovizuálních pod díla spoluautorská za nevyvratitelnou právní klasifikaci, kterou by nešlo změnit ani při případném splnění znaků díla kolektivního.

³² Pollaud-Dulian, F.: Le droit d'auteur. Str. 225, 226 „travail créatif concerté..dans l'inspiration commune“

³³ Franc. „l'œuvre de collaboration“

³⁴ Pollaud-Dulian, F., *Le droit d'auteur*, str. 235

2.1.2 Autorství audiovizuálního díla

I francouzská úprava řeší dvě primární úskalí spojené s autorstvím audiovizuálního díla – postavení výrobce coby stěžejního účastníka vzniku audiovizuálního díla po stránce ekonomické, který se ale zároveň nikterak nepodílí na tvůrčí činnosti (a tudíž si nemůže nárokovat autorství) a na straně druhé postavení (spolu)autorů. Druhé úskalí pak vyplývá z presumpce spoluautorství audiovizuálního díla a s tím související nutností uspořádání vztahů jak mezi spoluautory navzájem, tak mezi nimi a výrobcem, tak, aby vznik díla neztěžovaly eventuální neshody mezi nimi.

Francouzská úprava stanoví: „Autory audiovizuálního díla jsou ty všechny osoby, které se na jeho vzniku podílely tvůrčím způsobem“.³⁵ Formou vyvratitelné domněnky pak uvádí za spoluautory, není-li prokázáno jinak, následující osoby: autora scénáře, autora adaptace, autora dialogů, autora hudebního díla (otextovaného či nikoli) vytvořeného zvlášť pro užití v díle audiovizuálním a konečně osobu režiséra (réalisateur). K této domněnce se pojí ještě jedna vyvratitelná domněnka, která stanoví: „že jsou za autory považovány osoby, pod jejichž jmény bylo dílo zveřejněno“³⁶, opět není-li prokázáno jinak. Úprava je doplněna i o zákonnou fikci, která za autora připouští i autora literární předlohy. Ten se ale objektivně na samotné tvorbě díla nikterak nepodílí, v opačném případě by mu náleželo navíc i postavení scénáristy, autora adaptace, autora dialogů či dokonce i režiséra. Na rozdíl od výše uvedených domněnek se ale nelze od této fikce odchýlit. Účelem tohoto ustanovení je umožnit autorovi původního (adaptovaného, zfilmovaného) díla těžit i z úspěchu díla nově vzniklého a stejně tak mít prospěch (včetně jeho dědiců) z doby ochrany díla audiovizuálního. Jeho autorská práva k dílu původnímu tím ovšem nejsou nikterak dotčena.

Domněnky spočívající ve vyjmenování osob (spolu)autorů netvoří vyčerpávající výčet. Poněvadž je lze vyvrátit hned dvojím způsobem, zaprvé lze dokázat, že i osoba uvedená v čl. 113-7 odst. 2 se ve skutečnosti na tvorbě díla nepodílela, anebo naopak i osoba neuvedená v tomto seznamu mohla mít takový originální tvůrčí přínos, že ji za autora

³⁵ L. 113-7 du Code de la Propriété intellectuelle: «Ont la qualité d'auteur d'une oeuvre audiovisuelle, la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette oeuvre(...)»

³⁶ Čl. L. 113-1 CPI

bude nutno považovat také. Těmto kritériím nebude vyhovovat např. fotograf, který se neúčastní tvorby audiovizuální díla, nýbrž pořizuje pouze snímky z natáčení použitelné k následné propagaci, ani např. restaurátér se na tvorbě nepodílí, nýbrž pouze rekonstruuje již dříve existující a poškozený film. Naopak mezi osoby, které by mohly těmto požadavkům vyhovovat, lze uvést střihače, dekorátéra či návrháře kostýmů, a to ovšem opět pouze v takovém případě, že jim byla ponechána alespoň částečná tvůrčí nezávislost.

Výrobce, stejně tak jako interpreti jsou z autorství jednoznačně vyloučeni. Producent hraje zásadní hospodářsko-organizační roli, v žádném případě ale netvoří. Zákon jej definuje jako: „fyzickou či právnickou osobou, z jejíhož podnětu a na jejíž odpovědnost se uskutečnila výroba audiovizuálního díla“³⁷. Z právního hlediska je tedy s osobou výrobce spojena především iniciativa a financování. Herci samotní taktéž audiovizuální dílo netvoří, ale pouze interpretují díla jiných. Náleží jim ovšem práva s autorským právem související³⁸. Nicméně ani v těchto případech není vyloučen umělecký exces a jak výrobce fyzická osoba, tak umělec se může zároveň podílet i na samotné tvorbě např. režii či napsáním dialogů. A naopak i režiséři mohou být zároveň i herci či producenti (typicky tvorba Woodyho Allena).

Vědom si složitostí spojených s četností autorů, které by mohly vést ke komplikacím s dokončením a následným užitím díla, zvolil zákonodárce takovou úpravu, která bere v potaz jak zájmy (spolu)autorů tak producentů, stejně tak i zásadní roli samotného režiséra, která vytváří de facto určitou hierarchii mezi spoluautory.³⁹

Dle Tůmy ale výše uvedené ohledně autorství audiovizuálního díla neodpovídá zásadě objektivní pravdy, neboť úprava nerozlišuje mezi autorstvím audiovizuálního díla a autorstvím k dílům audiovizuálně užitým. Dle zásady objektivní pravdy by bylo nutné, aby se autor díla audiovizuálně užitého podílel na vzniku audiovizuálního díla tvůrčím způsobem audiovize spočívající v „uspořádání a vyjádření děl audiovizuálně užitých či jiných skutečností“. Posouzení onoho přínosu je otázkou mimoprávní - *quaestio facti*.

³⁷ Čl. L. 132-23 CPI

³⁸ Čl. L. 212-1 CPI

³⁹ Čl. L. 121-5 CPI

Proto je za autora možné považovat režiséra, i kameramana či střihače (eventuálně i jiné osoby), neboť tito se umělecky vyjadřují prostřednictvím způsobů audiovizize. Zákonná domněnka uvádí navíc i jiné osoby. Některé komentáře hodnotí tento zákonný výčet za odpovídající realitě, nicméně z pohledu české úpravy jsou tyto osoby pouze za autory děl audiovizuálně užitých. Například autor literární předlohy či autor dialogů vytváří audiovizuálně užitě dílo literární, stejně tak skladatel hudby dává vzniknout audiovizuálně užitému dílu hudebnímu. Tůma argumentuje tím, že „samotný úmysl či motiv autora díla z jeho výtvoru nečiní dílo audiovizuální“⁴⁰. Danou skutečnost přirovnává k překladu autorského díla, autor samotného díla se bez dalšího nestává i autorem překladu, byť by je tvořil s vidinou následného překladu.

Právní úprava se jeví vnitřně rozporná, neboť při aplikaci čl. L. 113-7 uvádějící jako autora osobu, která dílo vytvořila, dojde k rozporu s ustanovením čl. L. 113-7 odst. 2 upravující vyvratitelnou presumpci autorství uvedených osob a naopak. Nelze tedy jinak, než dospět k závěru, že francouzské právo upouští v případě autorství audiovizuálního díla od zásady objektivní pravdy a nahrazuje je jej tzv. pozitivní fikcí autorství, stanovící za autory osoby zde uvedené. Navíc není vyloučeno ani autorství dalších osob, prokážou-li, že se dostatečným tvůrčím způsobem podíleli na tvorbě díla.

2.1.3 Autorská práva u děl audiovizuálních

Originárně nabývá autorská práva autor. Z dualistické koncepce obsahu autorského práva vyplývá jejich členění na výlučná práva osobnostní a majetková. Osobnostní práva nelze dle č. 121-1 zcizit, jsou nezadatelná a časově neomezená, zatímco práva majetková převést lze *inter vivos*.

Základním kamenem režimu spoluautorských děl je čl. L. 113-3 CPI, „takové dílo je společným majetkem spoluautorů“. Jak vyplývá i z definice těchto děl, charakteristické jsou dva znaky – četnost příspěvků a společný popud.

Majetková práva

⁴⁰ Tůma, P.: *Smluvní licence v autorském právu*. Str. 117

Spoluautorská díla spadají do režimu nedílného spoluvlastnictví náležejícího všem spoluautorům, a to bez ohledu na charakter jednotlivých příspěvků (ať už po stránce kvalitativní či kvantitativní). Čl. 113-3 odst. 2. podmiňuje výkon práva dílo užit společným souhlasem všech (v opačném případě by se dotyčný autor dopustil protiprávního zásahu do autorských práv ostatních spoluautorů). Klíčová je tedy jednomyslnost - jak co do rozhodování dílo užit, tak i jakým způsobem bude k užití docházet.

Co se týče odměny, ta je stanovena na základě úmluvy mezi spoluautory, nemusí být nutně stejná pro všechny ani poměrná. Pokud by taková úmluva chyběla, je otázkou, zdali by měla být stanoven všem rovným dílem či proporčně vycházející z důležitosti/velikosti jednotlivých příspěvků vzhledem k dílu jako celku. Zákon svěřuje rozhodování v takovém případě do rukou soudce⁴¹, ten bude vycházet primárně z vůle stran, nebude-li to možné, stanoví odměnu na základě posouzení podstatnosti každého z přínosů a nebude-li ani to možné, přiřkne odměnu všem rovným dílem.

I pro uplatnění svých majetkových práv u soudu musí spoluautoři jednat jednomyslně a společně. Pokud by se jeden autor chtěl dovolávat ochrany majetkových práv plynoucích mu z autorství, musí (pod hrozbou nepřípustnosti) povolat i ostatní spoluautory. Na druhou stranu stačí právě učinit takové povolání a pro následný proces bude pak již irelevantní, pokud se tito k soudu nedostaví, v případě, že se nebudou podání žaloby bránit.

Osobnostní práva

I v případě osobnostních práv náleží každému spoluautorovi právo k dílu jako celku. A těm spoluautorům, jejichž příspěvek lze oddělit od díla, přísluší i osobnostní práva k tomuto jejich příspěvku. Ale na rozdíl od práv majetkových může každý ze spoluautorů bránit své právo před soudem sám - ať už pouze na svůj příspěvek či na spoluautorské dílo jako celek⁴². Výjimkou je výkon práva na zveřejnění, rozhodnutí o

⁴¹ Čl.L. 113-3 odst. 3 CPI

⁴² Čl. L. 121-1 CPI

změně díla či právo na odstoupení (dílo lze stáhnout dočasně či trvale, a to i pro zveřejnění), v těchto případech se vyžaduje souhlas všech spoluautorů.

Jednotlivé přínosy se buď do společného díla začlení, aniž by je bylo možno oddělit, nebo naopak budou sice součástí díla, ale budou oddělitelné a tyto budou moci existovat i samostatně. Spoluautorské dílo tvoří jeden celek a je nedělitelným předmětem práva na užití, ale pokud je možné příspěvek oddělit a určit jeho autora, pak je možné i jejich samostatné užití. Podmíněno je to ovšem tím, že takové užití nesmí konkurovat nebo narušovat užití díla jako celku⁴³. Tuto možnost samostatného užití lze vyloučit výslovnou úmluvou, a to i v případech, kdyby nemělo bránit či omezovat užití samotného díla spoluautorského.

Pokud se spoluautoři dostanou do konfliktu, ať už se to bude týkat způsobů užití, dělení výnosů, žalob proti nedovolenému zásahu či ohledně výkonu práv osobnostních, svěřuje zákon řešení takovéto situace do rukou civilního soudu⁴⁴.

Doba ochrany autorských práv je stanovena poněkud odlišně od ostatních děl, dle čl. 123-2 odst. 1 běží doba ochrany 70 let od smrti posledního přeživšího spoluautora. Transpozice Směrnice 93/98 harmonizující dobu ochrany autorů vedla k upřesnění osob spoluautorů. Článek nyní taxativně uvádí, kteří ze spoluautorů mají na běh doby vliv, jedná se o scénáristu, autora dialogů, skladatele hudby a hlavního režiséra, tím se tedy tento okruh možných spoluautorů značně zúžil.

Zvláštnosti režimu u děl audiovizuálních

Právní úprava díla audiovizuálního spadá pod obecnou úpravu děl spoluautorských vyjma odchýlných ustanovení týkajících se některých specifík výkonu osobnostních práv spoluautorů a převodu práv užití na výrobce.

Nositeli osobnostních autorských práv k dílu audiovizuálnímu jsou spoluautoři⁴⁵, nemohou proto náležet producentovi ab initio, a jak vyplývá z povahy těchto práv,

⁴³ Čl. L. 113-3 odst. 4 CPI

⁴⁴ Čl. L. 113-3 odst. 2 CPI

⁴⁵ čl. L. 121-3 CPI

nemohou na něj ani být převedena. Vzhledem k tomu, že je audiovizuální dílo výsledkem mnohostranné spolupráce a že samotní autoři mají společný zájem na dokončení díla, předvídá zákon i situaci, kdy by vůle jednoho mohla ohrozit práci ostatních autorů. Na konci čl. L. 121-5 in fine proto stanoví, že osobnostní práva náležející autorům jimi mohou být vykonávána až po dokončení audiovizuálního díla. Do té doby jsou tato práva v daném směru dočasně omezena. Jakmile je ovšem dílo dotvořeno nabývají automaticky všech rozměrů. Čl. L. 121-6 pak navazuje na předchozí ustanovení tím, že zajišťuje snadnější průběh dotvoření díla v případě, že jeden z autorů odmítá dílo dokončit nebo pro případ, že tak nemůže učinit (pro vis maior). Výrobce pak může použít to, co již bylo takto vytvořeno (čím bylo přispěno), eventuálně může svěřit dokončení jiné osobě. Nicméně práva „původního“ spoluautora k takovému příspěvku mu zůstávají zachována (má např. právo požadovat být uváděn či nikoli jako autor), stejně tak není možné zničení, poškození takového příspěvku v rámci dokončování díla jinou osobou.

K tomu, aby bylo dílo považované za dotvořené, vyžaduje zákon (společný) souhlas spoluautorů a výrobce. Stanovení takového momentu je zásadní, neboť právě tato verze díla bude určena veřejnosti (nazývána jako „copie standard“), ta bude i předmětem práva na užití a právě k této verzi díla budou spoluautoři vykonávat svá osobnostní práva. Zákon ve čl. 121-5 stanoví, že je třeba: „dílo je považované za dokončené, jakmile se na závěrečné verzi díla shodnou režisér či eventuálně spoluautoři na straně jedné, a výrobce na straně druhé.“ Tato formulace se zdá vybočovat z pravidla jednomyslnosti při rozhodování typického pro spoluautorská díla. Doktrína vykládá takové ustanovení různým způsobem, někteří pokládají souhlas režiséra za nutný a dostačující, jiní se domnívají, že došlo k chybě při redakci textu a že je zapotřebí jednomyslného souhlasu všech autorů, jiní zastávají názor, že souhlas ostatních autorů bez režiséra je dostatečný, pakliže přispěli k vytvoření díla rozhodujícím způsobem. Nicméně autor M. Pollaud-Dulian chápe takové ustanovení tak, že v obvyklém případě stačí souhlas režiséra jako reprezentanta všech spoluautorů a teprve v momentě, kdy není možné postupovat takto standardně, tj. například při nepřítomnosti režiséra či nemožnosti jeho vyslovení (v případě smrti) nastupuje tato eventualita vyžadující souhlas spoluautorů, nebo v případě neshody mezi režisérem a ostatními spoluautory. Pokud není možné zajistit souhlas ať už mezi spoluautory, nebo mezi režisérem a

producentem, je třeba použít ustanovení čl. 113-3 odst. 3, které svěřuje rozhodnutí sporu o definitivní verzi díla do rukou civilního soudu.

Na druhou stranu výrobce nemůže nikdy nerozhodnout sám o tom, zdali je dílo dokončeno. Případné ustavení, které by vylučovalo režiséra či spoluautory z takového rozhodování a svěřovalo by takové rozhodnutí pouze do rukou producenta, by ho činilo neplatné od počátku. Opačné ustanovení si představit lze, zákon se tomu a priori nebrání, nicméně pozice výrobce by byla značně oslabena, tudíž v praxi nebude takové ustanovení příliš časté.

Jakmile dojde tedy k souhlasu o konečné verzi, nabývají všichni spoluautoři svá práva v plné šíři (ve znění čl. L. 121- 1 a násl.) a jako práva absolutní působí proti všem, včetně osoby výrobce a třetích osob. Čl. L. 121-5 uvádí především zákaz zničení originálního hmotného nosiče, na kterém je dílo zaznamenáno⁴⁶, odst. 4 požaduje pro přepis díla na jiný typ nosiče jeho předchozí projednání s režisérem, odst. 3 pak stanoví, že se vyžaduje souhlas režiséra nebo spoluautorů ke všem změnám konečné verze spočívající v přidání, odebrání nebo změně jakéhokoli prvku.

Je otázkou zdali se lze takto bránit zásahům pouze do již dokončeného díla, nebo zdali je možné je uplatnit i na tvůrčí příspěvky jednotlivých spoluautorů během samotné tvorby, kdy jsou tato jejich práva do jisté míry „paralyzována“. Zastánci tohoto názoru uvádějí, že pokud autor nedal souhlas s dokončenou verzí díla nebo v případě, že nemohl svůj příspěvek dokončit, měl by mít přesto možnost dovolat se svého osobnostního práva ke svému příspěvku.

Mezi osobnostní práva (na již dokončeném díle) patří právo na nedotknutelnost díla. Výrobce a distributoři, zejm. televizní kanály, nemohou přidávat ani odebrat žádný prvek- nemohou např. vytvořit z černobílého filmu film barevný, nebo přidávat

⁴⁶ Franc. „matrice“

k němému filmu hudbu, takové změny by byly možné pouze po předchozím souhlasu spoluautorů. To se týká i reklamních přestávek.⁴⁷

Právo na (osobování si) autorství náleží všem (i těm, kteří nemohli nebo nechtěli dokončit svůj příspěvek dle čl. L. 121-6). Každý z nich tedy může žádat jejich zařazení do údajů o filmu a propagačních materiálů, zachování anonymity či naopak vyjmutí jména například pro distancování se s konečnou verzí díla.

Souhlas s konečnou verzí díla zahrnuje nepřímo i povolení k prvnímu zveřejnění. To by nepřicházelo ovšem v úvahu v případě, že by se podmínky takového zveřejnění odlišovaly od podmínek sjednaných nebo pokud by tím bylo zasahováno do díla. Toto právo zahrnuje i ochranu spoluautorů v případě, že by producent bránil protiprávně zveřejnění díla.

Co se týče práva na odstoupení, i to je možné, ovšem značně komplikované pro výši eventuálních škod tím způsobené výrobcí, navíc i výkon tohoto práva je podmíněn jednomyslností všech spoluautorů.

Práva majetková

Zákon upravuje dvě zvláštnosti ohledně práv majetkových. Následkem transpozice směrnice z r. 1993 (transpozice proběhla r. 1997) týkající se doby uvádí čl. 123-2 odst. 2 seznam osob, podle kterých je doba ochrany počítána. Rozhodující je úmrtí posledního z uvedených osob: režiséra, scénáristy, autora dialogů a skladatele hudby.⁴⁸

⁴⁷ Zákon z 30. září 1986 o svobodě komunikace povoluje pouze jednu přestávku během filmu na soukromých kanálech a zakazuje je plně v případě vysílání na kanálech veřejných. Nicméně spoluautoři mohou (alespoň teoreticky) zakázat přestávky během díla úplně, byť by to výše uvedený zákon povoloval, a to právě na základě práva na nedotknutelnost díla.

⁴⁸ Autor knihy neskryvá jisté obavy, že takovéto ustanovení je pouze etapou předcházející tomu, aby byl komunitárním právem stanoven i výčet osob, které bude lze považovat za spoluautory audiovizuálního díla.

Aby bylo možné audiovizuální dílo účinně hospodářsky využít, stanoví čl. L. 132-24 zákonnou vyvratitelnou domněnku převodu majetkových autorských práv na výrobce audiovizuálního díla. Přičemž zákonná definice výrobce audiovizuálního díla je úmyslně shodná s definicí výrobce zvukově obrazového záznamu, to umožňuje efektivnější hospodářské využití díla. Dle francouzské jurisdikce je zapotřebí, aby byly splněny kumulativně obě podmínky uvedené v definici, tj. jednalo se o osobu, která učinila podnět k výrobě a zároveň nesla i odpovědnost výroby (finanční riziko). Nestačí tedy být pouhým investorem nebo organizátorem (výkonný výrobce), v tomto případě by šlo o koprodukcí. Účelem této úpravy je usnadnění jednání výrobce se třetími osobami účastnící se řetězce hospodářského využití díla tak, aby v případě neoprávněných zásahů ze strany 3. osob mohl zákonně zasáhnout, aniž by musel dokazovat cesi majetkových práv od jednotlivých spoluautorů.

K tomu, aby tato domněnka nastoupila, vyžaduje zákon⁴⁹ předchozí uzavření smlouvy mezi autory a výrobcem o tvorbě díla. Tato smlouva vyžaduje písemnou formu⁵⁰, k tomu aby jí mohl výrobce namítat proti autorům (na autory se ale tato podmínka nevztahuje).⁵¹

Takováto domněnka se zdá být značně výhodná pro výrobce a naopak znevýhodňující autory, ve skutečnosti má význam pouze co do vztahu k třetím osobám. Producent získává právo na užití audiovizuálního díla. Spoluautoři – tak, jak je to pro spoluautorská díla běžné - si zachovávají ale zároveň právo na samostatné užití svého vlastního příspěvku, a to při splnění dvou podmínek – pokud není dohodnuto jinak a pokud tím nebude narušeno užití společného audiovizuálního díla. Tak např. scénárista může vydat knižně samostatně svůj scénář. Poněkud stranou stojí skladatel hudby, ať už otextované či nikoli. Domněnka se totiž nikterak nedotýká hudebních skladeb, byť by byly složeny zvláště pro audiovizuální dílo, a to i přesto, že jsou skladatelé považováni za spoluautory díla audiovizuálního. Důvodem je v praxi běžný převod práv ke všem

⁴⁹ Čl. L. 132-24 odst. 2 CPI

⁵⁰ Čl. L. 131-2 CPI

⁵¹ Teorie „smíšeného aktu“ dle čl. L. 110-3 francouzského ObchZ, obdoba spotřebitelských smluv dle českého práva - tj. na závazkové vztahy slabší smluvní strany se použije takové právo, které je pro ni příznivější.

dílům jimi (i v budoucnu) vytvořených na společenství autorů SACEM, která je spravuje, a není tedy možné postoupit je podruhé (viz zásada: „Nemo plus juris transferre potest quam ipse habet“.)

Čl. L. 132-24 obsahuje výčet článků, které mají chránit autora při uzavírání smlouvy na užití díla a které musí být taktéž respektovány pro uplatnění domněnky o postupu majetkových práv na výrobce. Čl. L. 131-2 požadující písemnou formu ad probationem, čl. L. 131-3 podmiňuje převod jednotlivých práv, tím musí být uvedeno každé zvlášť, a to včetně jejich rozsahu co do adresátů, místa a doby jejich trvání. Zájmy autorů jsou dále chráněny vyvratitelnou právní domněnkou na přiměřenou autorskou odměnu, jejíž výše odvisí na výnosech z hospodářského užití audiovizuálního díla, tzv. odměna podílová⁵². A čl. L. 132-25 doplňuje, že takové právo na odměnu jim náleží za každé užití.

Ochrana autorských práv

Ochraně autorských práv je věnována celá třetí hlava třetí knihy francouzského zákoníku. Základem ochrany před (nositeli autorského práva) nedovolenými zásahy⁵³ ze strany třetích osob - neboť autorské právo působí erga omnes – je čl. L. 111-1 odst. 1.: „autorovi díla náleží, na základě jeho vytvoření, výlučné právo k tomuto nehmotnému statku, které působí proti všem...“ Tyto protiprávní zásahy jsou pojaty velice široce, tj. zahrnují veškerá narušení bez ohledu na jejich formu, užití prostředky či sledovaný záměr. Vyjma „klasických“ zásahů např. při porušení ustanovení smlouvy na užití díla, pod to spadá i nevymezení rozsahu, adresátů, místa a doby práv dílo užit ve smlouvě na užití díla. Nebo se autor může dopustit zásahu do práv na své vlastní dílo v případě, že užívá, reprodukuje či imituje dílo, pokud tato (svá původní) práva převedl na jiného.

Rozmanitost protiprávních zásahů je tedy značná, mnohdy dochází i jedním skutkem k porušení více práv současně (např. tím že se v televizní reportáži ohledně výstavy

⁵² Čl. L. 132-25 CPI

⁵³ Francouzský termín „la contrefaçon“ představuje jakýkoli protiprávní zásah do výlučných práv k nehmotnému statku.

objeví všechny celé obrazy, dochází simultánně k porušení práva na rozmnožování a práva na sdělování díla veřejnosti).

Porušení těchto práv vyvolává odpovědnost jak občanskoprávní tak trestněprávní. Oběť těchto protiprávních zásahů se může bránit žalobou buď před soudem civilním (pro odškodnění za újmu, kterou tímto podstoupila)⁵⁴, nebo před soudem trestním (čl. L. 331-1 CPI).

Mezi trestné činy řadí čl. L. 333-5 odst. 3 a čl. L. 335-2 odst. 3 rozmnožování, rozšiřování díla při současném porušení autorských práv, stejně tak jako prodej, dovoz a vývoz děl, jež byla předmětem porušení práv. Při naplnění znaků trestného činu hrozí jeho pachateli peněžitý trest (ve výši až 500 000 euro), trest odnětí svobody (na 5 roky), které mohou být doplněny zabavením věci, zavřením podniku (obdoba zákazu činnosti), zveřejněním odsuzujícího rozsudku. Zpravidla ale není trestný pokus takových zásahů do autorských práv (pokud to zákon výslovně nestanoví.)⁵⁵

Doba ochrany osobnostních práv není vázána na smrt autora, tato práva jsou tedy časově neomezená. Práva majetková oproti tomu trvají po dobu uvedenou v zákoně⁵⁶, tj. 70 let. Vlivem komunitární úpravy se ale počítají od dne (respektive od roku následujícího po) úmrtí posledního z uvedených osob: scénáristy, autora dialogů, autora hudební složky a režiséra.

2.2 Česko-francouzská komparace úpravy audiovizuálních děl

Obě úpravy autorského práva obecně vychází shodně ze zásady objektivní pravdy a dualismu co do obsahu autorských práv. V českém případě nazývaný jako koncept quasidualistický⁵⁷. Český AZ sice rozlišuje dva druhy práv, nicméně tyto od sebe nejsou důsledně odděleny. Jak vyplývá z výše uvedeného, specifika audiovizuálního díla si

⁵⁴ Čl. L. 1382 francouzského občanského zákoníku

⁵⁵ Čl. L. 121-4 francouzského trestního zákona.

⁵⁶ Čl. L. 123-1 CPI

⁵⁷ Dřívější monistická koncepce vedla k tomu, že vykonavatel vykonával dané právo jako celek, tj. i práva osobní. Jejich „oddělení“ vyžadovalo právo komunitární.

vyžádala zvláštní úpravu v řadě institutů – počínaje jejich klasifikací, přes určení osoby autora (ů), až po otázku výkonu autorských práv.

2.2.1 Klasifikování

Zásadní rozdíl spočívá v jejich klasifikování. Ačkoli je dřívější úpravy obou států podřazovaly pod díla kolektivní, obě od toho následně upustily. V současnosti platná česká legislativa to z důvodu právní jistoty i zakazuje *expressis verbis* v § 59 odst. 3 AZ, a to i v případě, že by audiovizuální dílo jinak znaky díla kolektivního naplňovalo.⁵⁸ Česká úprava audiovizuální dílo neřadí pod žádný typ, nicméně doktrína dospívá k názoru, že se jedná o tzv. dílo quasi-souborné, neboť v řadě znaků dílu soubornému odpovídá, projevuje se zde ale větší míra tzv. uspořadatelsko-zpracovatelské práce. Francouzské pojetí oproti tomu klasifikuje dílo audiovizuální jako tzv. díla spoluautorská s určitými specifiky. Tento pojem český AZ nezná, můžeme ale naleznout společné rysy s institutem spoluautorství obsaženým v ustanovení § 8 AZ. Patří mezi ně mnohost autorů, tzv. volní součinnost, kdy při společné tvůrčí práci vzniká jediné, nedílné dílo. Přičemž tato činnost nemusí probíhat naráz (simultánně), musí k ní ale dojít před dokončením díla. Autorské právo k tomuto dílu náleží všem společně a nerozdílně. V zájmu ochrany třetích osob se uplatní princip solidárnosti, tj. k právním úkonům jsou oprávněni a povinni všichni. Pro nakládání (zahrnující práva osobnostní i majetková) s dílem je taktéž třeba souhlasu všech, a to zcela nezávisle na velikosti příspěvku. Proti eventuálnímu maření nakládání s dílem jedním ze spoluautorů lze podat k soudu určovací žalobu. V případě vyhovujícího rozsudku tím lze nahradit projev vůle dotyčného autora.⁵⁹

2.2.2 Dílo audiovizuálně užití vs. příspěvek

V případě (českého)spoluautorství nelze ale příspěvky užít samostatně, byť by bylo možné jejich odlišení (oddělení). Francouzská úprava tuto možnost ale připouští. Takové samostatné užití by bylo vyloučeno pouze v případě, že by to vylučovalo smluvní ustanovení a/nebo pokud by tím bylo znemožněno užití díla audiovizuálního

⁵⁸ Definice kolektivních děl je v obou úpravách shodná, česká se inspirovala francouzským pojetím, které odpovídá znění Směrnice 93/98 EHS.

⁵⁹ Chaloupková, H., Holý, P.: *Autorský zákon Komentář*. 3. Vydání, 2007. Str. 15

jako celku. Na rozdíl od francouzské úpravy český AZ výslovně odlišuje dílo audiovizuální od děl audiovizuálně užitých, kde autoři těchto děl nejsou bez dalšího autory díla audiovizuálního. K tomu, aby mohla být užitá při tvorbě díla, vyžaduje zákon jejich souhlas ve formě smlouvy mezi jím a výrobcem. Uzavření této smlouvy je (identicky jako v případě smlouvy s autorem audiovizuálního díla) podmínkou pro uplatnění zákonné vyvratitelné podmínky ohledně získání oprávnění dílo (dílo audiovizuálně užitě) užit při užívání díla audiovizuálního.

2.2.3 Autorství

Co se týče otázky autorství, jsou tyto dvě úpravy zcela odlišné. Byť vycházejí shodně ze z komunitárního práva.⁶⁰ Český zákonodárce zvolil pro autorství díla audiovizuální výjimku z jinak platné zásady objektivní pravdy a pro stanovení osoby autora užil fikci – autorem je podle ní režisér (v souladu s komunitární úpravou tzv. hlavního režiséra). Ve francouzském právu není tato otázka řešena tak jednoznačně, respektive věnuje se jí podstatně víc paragrafů. Základním kamenem je ustanovení, které považuje za autory ty všechny fyzické osoby, které se tvůrčím způsobem podílely na tvorbě audiovizuálního díla (v souladu se zásadou objektivní pravdy). Toto ustanovení je doplněno dále dvěma vyvratitelnými domněnkami, první obsahuje výčet osob, které je třeba považovat za autory, pakliže se neprokáže opak. Druhá z nich pak připouští autorství osob, pod jejichž jmény bylo dílo zveřejněno (opět není-li prokázáno jinak). A konečně zákonodárce ještě připojil fikci, kdy autorem audiovizuálního díla je i autor literární předlohy či díla (preexistencích), jehož adaptací je právě audiovizuální dílo. Podle českého práva může být autorů více pouze v případě, že by všechny tyto osoby konaly režisérskou činnost (tato situace by podléhala režimu spoluautorství podle § 8 AZ).

2.2.4 Autorská práva

Obě právní úpravy vycházejí z tzv. dualistického konceptu obsahu autorských práv, tj. rozlišují mezi právy osobnostními a majetkovými, přičemž ve Francii se tak děje daleko důsledněji než u nás (tzv. quasidualismus).

⁶⁰ Čl. 2 Směrnice 93/98/EHS a Čl. 2 odst. 1 Směrnice 2006/116/ES stanoví, že členské státy musí vždy považovat za autora režiséra a dále z něj mohou označit i jiné osoby.

Osobnostní práva jsou spjatá s osobou autora a v českém právu zanikají smrtí autora (s výjimkou stanovenou v ustanovení § 11 odst. 5 AZ). Francouzská úprava však považuje osobnostní práva za „trvalá“.⁶¹ Doktrína však uvádí, že pouze právo na zveřejnění, právo na respektování a právo osobovat si autorství je možné převést (in mortis causa). Výkon těchto práv náleží shodně osobě autora, jeho smrtí dle českého práva zanikají, dle francouzské úpravy jsou převedeny na dědice.

Co se týče práv majetkových, především jejich výkonu, zde se opět úpravy rozcházejí. České právo je založeno na nepřevoditelnosti práv, a proto při tvorbě audiovizuálního díla dochází „pouze“ k poskytnutí oprávnění k jejich výkonu na výrobce, nedochází tedy v žádném případě k převodu práva jako takového. Ve Francii je dualismus daleko důslednější a práva jsou na sobě nezávislá, což umožňuje dokonce převod samotných majetkových práv!

Oba zákony ale shodně užívají vyvratitelnou domněnku poskytnutí oprávnění (udělení licence – podle českého práva), respektive převodu práv (podle práva francouzského), podmíněnou předchozí písemnou smlouvou mezi výrobcem a autorem (autory) o tvorbě audiovizuálního díla. Obsahem takové licence je oprávnění dílo užít a to výhradně a neomezeně (co do způsobu užití, množství, místa, času), dále umožňuje výrobcí užití díla jak v podobě původní, tak zpracované (dabing a otitulkování). Zahrnuje oprávnění užití fotografií pořízených při vytváření prvotního záznamu audiovizuálního díla a poskytnutí podlicence k těmto výše uvedeným oprávněním i třetí osobě.

K uplatnění domněnky vyžaduje francouzské právo splnění řady podmínek, které se týkají formy smlouvy o vytvoření díla uzavírané mezi výrobcem a autory, dále nesmí (pochopitelně) existovat ustanovení, které by ji vylučovalo.

Vyvratitelná domněnka se pak uplatní i co zájmů autora, a to ohledně odměny. V českém právu není stanoveno, v jaké formě by tak mělo být učiněno. Nicméně pro případ, že by nebyla odpovídající, obsahuje ustanovení, které by mělo řešit zásadní nepoměr mezi odměnou a zisky z hospodářského využití díla. Francouzská úprava volí konkrétní typ odměny, a to podílovou.

⁶¹ Čl. L. 121-1 CPI

Ochrana autorských práv je v obou případech přímá, tj. spočívá v ochraně audiovizuálního díla jako takového, ne jeho zvukově-obrazového záznamu, kterému náleží samostatná ochrana - právu s autorským právem souvisejícím. Tato práva náleží výrobci (prvotního zvukově-obrazového záznamu). Francouzský zákoník - na rozdíl od českého – obsahuje ale i definici výrobce, nicméně v obou zemích má tento termín stejný obsah. Obě úpravy spojují s protiprávními zásahy do autorských práv vznik občansko-právní a trestně-právní odpovědnosti. Na rozdíl od české úpravy je trestněprávní problematika včetně procesní stránky obsažena přímo v zákoníku duševního vlastnictví. Doba ochrany majetkových práv je v souladu s ustanoveními komunitárního práva a činí 70 let od úmrtí posledního z osob režiséra, scénáristy, skladatele hudby a autora dialogů.

3 Úprava EU

Vliv komunitárního práva se projevuje i v oblasti práva autorského. Proces harmonizace je zapříčiněn často velkými rozdíly mezi úpravami jednotlivých členských států, tím spíše že jde o právo výlučné a teritoriálně vymezené. Navíc se v řadě členských států uplatňuje systém copyright, který má pramálo společného s pojetím kontinentálním. Tyto skutečnosti mohou v určitých směrech komplikovat/omezovat volnou hospodářskou soutěž a volný pohyb zboží. Nicméně je třeba uznat důležitost tzv. „kulturního průmyslu“ a jeho stále vzrůstající roli v mezinárodním obchodě vyspělých zemí. Byla to právě Maastrichtská smlouva, která zakotvila (v čl. 151 zakladatelské smlouvy Evropských společenství, nyní čl. 167⁶²) i kulturní rozměr Evropské unie. Proces harmonizace probíhá ve dvou směrech, první spočívající v aplikaci ustanovení zakladatelských smluv v rozhodovací činnosti Soudního dvora Evropské unie (dříve Evropského soudního dvora) a druhý v přijímání směrnic v daných oblastech autorského práva, které jsou následně inkorporovány do vnitrostátních úprav jednotlivých členských států.

⁶² Hlava XIII. Kultura

Čl. 167 (býv. čl. 151 smlouvy o ES)

1. Unie přispívá k rozkvětu kultur členských států a přitom respektuje jejich národní a regionální různorodost a zároveň zdůrazňuje společné kulturní dědictví.
2. Činnost Unie je zaměřena na povzbuzování spolupráce mezi členskými státy a v případě potřeby na podporu a doplňování jejich činnosti v následujících oblastech:
 - zlepšování znalosti a šíření kultury a dějin evropských národů,
 - zachování a ochrana kulturního dědictví evropského významu,
 - nekomerční kulturní výměny,
 - umělecká a literární tvorba, včetně tvorby v audiovizuální oblasti.
3. Unie a členské státy podporují spolupráci v oblasti kultury se třetími zeměmi a s příslušnými mezinárodními organizacemi, zejména s Radou Evropy.
4. Unie ve své činnosti podle ostatních ustanovení Smluv přihlíží ke kulturním hlediskům, zejména s cílem uznávat a podporovat rozmanitost svých kultur.
5. Ve snaze přispět k dosažení cílů, uvedených v tomto článku:
 - Evropský parlament a Rada přijímají řádným legislativním postupem po konzultaci s Výborem regionů podpůrná opatření, s vyloučením harmonizace právních předpisů členských států,
 - Rada na návrh Komise přijímá doporučení.

Mnohdy obrovské rozdíly mezi vnitrostátními úpravami jednotlivých členských států vedou častokrát k přijímání velmi vágních ustanovení ze strany orgánů Unie, které představují spíše kompromis jednotlivými více či méně vyvinutými úpravami členských států, tak aby byla aplikovatelná na celém území Unie.

První počiny směřovaly především k řešení ekonomických otázek v této oblasti, osobnostní práva stály poněkud stranou, jako tomu bylo např. v Zelené knize, kterou vydala Komise v roce 1988, nazvané „Autorské právo a technologická výzva“, nebo v případě Směrnice o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním související v informační společnosti⁶³. V obou dokumentech je podtržen význam autorského práva, nicméně byl stále vnímán spíše jako nástroj hospodářského sektoru, ve kterém dochází k obrovským investicím, které by měly být podporovány a které by měly být výnosné.⁶⁴

Členské státy vedou vlastní audiovizuální politiky, ale v rámci podpory společného trhu a spravedlivé hospodářské soutěže usiluje právo Evropské unie o jejich přiblížení.

3.1 Směrnice⁶⁵

Pro oblast audiovizuálních děl jsou podstatné především dvě směrnice přijaté v roce 2006, první týkající se pronájmu a půjčování předmětů chráněných autorským právem a druhá zabývající se dobou ochrany autorských práva a práv s nimi souvisejících.

3.1.1 Směrnice 2006/115 ES

Směrnice EP a Rady 2006/115/ES ze dne 12. prosince 2006 o právu na pronájem a půjčování a o některých právech v oblasti duševního vlastnictví souvisejících s autorským právem.

Pro přehlednost a srozumitelnost bylo přijato kodifikované znění původní směrnice 92/100/EHS. Jak se uvádí v odůvodnění, i legislativa musí reagovat na nové možnosti a zajistit adekvátní ochranu nejen autorům, ale i výkonným umělcům a výrobcům zvukových záznamů a filmů. Pronájem a půjčování autorských děl a předmětů práv

⁶³ Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. května 2001 o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti, tzv. Informační směrnice

⁶⁴ Pollaud-Dulian, Frédéric: *Le droit d'auteur*, 2005., str. 58

⁶⁵ http://europa.eu/pol/av/index_cs.htm [stav ke dni 10. 1. 2011]

souvisejících právem autorským mají čím dál tím větší význam pro hospodářský a kulturní vývoj. Nová harmonizovaná úprava má taktéž usnadnit výkon těchto činností, potažmo služeb v rámci Společenství (Unie).

Směrnice tedy upravuje výlučné právo udělit svolení nebo zákaz pronájmu nebo půjčování děl, na něž se vztahuje autorského právo, tak i předmětů, krytých právy souvisejícími. V čl. 2 nalezneme legální definici filmu: „kinematografické či audiovizuální dílo nebo pohyblivá obrazová sekvence, bez ohledu na to, zda jsou doprovázeny zvukem či nikoli“, načež následuje definice hlavního režiséra: „Hlavní režisér kinematografického nebo audiovizuálního díla se považuje za autora anebo jednoho z autorů. Členské státy mohou stanovit, že za spoluautory mohou být považovány i jiné osoby“.⁶⁶ Směrnice stanoví, že nositeli práv souvisejících s právem autorským jsou interpreti (výkonní umělci), výrobce zvukového záznamu a výrobce zvukově-obrazového záznamu (aniž by legálně definoval osobu výrobce). S právem na pronájem a vypůjčení pak neodmyslitelně souvisí i (nezadatelné) právo na spravedlivou odměnu. Harmonizace se ale týká práva na záznam, na rozšiřování, na rozhlasové a televizní vysílání a práva na sdělování veřejnosti týkající se určitých nositelů práv souvisejících.

3.1.2 Směrnice 2006/116/ES

Směrnice EP a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících⁶⁷.

Směrnice 2006/116/ES představuje kodifikované nezměněné znění směrnice 93/98/EHS, která byla touto zrušena. Tato směrnice stanoví vysokou úroveň ochrany autorských práv a práv s nimi související, a to nad minimální úroveň, kterou stanovily Bernská a Římská úmluva. Doba ochrany majetkových práv činí 70 let po smrti autora a 50 po provedení uměleckého výkonu. Definovala taktéž legální definici „ filmu“. V současné době je projednáván návrh nové směrnice, který se zaměřuje na otázku prodloužení doby ochrany výkonných umělců a výrobců zvukových záznamů, a to

⁶⁶ Při přijímání tohoto ustanovení panovaly určité obavy, že takové vymezení ztíží rozšiřování a komercializaci film, nicméně účelem tohoto ustanovení bylo především zajistit autorské právo „hlavnímu tvůrci“ kinematografického díla a státům byla ponechána možnost stanovit za autora i jiné osoby.

⁶⁷ Nazývána jako tzv. „Term directive“, „Directive sur la durée“

z nynějších 50 let na 95 let. Navrhovaný je také jednotný způsob výpočtu doby ochrany hudebních skladeb vytvořených více autory – shodně jako tomu je u děl audiovizuálních – 70 let od smrti posledního přeživšího.

V dnešní digitální době vedou rozdíly v dobách ochrany zejména mezi Evropou a USA k právní nejistotě a především k pirátství. Jejich sjednocení by znamenalo další krok k uskutečnění Lisabonské strategie EU, pro růst a zaměstnanost, která uznala zvláštní význam podpory tvůrčího odvětví.⁶⁸

3.1.3 Směrnice 2010/13/EU

Veřejnoprávní stránce problematiky audiovize se věnovala mj. Směrnice Rady 89/552/EHS (TWFD) o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání - byla základním dokument ES v oblasti televizního vysílání, přijata byla v roce 1989 a novelizována r. 1997 (Směrnici 97/36/ES). Následovala Směrnice o audiovizuální mediální službě, přijatá v r. 2007 (2007/65/EC, tzv. AVMSD). Pro zpřehlednění platných pravidel bylo původní znění tří směrnic - tj. z r. 1989, r. 1997 a r. 2007 - nahrazeno jednotným kodifikovaným zněním Směrnice 2010/13/EU.

Směrnice navazuje na iniciativu EU tzv. i2010, která byla přijata Komisí v r. 2005. Čl. 10 směrnice uvádí: „Evropská informační společnost má posílit růst a zaměstnanost v odvětví informačních technologií a mediálního průmyslu; je to komplexní strategie vytvořená k podpoře evropského obsahu, digitální ekonomiky a přijímání informačních a komunikačních technologií, to vše modernizací a nasazením všech nástrojů politiky EU.“

Tato úprava reaguje i na rozvoj nových technologií a s tím spojené možnosti sledování televizního vysílání i prostřednictvím internetu na počítačích, mobilních telefonech či jiných zařízeních. Dokument se hned v úvodu⁶⁹ věnuje vymezení stěžejních pojmů, se kterými operuje. Jedná se mj. o lineární a nelineární AV mediální služby, tj. klasické televizní vysílání s pevným vysílacím schématem a možnost uživatele shlédnout pořad na vyžádání (tzv. „on demand“), dále upravuje „audiovizuální obchodní sdělení“

⁶⁸ http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/pr/748/748046/748046cs.pdf [stav ke dni 10. 1. 2011]

⁶⁹ ČL. 1. Směrnice 2010/13/EU

zahrnující mj. i „product placement“, televizní reklamu, teleshopping či evropská díla. Směrnice zavádí povinnost vyhradit alespoň polovinu vysílacího pro evropské filmy a pořady, podporu evropské koprodukcí má zajišťovat i vysílání na vyžádání⁷⁰. Pro zajištění ochrany nezletilých osob stanoví buď zcela zákaz či omezení (např. zařazením takovým programů do pozdních hodin) vysílání pořadů, které by mohly vážně negativně ovlivnit jejich mravní a duševní vývoj. Dále stanoví základní pravidla ohledně obchodních sdělení⁷¹, včetně maximální doby vyhrazenou pro reklamu (činí 12 min/hod) či omezení obsahu reklam během dětských pořadů. Umožňuje taktéž právo odpovědi na nepravdivé údaje o osobách či organizacích.⁷²

3.2 Program Media 2007

Program Media⁷³ je jedním z podpůrných programů Evropské unie, který byl založen v roce 1991, je zaměřený na zvyšování konkurenceschopnosti a oběhu evropských děl na mezinárodním trhu. Bývá stanoven na pěti až sedmi roční období. To současné období - již páté – tzv. Media 2007 začalo v r. 2007 a skončí koncem roku 2013. Tento program je právně zakotven v Rozhodnutí Evropského parlamentu a Rady č. 1718/2006/ES ze dne 15. listopadu 2006 o provádění programu podpory evropského audiovizuálního odvětví.

Rozpočet na toto období činí 755 miliónů eur, tato finanční podpora bude rozdělena do uvedených oblastí: podpora producentů, distribuce evropských filmů v kinech, vzdělávání, festivaly, propagace, nové technologie, Media international, kina (Europa cinemas).

3.2.1 Fond EURIMAGES

Tento fond vznikl na popud Rady Evropy, sleduje dva stěžejní cíle – rozvoj a podpora rozličných kultur, které koexistují v jednotném evropském prostoru. Druhý cíl je potom ekonomický – fond směřuje své prostředky do odvětví, které krom komerční stránky

⁷⁰ Čl. 16 Směrnice 2010/13/EU

⁷¹ Čl. 9 Směrnice 2010/13/EU

⁷² Čl. 28 Směrnice 2010/13/EU

⁷³ <http://www.mediadeskcz.eu/cz/co-je-media/o-programu-media/33> [stav ke dni 10. 1. 2011]

představuje také umění. Tento fond zahrnuje 4 programy financování: podporu koprodukce (90% zdrojů fondu, jež jsou tvořeny příspěvky členských států jde na koprodukcii), podporu distribuce, podporu kin a promítání (ve spolupráci s Europa cinemas podporuje v nečlenských zemích program MEDIA) a podporu digitalizace u projektů financovaných právě Eurimages (to nově od r. 2007). V současné době má 34 členů a od svého vzniku v r. 1988 podpořil na 1300 hraných a dokumentárních filmů. (ČR členem od r. 1994)

3.3 Státní podpora v ČR - aktualita

Podpora ze strany Evropských fondů však nemá v žádném případě nahrazovat národní podporu, má sloužit pouze jakýsi doplněk. Stěžejní roli má hrát na dále stát. V mnoha zemích takový systém efektivně funguje, ať už se jedná o formu podpory přímé (ve formě půjček, dotací, subvencí) či podporu nepřímé (např. daňové slevy), může se případně jednat i o jejich (v praxi běžnou) kombinaci⁷⁴. Dle způsobu jejich udělování rozlišujeme podporu selektivní (posuzuje komise) nebo automatickou (při splnění stanovených kritérií). Úroveň této národní podpory se liší stát od státu, nicméně i v řadě postkomunistických zemí je podpora ze strany státu podstatně vyšší, než je tomu v ČR. Státní podpora průmyslu je v EU striktně omezená a filmový průmysl představuje určitou výjimku s odvoláním na svůj kulturní rozměr. Pro filmovou produkci je typickým způsobem vyplnění oznámení podle "Sdělení komise Radě, Evropskému parlamentu, Ekonomickému a sociálnímu výboru a Výboru pro regiony o jistých právních aspektech ve vztahu ke kinematografickým a jiným audiovizuálním dílům" – také známé jako Směrnice pro podporu filmu (Film Aid Guidelines)⁷⁵. ČR se podařilo v červnu loňského roku obdržet v rámci EU tzv. výjimku pro pobídky ve filmovém průmyslu⁷⁶, stejně jako jedenácti předchozím členským státům (např. Irsko, Británie, Německo či Francie). Následně došlo v ČR ke spuštění tzv. Programu podpory filmového průmyslu. Účelem tohoto programu je navrácení konkurenceschopnosti českého filmového průmyslu. Žadatelé projektů podstupují tzv. kulturní test, tj. posouzení projektu s pravidly Evropské komise, které mají zajistit kvalitu snímku

⁷⁴ <http://cinepur.cz/article.php?article=1102> [stav ke dni 10. 1. 2011]

⁷⁵ <http://cinepur.cz/article.php?article=1103> [stav ke dni 10. 1. 2011]

⁷⁶ Jejich výše se pohybuje mezi 15 až 28 % z celkového rozpočtu filmu

vzhledem k evropské kultuře. Onen fiskální stimul představuje navrácení části (20%) na území Česka vynaložených a řádně zauditovaných uznatelných nákladů⁷⁷.

Na sklonku roku 2010 vláda ČR schválila tzv. Koncepti podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu 2011-2016. V první polovině tohoto roku by měl být předložen nový kompletní návrh zákona o kinematografii, a to právě na základě obsahu výše zmíněné Koncepce⁷⁸. Tento zákon by měl řešit mj. i nové formy tzv. nepřímé podpory prostřednictvím fiskálních stimulů. Jako možné způsoby financování české kinematografie uvádí mj. výnos z nových poplatků (př. příspěvky provozovatelů vysílání, poskytovatelů AVMSnV...), státní rozpočet v kombinaci s odvodem z loterijního zákona atd.⁷⁹ Návrh by měl též obsahovat i úpravu týkající se evidence podnikatelů v oblasti audiovize, institucionální zabezpečení finančních zdrojů a distribuce podpor, podpora mezinárodní spolupráce, nebo např. označování audiovizuálních děl z hlediska přístupnosti.

⁷⁷ <http://www.pfpp.cz/clanky/program.html> [stav ke dni 10. 1. 2011]

⁷⁸ <http://www.vlada.cz/cz/media-centrum/tiskove-konference/tiskova-konference-po-jednani-vlady--1--prosince-2010-78644/> [stav ke dni 10. 1. 2011]

⁷⁹ <http://www.mkcr.cz/assets/zpravodajstvi/zpravy/Koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-2011---2016.pdf> [stav ke dni 10. 1. 2011]

Závěr

Cílem této práce bylo přiblížit fenomén audiovizuálního díla, a to především z pohledu soukromého práva. Tento velmi specifický předmět (ochrany) autorského práva má nejen kulturní, právní i (zásadní) ekonomický rozměr. Tento druh díla jde ruku v ruce technickým vývojem, a to posledních pár desetiletí čím dál tím rychleji, přičemž horizont možností se neustále otevírá. Právní úprava audiovizuálního díla musí postupně a průběžně reflektovat tyto skutečnosti odpovídajícím způsobem.

První kapitola mé práce upravuje českou soukromoprávní úpravu audiovizuálního díla. Vývoj československé a následně české úpravy byl velmi pestrý. Ne tak co do kvantity právních předpisů, jako spíše kvality, a to v mnoha ohledech, ať už to dotýkalo terminologie či klasifikování těchto děl. Také řešení otázky autorství doznalo zásadních změn, od neústupného dodržování zásady objektivní pravdy až k současné zákonné fikci. Nejvíce změn proběhlo ale u samotných autorských práv, počínaje jejich koncepcí, přes výkon a dobou ochrany konče. V současné době platná úprava představuje poměrně moderní přístup k této problematice, jehož nedílnou součástí je i právo komunitární, potažmo unijní.

Ačkoli francouzské autorské právo vychází taktéž z kontinentálního pojetí a pro něj typickou zásadou objektivnosti a důraz na ochranu osoby a zájmů autora, nalezneme mezi českou a francouzskou úpravou mnoho rozdílů. Od samotné klasifikace audiovizuálního díla, přes přístup k otázce autorství, po úpravu výkonu práv autorských k tomuto dílu. Národní úpravy si tedy zachovávají i nadále své přístupy.

Jako společný jmenovatel působí právo Evropské unie. Unijní soukromoprávní úprava je prozatím velmi kusá. Nejaktuálnější počiny Unie ale probíhají ve sféře veřejnoprávní, týká se to především Směrnice o audiovizuální mediální službě. Unie si je vědoma jak hospodářského tak kulturního potencionálu, který evropský film má, proto její opatření směřují i k vylepšení konkurenceschopnosti evropského kinematografického průmyslu na světové úrovni. Evropská unie k tomuto účelu působí i prostřednictvím programů a fondů, v oblasti kinematografie se to týká především Media 2007 a fondu Eurimages.

Nicméně důraz je kladen především na národní úpravy a podpory jednotlivých členských států. ČR obdržela souhlas ze strany EU s podporou kinematografického průmyslu. Společně s plánovaným vypracováním nového právního předpisu v této

oblasti, by se tak mohla v blízké budoucnosti navrátit české kinematografii její konkurenceschopnost, lesk i sláva.

Seznam zkratek

AZ	Autorský zákon
CPI	Code de la propriété intellectuelle
ObčZ	Občanský zákoník
ObchZ	Obchodní zákoník
Sb.	Sbírka zákonů ČR
ES	Evropská společenství
EU	Evropská unie
ESD/SDEU	Evropský soudní dvůr/ Soudní dvůr Evropské unie
AVSMD(nV)	Směrnice o audiovizuální mediální službě (na vyžádání)
RÚB	Revidovaná bernská úmluva

Použitá literatura

- Cornu, Gérard: Vocabulaire juridique. Paris: PUF, 2006.
- Hrábánek, Jiří: Film z hlediska autorského práva. Linde Praha, 2009.
- Chaloupková, H., Holý P.: Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským (autorský zákon) a předpisy související. 3 vydání. Praha: C. H. Beck, 2007
- Knap, Karel: Autorský zákon a předpisy související Komentář. 5 vydání. Linde Praha a.s., 1996
- Knap, Karel: Autorský zákon a předpisy související komentář. 6. vydání.
- Kříž, Jan: Právník 1976, 1977
- Linde Praha a.s., 1998.
- Larišová, Markéta: Česko-francouzský, francouzsko-český právní slovník, Plzeň: Aleš Čeněk s.r.o., 2008
- Ľuby, Štefan: Autorské právo. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1962
- Pollaud-Dulian, Frédéric: Le droit d'auteur. Paris: Economica, 2005.
- Telec, I., Autorský zákon komentář, 1. Vydání. Praha: C.H.Beck, 1997
- Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon Komentář. 1. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007
- Tůma, Pavel: Smluvní licence v autorském právu. Praha: C. H. Beck, 2007
- Šebelová, Marie: Autorské právo. Computer press .a.s., 2006.

Právní předpisy

- Zákon č. 121/2000 Sb., autorský zákon, ve znění pozdějších předpisů fotografickým (o právu původském), ve znění pozdějších předpisů
- Zákon č. 115/1953 Sb., o právu autorském (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů
- Zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon)
- Zákon č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších právních předpisů (zákon o audiovizu), ve znění pozdějších předpisů
- Zákon č. 40/2000 Sb., trestní zákon, ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 200/1990 Sb., zákon o přestupcích, ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 513/1991 Sb., obchodní zákoník, ve znění pozdějších předpisů

Zákon č. 455/1991 Sb., o živnostenském podnikání

Francouzský zákoník duševního vlastnictví

Francouzský obchodní zákoník

Směrnice EP a Rady 2006/116/ES o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících

Směrnice EP a Rady 2006/115/ES o právu na pronájem a půjčování a o některých právech v oblasti duševního vlastnictví souvisejících s autorským právem.

Směrnice 2010/13/EU o audiovizuálních mediálních službách

Internetové prameny

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20110113>

http://europa.eu/pol/av/index_cs.htm

http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/pr/748/748046/748046cs.pdf

<http://www.mediadeskcz.eu/cz/co-je-media/o-programu-media/33>

<http://cinepur.cz/article.php?article=1102>

<http://cinepur.cz/article.php?article=1103>

<http://www.pfp.cz/clanky/program.html>

<http://www.vlada.cz/cz/media-centrum/tiskove-konference/tiskova-konference-pojednani-vlady--1--prosince-2010-78644/>

<http://www.mkcr.cz/assets/zpravodajstvi/zpravy/Koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-2011---2016.pdf>

[ke dni 10. 1. 2011]

Audiovisual work: czech legal regulation, czech and french comparaison, legal regulation of EU.

This work is focused on the phenomenon of the audiovisual work. This copyright subject-matter is a very specific one.- in the character of it's creative process, plurality of the persons participating on it, the necessity of high level of the organisation and usually high investment concerning their production. It has dimension in other domain too- it's role in the cultural industry rise more then ever. All these factors have contributed to the legal situation of this issue as we know it today.

The work is divided into three chapters. The first chapter treats the czech legal regulation of the audiovisual work in the private law. The regulation is studied via three main institutes – the object of the protection, authorship and the regime of the copyright on the audiovisual work. This chapter includes also a history of czech regulation.

The theme of the second chapter is the comparaison of the national legal regulation in Czech republic and France. Both coming from the continental perception of the copyright, both members of European union, they have lot of points in common- However the regulations of audiovisual work differs one from another in many ways, such as it's classification, qualification of the person of author, the (im)possibility of the transfer of the copyright, the ways of exploitation of the audiovisual work.

The last chapter introduce the regulation of the Europe union. In the private law regulates only few institutes such as unification of the term of protection of copyright. It's rather the regulation of audiovisual works in public law that predominates. It's the example of the Directive on audiovisual media services that pursues the question of advertisements, protection of minors, fair competition etc. EU supports also the cinemathographic works via special Programs and funds (Media 2007 and Eurimages). Nevertheless the role of the national subventions in this field must be fundamental, that's why Czech republic introduced the Program of support and development of the cinemathography. The important challenge for next months is the elaboration of the

whole new Act on the cinematography, which would treat this problematic systematically and constructively.

Klíčová slova:

- Audiovizuální dílo
- Francie

Keywords:

- Audiovisual work
- France