

Univerzita Karlova v Praze

Právnická fakulta

Ústav autorského práva, práv průmyslových a práva soutěžního

Audiovizuální díla s přihlédnutím k filmovým koprodukcím

Diplomová práce

Diplomant: Leoš Bednář, 5. ročník

Demokratické mládeže 1306, Pardubice, 530 02

Vedoucí diplomové práce: JUDr. Veronika Křesťanová, Dr.

Datum vypracování práce (uzavření rukopisu): 11. 11. 2011

Prohlášení

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

V Pardubicích, dne 11. 11. 2011

.....
Leoš Bednář

Poděkování

Děkuji JUDr. Veronice Křesťanové, Dr. za vedení této diplomové práce, především za její cenné rady a připomínky. Dále děkuji společnosti Barrandov Studio a.s., především Bc. Matěji Kadlecovi, vedoucímu archivního oddělení Barrandov Studia a.s., za pomoc při vyhledávání a shromažďování archivních materiálů týkajících se koprodukčních smluv k jednotlivým snímkům. Rád bych také poděkoval rodině za podporu a vytvoření potřebného zázemí pro realizaci diplomové práce.

OBSAH

1. Úvod	2
2. Obecné vymezení sousloví „audiovizuální dílo“	4
3. Vývoj autorskoprávní úpravy filmových děl v našich zemích	7
3.1. Vývoj zákonné autorskoprávní úpravy v oblasti institutů týkajících se filmových děl.....	7
3.2. Historické autorskoprávní knihy vztahující se k tématu filmového práva.....	15
3.3. Vybrané historické autorskoprávní texty vztahující se k tématu filmového práva.....	18
4. Právní úprava audiovizuálních děl dle současného autorského zákona	24
4.1. Postavení audiovizuálních děl v zákoně č. 121/2000 Sb.	24
4.2. Definice pojmu „audiovizuální dílo“ dle současné právní úpravy a rozdělení děl audiovizuálních.....	26
4.3. Autor audiovizuálního díla.....	29
4.4. Dílo audiovizuálně užití.....	37
4.5. Výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla a výrobce zvukově obrazového záznamu.....	42
5. Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí	48
5.1. Úvod.....	48
5.2. Definice pojmu „koprodukce“ a vymezení dalších způsobů výroby filmů.....	49
5.3. Historický exkurz.....	52
5.4. Koprodukční vztahy a jejich nejčastější forma.....	60
5.5. Zařazení „koprodukčního filmového díla“ do systému autorského práva a několik poznámek k autorskoprávním institutům týkajících se koprodukcí.....	66
5.6. Poznámky k mezinárodním aspektům koprodukcí.....	70
5.7. Podpory filmového průmyslu a filmové pobídky.....	77
6. Závěr	87
Seznam vybraných zkratk	93
Seznam použité literatury a pramenů	94
Shrnutí	104
Audiovisual Works with Reference to Film Co-productions - Summary	106
Klíčová slova / Keywords	108

1. Úvod

Audiovizuální odvětví v mnoha ohledech zasahuje do naší společnosti, a proto se také domnívám, že je potřebné do něj blížeji nahlédnout. V této práci se na začátku zaměřím na obecné vymezení sousloví „audiovizuální dílo“, které nemůžeme omezit pouze na legální definici, ale musíme na něj nazírat z interdisciplinárního hlediska. Měli bychom se jej také snažit nějakým způsobem postihnout v souvislosti s jeho neustálým vývojem.

V další části diplomové práce se budu především věnovat historické úpravě tohoto institutu, který byl v zákonných úpravách a v odborných publikacích nejprve zastoupen pouze ustanoveními o dílech filmových. V historickém exkurzu poukážu na jednotlivé původské (autorskoprávní) zákony a na úpravu tohoto institutu v nich, na publikace ze 30. a 40. let zabývající se filmovým právem. Dále rozeberu několik článků z časopisu „Soutěž a tvorba“, které svojí tematikou značně přispívají do diskuze o jednotlivých aspektech týkajících se filmového průmyslu a filmové tvorby, která se s nástupem a rozvojem zvukového filmu právě ve 30. letech značně a rychle vyvíjí. Díky historickým autorskoprávním textům můžeme pozorovat vývoj názorů na audiovizuální díla (díla filmová) a jejich instituty v průběhu doby.

Čtvrtá část a její jednotlivé podkapitoly se budou týkat aktuální úpravy audiovizuálních děl v současném autorském zákoně. Po základním vymezení pojmu a rozdělení děl audiovizuálních popíši postavení autora audiovizuálního díla. Důležitým bodem bude dále zmínka o díle audiovizuálně užitém, jež je nezbytnou součástí audiovizuálního díla jako výsledného díla autorského. Následně pak přejdu k právům souvisejícím s právem autorským respektive k výrobcí zvukově obrazového záznamu. V diplomové práci se ve vztahu k audiovizuálním dílům nevěnuji licencím, soukromoprávní ochraně této oblasti a kolektivní správě pojící se k audiovizi. Domnívám se, že tyto oblasti (instituty) překračují zaměření této práce. Rád bych je však zařadil společně s kapitolou o veřejnoprávní úpravě audiovize a s kapitolou pojednávající o mezinárodních a evropských (autorskoprávních) dokumentech upravujících oblast audiovize do práce rigorózní.

Dále bych rád poukázal na dosud ve větší míře (především teoreticky) neřešenou oblast filmových koprodukcí. Filmovými koprodukcemi jsem se již zabýval

v práci s názvem „Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí“, s níž jsem se zúčastnil IV. ročníku Studentské vědecké a odborné činnosti (SVOČ) pořádané Právnickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze¹. Jako pátou část s určitými doplněními a zpřesněními zařazuji právě práci SVOČ. Řadím tuto část systematicky za pojednání o audiovizuálních dílech v systému autorského práva, protože se mi jeví jako přehlednější věnovat „koprodukční problematice“ novou kapitolu a nezařazovat celou tuto část v diplomové práci do rozdělení audiovizuálních děl (k pojmu dílo kinematografické), kam by filmové dílo vzniklé v koprodukčním výrobním vztahu bylo samozřejmě zařazeno. Kapitola bude pojednávat především o filmových koprodukcích v kontextu práva autorského a jiných právních souvislostí. Vymežím pojem koprodukce a budu definovat ještě další způsoby natáčení snímků ve spolupráci několika subjektů. Dále v historickém exkurzu nastíním „stav koprodukcí“ v letech 1945 až 1970², v dalších podkapitolách nejprve popíši smlouvu o sdružení, jejíž podobu koprodukční smlouva nejčastěji má, zařadím koprodukční filmové dílo do systému současného autorského práva a zmíním některé autorskoprávní instituty vážící se svou podstatou k tématu této práce. Poté uvedu několik poznámek k mezinárodním aspektům koprodukcí a k aspektům vyplývajícím z mezinárodního práva soukromého. Zabývat se budu také institutem filmových podpor a investičních pobídek. Tato kapitola bude dle mého názoru největším přínosem celé práce. Koprodukce jako teoreticky dosti opomíjený institut sice v praxi nachází hojně uplatnění, ale širší pojednání o jednotlivých prvcích tohoto organizačně-hospodářského institutu v našem právním a filmově-hospodářském prostředí dosud chybí. Především na Filmové a televizní akademii múzických umění se můžeme setkat s diplomovými pracemi zabývajícími se koprodukcemi, ale zde se především jedná o z velké části praktická pojednání o některém přímo řešeném projektu studentů katedry produkce.

¹ Práce „Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí“ získala dne 14. června 2011 2. místo v sekci Občanské právo. Odborné komisi předsedala doc. JUDr. Michaela Zuklínová, CSc.

² Na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v současné době shromažďuji podklady pro diplomovou práci s názvem „Právní úprava československých filmových koprodukcí v letech 1945 – 1970“. Rád bych i zde využil některých zjištěných poznatků.

2. Obecné vymezení sousloví „audiovizuální dílo“

Audiovizuální tvorba je neodmyslitelnou součástí našich každodenních životů. Řadu let utváří naše povědomí o morálce, etice, historii, kultuře apod. Díky audiovizuálním dílům sdílíme společnou historickou zkušenost s ostatními členy společnosti. Množství dokumentárních snímků nám přináší mnohdy i nové poznatky a pohledy na dobu dávno již minulou, minulost je tak audiovizuálně zpřítomněna pomocí přehrávačů v našich televizních přijímačích. Všechny výše zmíněné poznatky obecně vymezují úlohu audiovizuálních děl ve společnosti. Úloha to je nejen kulturní (pro mnohé omezena pouze na rovinu zábavy), ale především role edukativní, sociální a politická. Potenciál výchovného prvku audiovizuální tvorby je odhalován především v poslední době, kdy dochází k začleňování výuky filmové historie do osnov výuky českého jazyka. Jedná se hlavně o učivo středních škol³. Rozšířenost audiovize do téměř všech oblastí lidského života nás nutí k častějšímu a hlubšímu zamyšlení se nad její úlohou a místem ve společnosti, které je díky naší neustálé kooperaci s audiovizuálními díly nezastupitelné.

Dle ustanovení § 62 odst. 1 zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů, ve znění pozdějších předpisů (autorský zákon), dále také jen AZ, můžeme audiovizuální dílo vymezit jako řadu zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávajících dojem pohybu⁴. Tyto mohou, ale i nemusí být doprovázeny zvukem. Musí být vnímatelné zrakem, a pokud jsou doprovázeny zvukem, musí být vnímatelné i sluchem⁵. Pod pojem audiovizuální dílo nelze podřadit pouze dílo filmové. Je nutné na sousloví pohlížet

3 K tomuto tématu viz informace o vzdělávacím programu „Filmová/Audiovizuální výchova pro gymnázia“. Dostupný na: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/GK/9953/FILMOVAAUDIOVIZUALNI-VYCHOVA-PRO-GYMNAZIA.html> [cit. dne 5.7. 2011].

4 Vymezením audiovizuálního díla dle zákona se budu rozsáhleji věnovat v jedné z dalších kapitol.

5 Z. č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění pozdějších předpisů nám nenabízí obecnou definici audiovizuálního díla. V základních pojmech obsažených v ustanovení § 1 však nalezneme **definici pojmu „české audiovizuální dílo“**:

„... b) českým audiovizuálním dílem audiovizuální dílo, jehož výrobce má nebo měl v době jeho zveřejnění 2) sídlo nebo místo trvalého pobytu na území České republiky; za české audiovizuální dílo se považuje též audiovizuální dílo, na jehož výrobě se výrobce, který má nebo měl v době jeho zveřejnění 2) sídlo nebo místo trvalého pobytu na území České republiky, podílel alespoň 20 % z celkových výrobních nákladů a toto dílo bylo současně vytvořeno s českou tvůrčí nebo technickou účastí, která svým rozsahem odpovídala alespoň 20 % podílu z celkových výrobních nákladů (dále jen "koproducent"), ...“.

šířeji. V minulosti, především v souvislosti s ještě ne příliš rozvinutou audiovizuální technikou, byl tento pojem „okleštěn“ pouze na oblast kinematografie, tedy na oblast výroby filmových děl.⁶ V dnešní době je pole audiovizuálních děl značně rozšířeno především díky novým a překotně se vyvíjejícím audiovizuálním technologiím. Audiovizuální díla nenajdeme již pouze v oblasti kinematografie, ale také v oblasti reklamy, v oblasti výtvarného umění, v oblasti experimentální tvorby a videoartu a dále např. i v oblasti hudebního průmyslu (videoklipy).

Již více než sto let je kinematografie jako jedno z odvětví umění součástí našich životů. *„Kinematografie je stále ještě relativně mladý obor, ale její dějiny dnes už zaujímají v lidské paměti rozsáhlé území. Vývoj filmu a kinematografie nabral hned z počátku mimořádnou dynamiku, která odpovídala tempu moderní doby: umění se mísilo s průmyslem, originál s kopií, hluk s tichem. Velké a malé věci lidského života si začaly vyměňovat pozice tak nečekaně, že právě proměny obrazů a zvuků ve filmu dokázaly nejlépe vystihnout situaci, v níž se ocitl člověk 20. století. Zrodilo se nové médium, jehož estetika ovlivnila nejnovější dějiny lidstva podobně jako knihtisk, automobilismus nebo letectví.“*⁷. Ve své šíři obsahuje např. díla dokumentární, publicistická, narativní hrané filmy, avantgardní a umělecké filmy⁸. Film jako vysoce technologický a umělecký produkt prošel zásadním vývojem a stal se rovnocenným uměleckým tvůrčím počinem, jakým jsou např. díla hudební, díla malířská či díla literární⁹. Pro přehlednost a pro uvědomění si dopadu filmového umění na naši

6 Pro doplnění uvádím definici filmového díla (cinematographic work) dle knihy Stephen P. Ladase „The International Protection of Literary and Artistic Property“:

“...: a series of photographs, projected in such a rapid succession as to give the illusion of animated photographs in distinction to the ordinary inanimate photographs. ... Sound motion pictures involve an audible presentation in conjunction with the visual one. ... The creative element in this work is one of selection and combination of the pictures taken, with the view to presentation on the screen, and this element usually exists with ordinary photographs as well. ... Second, the material of the cinematographic film may be taken from a literary or artistic work. In such case, the producer will hardly be able to use this material directly. It will have to be prepared for, and “adapted” to the cinematograph.”

Ladas, P. S.: The International Protection of Literary and Artistic Property. Volume I, The Macmillan Company, New York, 1938, s. 441-442.

7 Thompson, K, Bordwell, D.: Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie, Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2007, s. 5.

8 Monaco, J.: Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií, Nakladatelství Albatros, a.s., Praha, 2004, s. 226-229.

9 Film je od počátku do jisté míry srovnáván s fotografií, to zdůrazňuje např. Karel Teige ve svém textu z roku 1922 „Foto kino film“: „Film je uměním kinoplastickým, tak jako tanec je meloplastickým, je živoucí světelnou malbou, oživeným obrazem. Jeho technický pokrok, tak rychlý a podivuhodný od počátků až po současné produkty, je především podmíněn pokračujícím zdokonalováním fotografie, neboť krása filmu není především ani literární, ani dramatická, ale fotogenická.“

společnost je vhodné si vymezit etapy vývoje kinematografie. Každá z etap je ovlivněna ekonomickými, politickými, sociálními a estetickými tendencemi dané společnosti a kultury. Nejde říci, že by film vznikal v jakémsi vákuu, které by nebylo ničím ovlivněno a „proniknuto“. Ba naopak je třeba na něj hledět jako na komplexní a interdisciplinární umění, které má svoji historii a své individuální nároky. James Monaco v knize „Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií.“¹⁰ uvádí následující dělení¹¹: **1)** Období prehistorie filmu, kam spadá i vývoj všech předchůdců kinematografu (např. zoopraxiscope, praxinoscope apod.). **2)** Léta 1895 až 1912, kdy se film vyvíjí od laciné pouťové atrakce k ekonomicky výnosnému umění (koncem tohoto období je příchod celovečerního filmu). Od jednoduchých přístrojů, které „rozpohybovávají obrázky“ se díky bratrům Lumiérovým dostáváme k zachycování jednoduchých momentů, jakými jsou např. příjezd vlaku, odchod z továrny apod.¹² **3)** Léta 1913 až 1927 jsou obdobím rozkvětu němého filmu. **4)** Léta 1928 až 1932 jsou obdobím přechodu mezi němým a zvukovým filmem (velice významná fáze z hlediska technologie, jejího využití a její ekonomické stránky). **5)** Léta 1932 až 1946 jsou označována jako období „zlatého věku“ Hollywoodu (největší ekonomický úspěch filmových děl). **6)** Léta 1947 až 1959 provází konkurenční boj filmového umění a televizního média. Hollywood zároveň ztrácí dominantní postavení. **7)** Období let 1960 až 1980 je především ve znamení rozkvětu tzv. nových vln (hlavní byla francouzská nová vlna). Od tohoto období můžeme také hovořit o tzv. postmoderním (světě) filmu, který je typický propojením několika možných technologických přístupů, uměleckých stylů, využitím záznamových médií a nejrůznějších typů projekční techniky. Dominantní místo získává televize a internet. Nový mediální svět nelze již zaměřovat pouze na „omezený filmový produkt“ určený pro projekci v kinosálech.

Sczepanik, P., Anděl, J.: Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950, Národní filmový archiv, Praha, 2008, s. 138.

10 Monaco, J.: Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií, Nakladatelství Albatros, a.s., Praha, 2004, s. 227- 228.

11 Dělení necituji v přesném znění dle knihy (to jistě není ani účelem), ve vlastní parafrázi bych však rád uvedl tyto „stěžejní body“ vývoje kinematografie. Mnoho jiných filmových publikací uvádí podobná dělení i třeba s drobnými odlišnostmi, není tak vhodné nahlížet na výše uvedené dělení jako na dogmaticky nezměnitelnou danost, ale jako na možný pohled na historii vývoje tohoto poměrně nového druhu umění.

12 „Louis Lumière byl fotografem a k tomu, aby sestrojil svůj kinematograf, nepotřeboval studovat dlouho zootropy. Jeho filmy měly původní rys: byly to systematicky vytvářené „oživující fotografie“. Louis Lumière, jenž vytvořil v roce 1895 několik desítek filmů, vybíral si náměty po způsobu amatérských fotografů, kteří vydělávali jmění díky jeho továrně na fotografické výrobky.“

Sadoul, G.: Dějiny filmu. Od Lumiéra až do doby současné, Nakladatelství Orbis, Praha, 1958, s. 20.

Je nutné na toto místo zařadit i videokazety, DVD, Blue-Ray disky, digitální disky určené pro projekci v multikinech, natáčení a projekce snímků technikou 3-D, možnost on-line přehrávání filmů, možnost streamování videa na internetu, kabelové a internetové televize, satelitní vysílání apod. Posledních několik desetiletí je v důsledku digitálního záznamu autorských děl na pevné disky označováno jako období digitalizace (digitálního světa)¹³.

Mezi díla audiovizuální je v dnešní době nutné zařadit i díla videografická, tzv. videoart, experimentální audiovizuální díla, seriálové produkce¹⁴, televizní snímky a pořady, videoklipy, reklamy a jiné audiovizuální spoty sloužící k prezentaci výrobků a k jejich širšímu prodeji a rozšíření mezi uživatele a spotřebitele.

3. Vývoj autorskoprávní úpravy filmových děl v našich zemích¹⁵

3.1. Vývoj zákonné autorskoprávní úpravy v oblasti institutů týkajících se filmových děl

V této části uvedu jednotlivé „autorské zákony“, které se v českém právu v minulosti vyskytovaly a z nichž většina obsahovala ustanovení o dílech kinematografických. Z dnešního pohledu můžeme říci, že se jedná o ustanovení o dílech audiovizuálních. Autorské právo bylo v historii označováno jako právo původské, protože se jednalo o práva původců (autorů) děl. V textu práce uvádím jak slovo původce tak nověji užívané slovo autor (převážně však zmiňuji pojem autor). Stejně tak užívám sousloví právo původské, právo autorské, autorské dílo apod.

Prvním zákonem, jenž je v této části nutné zmínit, je autorský zákon č. 197 ř. z. z 26. prosince roku 1895¹⁶. Na základě prvního zákona Československé

13 „Po většinu prvních sta let své existence byl film analogovým médiem. Fotochemickým procesem zachycoval na pás filmu souvislý otisk světla a zvukových vln. Od 80. let se ale film stává stále více digitálním médiem – zachycuje informace v binární formě jedniček a nul. Každý obraz nebo zvuk je v podstatě možné zachytit adekvátně v obou formátech, ale digitální záznam vyžadoval ohromnou kapacitu paměti, a proto byl jeho nástup pomalý.“

Thompson, K., Bordwell, D.: Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie, Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2007, s. 728 - 729.

14 Seriálová produkce je dramatickým audiovizuálním dílem, které se dělí na několik částí. Ty mají většinou podobnou stopáž odpovídající zpravidla středometrážním snímkům.

15 V Rakousku-Uhersku, Československu, Československé republice, České socialistické republice, Československé federativní republice, České a Slovenské Federativní Republice a v České republice.

16 Z. č. 197/1895 ř.z., o právu původském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým.

republiky z 28. října 1918, č. 11 Sb. z. a nař. zůstaly dosavadní zákony po vzniku nové Československé republiky zachovány. Toto „rakouské právo“, které bylo platné v zemích historických (v dnešní době se jedná o území Čech, Moravy a Slezska; na území Slovenska a Podkarpatské Rusi platilo právo uherské, respektive zákon č. XVI. z roku 1884), vzniká v době, kdy se ve světě teprve pozvolna rodí nový „hospodářský a umělecký“ obor – kinematografie. Zjednodušeně lze říci, že kinematografie jako taková ještě neexistuje. Není tedy divu, že tento zákon vůbec neupravuje právní aspekty vztahující se k oboru kinematografie a k dílům filmovým.

Jinak je tomu ovšem v případě zákona č. 218/1926 Sb.¹⁷, který již tuto úpravu obsahuje. Zákon byl vyhlášen 18. prosince 1926 a účinnosti nabyl dne 1. března 1927. V souvislosti s díly kinematografickými a se zařazením jejich právní úpravy do zákona o autorském právu je nutné zmínit především ustanovení § 4¹⁸ odst. 2, § 21¹⁹ a § 37²⁰. V ustanovení § 4 odst. 2 části druhé jsou díla kinematografická nebo díla vytvořená podobným způsobem zařazena vedle děl dramatických, dramaticko –

17 Z. č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.

18 § 4 „(1) Literárními neb uměleckými díly po rozumu tohoto zákona jsou všechny výtvořky z oboru krásné i vědecké literatury a umění (hudebního i výtvarného), nehledíc k jejich rozsahu, účelu anebo stupni hodnoty.

(2) Jsou jimi zejména: 1. díla slovesná (knihy, brožury, časopisy, články a jiná); 2. díla dramatická a dramaticko-hudební, choreografická a pantomimická (díla divadelní), pak kinematografická nebo podobným postupem vytvořená díla tehdy, jsou-li pro své uspořádání nebo spojení předvedených příběhů výtvořky zvláštními; 3. literárním účelům sloužící kresby, plány, mapy, plastická vyobrazení, náčrtky, zeměpisné a místopisné plány, globy, fotografie a jiná zobrazení vědeckého nebo technického obsahu, nepovažují-li se podle svého účelu za díla umělecká; 4. přednášky pro povzbuzení, poučení nebo zábavu; 5. díla umění hudebního s textem anebo bez textu; 6. díla umění výtvarných, jako sochařského, kreslířského, malířského, grafického, ryteckého, medailéřského a plastického, díla umění stavitelského, umělecké výrobky zhotovené litografií nebo podobným postupem, jakož i plány a náčrtky pro všeliká umělecká díla výtvarná a plány na celkovou nebo částečnou úpravu obcí a vůbec větších oblastí, pokud nejde o úkoly povahy výhradně technické; 7. díla umění užitého, zahradní architektury a uměleckého průmyslu, jakož i plány a náčrtky pro taková díla.

(3) Fotografickými díly po rozumu tohoto zákona jsou všechny výrobky a výtvořky, při nichž bylo užito fotografického nebo jiného postupu jemu podobného jako nutného pomocného prostředku.“

19 Oddíl II - Obsah původského práva

a) U děl literárních

§ 21 Výhradné právo: „Původce má výhradné právo dílo uveřejniti, rozmnožovati, odbývati, užívati ho k přenesení na nástroje nebo na jejich zařízení, určené k mechanickému přednesu, jakož i k veřejnému přednesu takovými nástroji, nebo k znázornění obsahu díla kinematografií nebo podobným postupem, šířiti je rozhlasem nebo jinými technickými prostředky a veřejně je přednáseti, a dílo divadelní a kinematografické (§ 4, odst. 2, č. 2) také veřejně provozovati. Oprávnění tato vztahují se na dílo jak v původní podobě, tak i v překladu nebo v jiném zpracování (§ 7) bez újmy práva zpracovatele (§ 9), jakož i s výhradou případu uvedeného v § 23, č. 1.“

20 **§ 37 Kinematografická a podobná díla:** „Táž práva má původce samostatného díla kinematografického nebo zhotoveného podobným postupem, jakož i takovýchto děl zhotovených podle díla literárního neb uměleckého, pokud dal uspořádáním anebo spojením vylíčených událostí dílu ráz osobitého díla samostatného.“

hudebních, děl choreografických a pantomimických. Podstatným prvkem, který je zmíněn v závěru této (druhé) části, je důležitost uspořádání nebo spojení jednotlivých předvedených příběhů tak, aby se díla stala „zvláštními výtvoři“. Dr. Jan Löwenbach v komentáři k zákonu č. 218/1926 Sb. uvádí následující: „*Do skupiny této náležejí i díla kinematografická nebo podobným postupem vytvořená díla, avšak jen tehdy, jestliže uspořádáním nebo spojením předváděných příběhů možno je považovati za zvláštní výtvoři; zde má zákon na mysli ustálení díla filmového tiskem nebo písmem; není-li této podmínky, požívají filmy ochrany jako díla fotografická dle odst. (3.) a § 37.*“²¹. Oproti dosavadní právní úpravě je okruh autorských děl, která jsou chráněna, rozšířen. Do doby vzniku tohoto zákona si praxe v oboru filmového práva pomáhala analogií (předešlý zákon z roku 1895 ustanovení vztahující se ke kinematografii neobsahoval). Autor jednotlivých kinematografických snímků (rozumějme kamerou natočených sekvencí) měl stejná autorská práva jako autor fotografií (děl fotografických). Zákon však v ustanovení § 37 zákona č. 218/1926 Sb.²² stanoví, že autorská práva má autor díla kinematografického jakožto celku (ne pouze autor jednotlivého snímku). Musí se však jednat o dílo samostatné (výsledek samostatné tvůrčí činnosti) a dílo zhotovené sice např. dle díla literárního nebo jiného uměleckého díla, avšak jen potud, pokud autor spojením či uspořádáním vylíčených událostí vtiskne kinematografickému dílu ráz samostatného osobitého díla²³. Dále je ještě nutné zmínit ustanovení § 21, které ve své podstatě pojednává o dílech literárních. Musíme však pozorně pročíst celý paragraf, abychom pochopili, že jde o výhradní právo autora literárního díla. Autor má vedle práva na uveřejnění díla, rozmnožování atd. ještě právo užívat dílo k znázornění jeho obsahu kinematografií nebo podobným postupem a toto vzniklé dílo kinematografické zároveň i veřejně provozovat. Dle Dr. Löwenbacha se v tomto případě mluví o díle kinematografickém jako o díle literárním, tedy o scénáři, literární formou vyjádřeném vylíčení děje, filmových nápisech apod.²⁴ Ustanovení § 21 stojí v pomyslné opozici k ustanovení § 37, které se týká díla kinematografického jako optického produktu, tedy produktu, který je fixován na filmový pás a následně je promítán divákům v kinosále.

21 Löwenbach, J.: Právo autorské, Nakladatelství Československý kompas, Praha, 1927, s. 35 – 36.

Dále viz: Löwenbach, J.: Novela k zákonu o právu autorském, Nakladatelství Československý kompas, Praha, 1937.

22 Z. č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.

23 Löwenbach, J.: Právo autorské, Nakladatelství Československý kompas, Praha, 1927, s. 179.

24 Löwenbach, J.: Právo autorské, Nakladatelství Československý kompas, Praha, 1927, s. 180.

Zákon č. 115/1953 Sb., o právu autorském, ve znění pozdějších předpisů (autorský zákon) je alespoň z mého pohledu podstatně rozvinutějším zákonem, který obsahuje i více ustanovení vztahujících se k filmovému dílu. Přijat byl dne 22. prosince 1953 a účinným byl od 1. ledna roku 1954. Zmiňovanými podstatnými ustanoveními jsou především²⁵: § 2²⁶, § 9²⁷, § 34²⁸, § 46 až § 49²⁹, § 69³⁰ a § 89³¹. Ustanovení § 2 na rozdíl od předešlé právní úpravy vyjmenovává mezi jednotlivými díly samostatně pod bodem e) i díla filmová. Nejsou tak již pouze „doplňkem“ nějaké širší skupiny uměleckých děl, ale stojí svébytně jako již hojně rozvinutý druh autorských děl. Ustanovení § 9 s názvem „Díla filmová“ nám stanovuje nový autorskoprávní prvek vztahující se k filmovým dílům a to určení osoby, které přísluší práva zahrnutá v právu autorském u děl filmových či podobně vytvořených děl. První odstavec paragrafu za takovou osobu určuje výrobce díla. Práva autorů literární předlohy, filmové

25 Uvádím pouze nejdůležitější ustanovení vztahující se k tématu diplomové práce.

26 **ČÁST PRVÁ - AUTOR A DÍLO**

Dílo § 2 „(1) Předmětem autorského práva jsou díla literární, vědecká a umělecká, která jsou výsledkem tvůrčí činnosti autora.

(2) Jsou jimi zejména a) díla slovesná, vyjádřená slovem, písmem, tiskem nebo jiným mechanickým způsobem, b) díla dramatická a hudebně dramatická, choreografická a pantomimická, c) díla hudební, d) díla výtvarných umění, včetně děl umění architektonického a děl umění užitého, e) díla filmová, f) díla fotografická.“

27 **§ 9 Díla filmová**

„(1) U filmového nebo podobně vytvořeného díla příslušejí práva zahrnutá v právu autorském výrobcí.

(2) Tím nejsou dotčena práva autorů literární předlohy, filmové povídky a literárního scénáře, ani práva autorů slovesné, hudební, výtvarné a fotografické složky filmového díla, zejména ani jejich práva na autorské odměny.“

28 **§ 34** „Smlouvami o rozšiřování díla jsou zejména smlouva nakladatelská, smlouva o divadelním provozování díla, smlouva scénární, smlouva o promítání filmového díla, smlouva o šíření díla rozhlasem nebo televizí a smlouva o přenosu díla na zvukový snímek nebo na podobné záznamy.“

29 **3. Smlouva scénární a smlouva o promítání filmového díla**

§ 46 „Smlouvou scénární převádí autor literární předlohy, filmové povídky, literárního scénáře, díla hudebního, díla výtvarných umění a díla fotografického na výrobce filmu právo užít těchto děl k vytvoření filmového díla (právo k zfilmování) a výrobce filmu se zavazuje vyplatit autorům honoráře za užití jejich děl.“

§ 47 „(1) Smlouvu scénární lze sjednat nejdéle na dobu pěti let.

(2) Dokud trvá poměr založený smlouvou scénární, může autor o témž díle sjednat takovou smlouvu s výrobcem jiným jen se svolením výrobce, s nímž smlouvu dříve uzavřel.“

§ 48 „Nebude-li film vyroben do tří let ode dne, kdy byla scénární smlouva sjednána, může autor od smlouvy odstoupit; tím není dotčen jeho nárok na honorář.“

§ 49 „Smlouvou o promítání filmového díla převádějí autoři jednotlivých složek tohoto díla právo dílo veřejně promítat a podnik promítající filmy se zavazuje vyplatit autorům provozovací honorář za veřejné promítání filmu.“

30 **§ 69** „Doba ochrany u díla filmového a díla fotografického končí uplynutím deseti let po jejich uveřejnění.“

31 **§ 89** „(1) Podnik pro výrobu snímků, jakož i podnik vyrábějící filmy je povinen na každé rozmnoženině snímku nebo filmu a podnik pro šíření děl rozhlasem a televizí je povinen při každém vysílání uvést jméno (krycí jméno) výkonného umělce.

(2) Tohoto práva se může výkonný umělec vzdát.“

povídky, scénáře, hudby, výtvarných dekorací a doplňků a ani práva kameramanů tímto nejsou dotčena. Autor knihy z roku 1960 „Autorské právo“³², Dr. Karel Knap, uvádí, že výrobce je osobou (ať už fyzickou či právnickou – v našem tehdejší zřízení se jednalo v případě „výrobců filmů“ pouze o právnické osoby) povahy hospodářsko-administrativní, která nikdy nemůže být (dle autora již pojmově) tvůrcem. V případě výrobců se tak nejedná o zákonnou fikci autorství, ale o autorské právo odvozené „zákonnou cestí“ od autorských práv opravdového „fyzického“ autora (autorů)³³. Předmětem autorského práva jsou díla literární, vědecká a umělecká, která jsou výsledkem tvůrčí činnosti autora (autorem dle ustanovení § 2 odst. 1 je autor díla, tedy ten, kdo dílo vytvořil). Knap dále poukazuje na druhý odstavec ustanovení § 9, kde zákon pro dílo filmové přijal konstrukci díla souborného. Samostatně existují (vedle práva autorského k filmovému dílu) i práva autorská k dílům, která byla pro vytvoření filmu použita (autor tato díla označuje jako filmově užitá díla v širším smyslu). Musí se však samozřejmě jednat o díla, která mají svoji individualitu a jež jsou samy o sobě autorskoprávně chráněny. Autor knihy ještě připomíná následující fakta: „*Tato díla mohou být použita pro film ovšem výlučně na základě svolení jejich autorů. Toto autorskoprávní svolení získává výrobce filmu pravidelně na základě smlouvy (§§ 46 – 48, kde je tato smlouva označována pojmově nepřesně jako „smlouva scénární“).*“³⁴ Štefan Luby v knize „Autorské právo“³⁵ poukazuje na stále přetrvávající spornou otázku, zda za autory filmového díla považovat osoby, které autorskou prací přispěly ke vzniku filmu či zda za autora takového díla považovat výrobce filmu, který vytváří hospodářsko-organizační podmínky pro výrobu jednotlivých snímků. Dle Lubyho je výrobce zároveň osobností, která je schopná co nejlépe zajistit rozmnožování a exploataci filmových děl³⁶. Část nauky se přiklání k faktu, že režisér je pokládán za jediného autora filmového díla především proto, že tvořivou autorskou prací dotváří a zpracovává jednotlivá díla, a tak vytváří dílo zcela nové a svébytné. Na druhou stranu se ozývaly a i nadále ozývají hlasy, které tvrdily a stále tvrdí, že filmový režisér je vcelku podobný režisérovi divadelnímu, který samozřejmě není tvůrcem díla dramatického, tudíž ani režisér filmový nemůže být považován za autora

32 Knap, K.: Autorské právo, Nakladatelství Orbis, Praha, 1960.

33 Knap, K.: Autorské právo. Nakladatelství Orbis, Praha, 1960, s. 98.

34 Knap, K.: Autorské právo. Nakladatelství Orbis, Praha, 1960, s. 99.

35 Luby, Š.: Autorské právo. Vydavatelstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava, 1962.

36 Luby, Š.: Autorské právo. Vydavatelstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava, 1962, s. 163.

výsledného díla. Odpověď na tuto mylnou domněnku musíme hledat především v kompozici těchto děl, v jejich technickém vyjádření a v možnosti jejich (ne)fixace na určité médium. Luby se závěrem myšlenky o autorství filmových děl přiklání na stranu režiséra jako autora filmového díla, který tvořivě formuje jak obsah tak formu nově vznikajícího díla. V opačném názoru na osobu autora filmového díla figuruje producent, jenž se organizačně-hospodářskou činností přibližuje tvořivé intelektuální práci na tvorbě filmu³⁷. Převážná část právních nauk tehdejší doby se však ve výsledku přiklání k názoru, že většinu autorských práv, která se pojí s filmovým dílem, by měl mít právo vykonávat výrobce filmu (nejčastěji tedy producent či filmová společnost, která film vyrábí apod.). Závěrem Luby k této problematice ještě připomíná, že režisér, jenž tvořivým použitím jiných děl vytváří nové dílo, originálním způsobem nabývá jak práva osobnostní, tak práva majetková. Vzápětí je však většinou ztrácí na základě ustanovení § 9 odst. 1 z. č. 115/1953 Sb.³⁸. Osobnostní práva režisér sice ztrácí, ale ihned je nabývá výrobce, protože z povahy osobnostních práv jejich převod nepřichází v úvahu. Výrobce má dále právo snímek označit svým jménem, může rozhodnout o uveřejnění díla, může do díla zasahovat, učinit v něm změny a naopak jej chránit před cizím zásahem. Získává i právo na rozmnožování a rozšiřování díla.

V ustanoveních § 46 až § 49 jsou uvedeny dva typy smluv³⁹, které jsou z autorskoprávního hlediska pro kinematografii významné. Jedná se o tzv. smlouvu scénární (ustanovení § 46 až § 48) a smlouvu o promítání filmového díla (ustanovení § 49). První ze smluv je nesprávně pojmově označena a Knap uvádí, že by se měla spíše nazývat „smlouvou o zfilmování“⁴⁰. Smlouvou poskytují autoři děl filmově užitých svolení výrobcí k užití děl k natočení daného snímku. Výrobce získává právo ke zfilmování, nejedná se o povinnost, aby toto určité dílo musel při výrobě filmového díla použít. Stejně tak druhá ze smluv není pojmově vztažena k promítání díla, nejde o převod práv k filmovému dílu, ale o nakládání s autorskými právy k dílům filmově užitým. Smlouva je jakýmsi „doplněním“ práva poskytnutého smlouvou o zfilmování (dílo zachycené na filmový pás může být zároveň i užito při promítání filmového díla).

37 Luby, Š.: Autorské právo. Vydavatelstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava, 1962, s. 173.

38 Z. č. 115/1953 Sb., o právu autorském, ve znění pozdějších předpisů (autorský zákon).

39 Tyto smlouvy jsou již vyjmenované v ustanovení § 34.

40 K výše zmíněným druhům smluv viz komentář Karla Knapa v knize „Autorské právo“.

Knap, K.: Autorské právo. Orbis-Praha, Praha, 1960, s. 158-165.

Doba ochrany díla filmového trvá dle ustanovení § 69 deset let od uveřejnění díla⁴¹. Jako poslední uvádím ustanovení § 89 týkající se podniků vyrábějících filmová díla a jejich povinnosti uvést na každé z rozmnoženin filmového díla jméno výkonného umělce.

Posledním z řady zákonů, které předcházely současnému zákonu č. 121/2000 Sb.⁴², je zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů. V tomto zákoně se filmových děl především týkají ustanovení § 2⁴³ odst. 1, § 6⁴⁴ a § 33⁴⁵. Díla filmová jsou samostatně uvedena v demonstrativním výčtu prvního odstavce ustanovení § 2, jenž jako nový druh autorských děl, která podléhají autorskoprávní ochraně, uvádí počítačové programy. Ustanovení § 6 podobně jako ustanovení § 9 v předcházejícím zákoně vymezuje (alespoň dle názvu paragrafu) filmové dílo. Při detailním čtení

41 Dr. Löwenbach v komentáři z roku 1927 k Z. č. 218/1926 Sb. uvádí k době ochrany u filmových děl následující: „*Je tedy možno, že k dílu kinematografickému existuje dvojí právo: jako k dílu literárnímu a jako k dílu sui generis, ... Rozlišování bude vždy prakticky důležitě, ježto kinematografickému dílu literárnímu příslušetí bude ochrana 50letá dle § 38., resp. § 39., fotografickému pouze desetiletá dle § 41.*“

Löwenbach, J.: Právo autorské. Nakladatelství Československý kompas, Praha, 1927, s. 180.

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

43 **ČÁST I - Právo autorské**

§ 2 Dílo

„(1) Předmětem autorského práva jsou díla literární, vědecká a umělecká, která jsou výsledkem tvůrčí činnosti autora, zejména díla slovesná, divadelní, hudební, výtvarná včetně děl umění architektonického a děl umění užitého, díla filmová, fotografická a kartografická. Za předmět ochrany se považují i programy počítačů, pokud splňují pojmové znaky děl podle tohoto zákona; nestanoví-li tento zákon jinak, jsou chráněny jako díla literární.

(2) Ustanovení tohoto zákona se nevztahují na právní předpisy a rozhodnutí, veřejné listiny, úřední spisy, denní zprávy, ani na projevy přednesené při projednávání veřejných záležitostí; k soubornému vydání takových projevů nebo k jejich zařazení do sborníku je však třeba svolení toho, kdo je proslavil.“

44 **§ 6 Dílo filmové**

„Autoři jednotlivých složek filmového díla nebo díla vyjádřeného podobným způsobem a autor díla takto nově vytvořeného, kterým je zpravidla režisér, udělují výrobcí svolení k užití díla smlouvou. Autorské právo k dílu takto vytvořenému jako celku vykonává výrobce.“

45 **Trvání práv**

§ 33 „(1) Autorské právo trvá, pokud není dále stanoveno jinak, po dobu života autora a 50 let po jeho smrti, u děl spoluautorů a u spojených děl vytvořených pro účely užívání v tomto spojení 50 let po smrti toho z nich, který ostatní přežil.

(2) Trvání autorského práva k pozůstalému dílu, uveřejněnému poprvé v posledních deseti letech lhůty podle odstavce 1, prodlužuje se na 10 let od uveřejnění díla.

(3) U děl anonymních a pseudonymních, u nichž totožnost autora není známa, trvá autorské právo 50 let po uveřejnění díla.

(4) Autorské právo k dílům filmovým trvá 50 let po uveřejnění díla.

(5) U sborníků a časopisů vydaných organizacemi trvá autorské právo 10 let po uveřejnění díla.

(6) Právo na ochranu autorství je však časově neomezené.“

paragrafu však zjišťujeme i další souvislosti. Ustanovení § 6 jako určitá specifická úprava nezakotvuje pouze autorské filmové dílo a díla vyjádřená podobným způsobem v autorském zákoně, pojednává také obecně především o autorství zmíněných děl⁴⁶. Jsou zde jednak uvedeni autoři jednotlivých složek filmového díla a autor celku (celého filmového díla), jímž je (zpravidla) režisér snímku. Ti všichni udělají prostřednictvím smlouvy výrobcí svolení k užití díla. Autorské právo náleží autorovi, ten však nemá právo výkonu autorského práva jako takového. Právo výkonu shodně s předešlou úpravou náleží výrobcí. „V kontextu uvedeného pak při jazykovém výkladu § 6 AutZ nelze dospět k jinému závěru, než že zákon svěřuje výkon výrobcí pouze ve vztahu k dílu filmovému jako takovému coby dílu střešnímu, nikoli však již k dílům do něj zařazeným (složkám). Tento výklad, uvedený pod písm. c), podporují další skutečnosti.“⁴⁷. K zásadní změně dochází v případě trvání autorských práv k dílům filmovým, která dle čtvrtého odstavce ustanovení § 33 trvají 50 let od uveřejnění díla⁴⁸. Před novelou tohoto zákona z roku 1990 trvala doba ochrany „pouhých“ 25 let po uveřejnění díla⁴⁹. Uplynutím doby ochrany končí právo výrobce k výkonu autorského práva k filmovému dílu jako celku. Tímto nejsou dotčena práva autorů děl filmově užitých. Dílo se nestává

46 Kříž, J.: Ochrana autorských práv v informační společnosti. Linde Praha a.s. - Právnické a ekonomické nakladatelství a knihkupectví Bohumily Hořínkové a Jana Tuláčka, Praha, 1999, s. 45.

47 Nerudová, V., Holcová, I.: Oprávnění výrobce k výkonu autorského práva. Strategie, č. 5, 1999, s. 85.

48 „Obecná nebo zvláštní doba ochrany filmového díla? Na tuto otázku existují dvě protichůdné odpovědi, tedy: Pro filmové dílo platí obecná doba ochrany podle § 33 odst. 1 Autorského zákona (dále AutZ) na straně jedné a na straně druhé zní odpověď tak, že pro filmové dílo platí zvláštní doba ochrany podle § 33 odst. 4 AutZ. ... Druhá teorie, zastávající názor, že doba ochrany filmového díla je zvláštní, nikoli obecná, vychází především ze skutečného znění autorského zákona, a to nejen z vlastního § 33 odst. 4 AutZ, který jednoznačně hovoří o trvání autorského práva (nikoli práva výkonu autorského práva) k dílu filmovému, ale i z § 33 odst. 1 AutZ, který stanoví, že obecná doba ochrany se použije, pokud není dále stanoveno jinak. Vzhledem k tomu, že § 33 odst. 4 (ale i § 33 odst. 5) AutZ jinak stanoví, nelze na dílo filmové vztahovat obecnou dobu ochrany.“

Autorka článku je zastáncem druhé teorie. Jde o obecný důsledek institutu zvláštní doby ochrany, pro autora filmového díla je to diskriminující. Článek se vztahuje k ustanovením z. č. 35/1965 Sb.

Nerudová, V.: Ochrana filmového díla. Strategie, č.4, 1999, s. 77.

49 K otázce doby ochrany autorských děl v tomto zákoně: „Náš autorský zákon v původním znění z roku 1965 (zák. č. 35/1965 Sb.) zachoval pro díla filmová zvláštní ochrannou dobu obsaženou již v zákoně z roku 1953, a to i po přístupu státu k pařížskému znění Bernské úmluvy v roce 1980 (s využitím jejího článku 7 odst. 7) – tj. 25 let od uveřejnění díla. Teprve novela autorského zákona z roku 1990 prodloužila tuto lhůtu na dvojnásobek (zák. č. 89/1990 Sb.), avšak nechala tuto dobu zařazenou mezi zvláštními dobami ochrany. Proto se má v praxi běžně za to, že filmová díla uveřejněná poprvé před rokem 1965 jsou volná a že je může každý užívat bez jakýchkoli podmínek. Z tohoto hlediska se též řada uživatelů domnívá, že pouze díla filmová uveřejněná poprvé v roce 1965 a později zastihlo prodloužení ochranné lhůty a že se tato díla budou stávat volnými teprve postupně od roku 2015. Podle našeho názoru je tento výklad nesprávný a vyplývá z nedostatečného pochopení stěžejních principů evropského tzv. kontinentálního práva autorského.“

Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J.: Problematika ochrany autorských práv u děl filmových a vyjádřených podobným způsobem. Průmyslové vlastnictví, č. 9, 1994, s. 251.

volným, je třeba v případě jeho dalšího užití žádat o svolení všechny autory děl audiovizuálně užitých (tato jednotlivá díla podléhají obecné době ochrany)⁵⁰. Jednotlivými náležitostmi týkajícími se děl audiovizuálních respektive děl filmových, uvedených v tomto zákoně, se budu podrobněji zabývat v kapitole o současné autorskoprávní úpravě tohoto institutu (viz kapitola 4).

3.2. Historické autorskoprávní knihy vztahující se k tématu filmového práva

V této podkapitole si za cíl nekladu obšírný popis jednotlivých knih a jejich ustanovení vztahujících se k filmovému právu. Chtěl bych zde pouze poskytnout určitý přehled o publikacích z 30. a 40. let a o jejich členění, které se tematicky váží ke kinematografii a k právu. Knihy se mnohdy zabývají zajímavou problematikou a pro hlubší studium tématu jsou základním dnes však již historickým zdrojem informací.

Jako první bych zmínil knihu JUDr. Jiřího Hory s názvem „Filmové právo“⁵¹. Kniha se člení do dvou větších oddílů. První se dále člení na část s názvem Země Česká a Moravskoslezská, na část s názvem Slovensko a poslední je Podkarpatská Rus. Každá z těchto částí obsahuje nařízení o kinematografických představeních, jednotlivé druhy licencí a jejich úpravu a dále např. ustanovení o cenzuře. V druhém oddílu se autor zabývá jednotlivými odvětvími, která mají s kinematografií úzkou souvislost. Jsou jimi např. daně, dávky, poplatky z představení kinematografických, právo autorské, ustanovení vztahující se k zaměstnancům filmového průmyslu, ustanovení o vývozu a dovozu osvětlených filmů a o podpoře domácích filmových děl atd. Publikace je ve své podstatě přehledným „sborníkem“ jednotlivých právních předpisů vázících se ke kinematografii. Právní texty zabývající se významnými instituty v souvislosti s filmovými díly zde však nenalezneme. Jedná se tak o zdroj podstatný, pro detailnější úvahy však z mého pohledu nepodnětný.

Karel Knap v knize „Přehled práva filmového“⁵² z roku 1945 materii rozděluje do dvou částí, části obecné a části zvláštní. V první uvádí základní úvahy o filmovém právu, vymezuje filmové právo v užším smyslu (zde se jedná o právo

50 Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J.: Problematika ochrany autorských práv u děl filmových a vyjádřených podobným způsobem. Průmyslové vlastnictví, č. 9, 1994, s. 260.

51 Hora, J.: Filmové právo. Právnícké knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, Praha, 1937.

52 Knap, K.: Přehled práva filmového. Knihovna Filmového kurýru, Praha, 1945.

policejní, veřejnou správu filmovou, soukromé právo filmové a mezinárodní právo filmové) a závěrem obrací pozornost na normy, které film spoluurčují (právo původské, normy upravující veřejné dávky). Ve zvláštní části pak uvádí jednotlivé předpisy práva policejního, stavovského práva filmového, filmové správy a právní normy spoluurčující. Za největší přínos osobně pokládám autorovu obecnou „definici“ pojmu „filmové právo“: „*Právem filmovým nazýváme souhrn právních norem, které film (tj. výrobu filmu, obchod filmy a promítání filmů) přímo upravují, nebo alespoň spoluurčují.*“⁵³ Další zajímavostí je Knapovo rozdělení filmového práva na následující části: 1) filmové právo v širším smyslu a v užším smyslu (normy, které film přímo upravují, a normy, které film jen spoluurčují), 2) filmové právo veřejné a soukromé (nejčastěji se však jedná o normy smíšené), 3) filmové právo policejní a filmová správa, 4) filmové právo státní a samosprávné filmové právo, 5) filmové právo vnitrostátní a filmové právo mezinárodní⁵⁴.

„Problém kinematografie v autorském právu“⁵⁵ od Karla Scheinpfluga z roku 1945 je dle mého názoru nejčtivější a pro vztah autorského práva a filmu (filmového díla a jeho výroby) nejpodstatnější historickou publikací, kterou jsem měl možnost prostudovat. Autor detailně nahlíží výše zmíněný vztah, nejpodstatnější pasáže zvýrazňuje, aby určitá konstatování opravdu zdůraznil. Ve své práci využívá i zahraniční literaturu, díky které může obohatit poznatky z tuzemské právní úpravy a literatury. Dílo dělí do osmi kapitol, které do jisté míry vystihují i právní úpravu filmových děl obsaženou v zákoně č. 218/1926 Sb.⁵⁶. První kapitolou je historický vývoj, v němž autor uvádí stručný přehled historie kinematografie, v další kapitole píše o povaze kinematografického díla, dále pak o systematickém zařazení filmových děl v tuzemském právu, o podmínkách ochrany děl, o ustanovení § 21 z. č. 218/1926 Sb. a o postavení kinematografického díla v něm, o povaze zvukového filmu a o výkonných umělcích s důrazem na postavení herců. V závěru se autor zaměřuje na původce jakožto tvůrce nového svěbytného uměleckého díla.

53 Knap, K.: Přehled práva filmového. Knihovna Filmového kurýru, Praha, 1945, s. 9.

54 Knap, K.: Přehled práva filmového. Knihovna Filmového kurýru, Praha, 1945, s. 10.

55 Scheinpflug, K.: Problém kinematografie v autorském právu. Československý kompas, Praha, 1945.

56 Z. č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.

Doktor Jindřich Procházka knihu „Film v právu původském“⁵⁷ dělí do tzv. čtyř otázek (otázky základní, vedlejší, přílehlé a mezinárodní). První část se zabývá základním zařazením filmového díla do systému původského práva respektive práva autorského, pohlíží na autora tohoto díla a zhodnocuje vztah autorského zákona z roku 1926 k filmovým dílům. Druhá část poskytuje např. odpovědi na otázky týkající se poskytování práv hudebních skladatelů ve zvukovém filmu, otázky související s cizojazyčnými verzemi filmů a otázky týkající se využití díla mimo film. Třetí část již směřuje mimo jiné do oblasti filmového zpravodajství, ochrany výkonných umělců a ochrany titulu děl. Poslední část se pak zaměřuje na Revidovanou úmluvu bernskou a její pohled na filmové dílo. Procházka je ve své době velice známým autorem článků a knih o filmových dílech a jejich vztahu k tehdejšímu autorskému právu. Hlavní přínos jeho práce spatřuji především v nahlédnutí do problematiky zvukového filmu a s tím souvisejícími cizojazyčnými verzemi filmů. Ty totiž byly ve své době zásadním „ekonomickým produktem“ jednotlivých filmových společností, které právě ve tvorbě různých jazykových verzí téhož filmového díla (na jejichž výrobě se podílely i zcela odlišné a samostatné výrobní štáby) viděly svůj hospodářský úspěch a snadnější možnost exploatace děl do různých koutů světa k „odlišně jazykově vybaveným“ divákům. Z mého pohledu další zásadní oblastí, na kterou Procházka jako jeden z mála upozorňuje, je filmové zpravodajství. Zde se v době, kdy vznikaly nejrůznější žurnály, zpravodajství, týdeníky a filmové aktuality, řeší povaha filmového zpravodajství a jeho možná autorskoprávní ochrana. Tento druh zpravodajství není nazírán jako dílo filmové, ale jako dílo fotografické. Kameraman „pouze“ mechanicky zachycuje okolní dění. Otázka povahy tohoto díla vyvstává s nástupem zvuku a využitím hudebního doprovodu pro účely filmového zpravodajství a s možností zachycení originální hudby zároveň s obrazem (zachycení koncertu, opery, recitace, proslovů, přednášek, apod.). V prvním případě se jedná o reprodukci podobnou reprodukci na gramofonové desce. V druhém případě (i když by byl obraz a zvuk zachycen najednou) jde také o následné mechanické opakování zvuku a přednes hudebních skladeb⁵⁸.

57 Procházka, J.: Film v právu původském. Československé filmové nakladatelství, Praha, 1947.

58 Tato zpravodajství lze dle Dr. Procházky subsumovat pod ustanovení o přenesení takových skladeb na nástroje určené k mechanickému opakování zvuku.

3.3. Vybrané historické autorskoprávní texty vztahující se k tématu filmového práva

Z mého pohledu je výrazným přínosem do debaty o filmovém právu a o jednotlivých autorskoprávních institucích se k filmovým dílům několik článků z právního časopisu „Soutěž a tvorba“, v němž se především mezi roky 1942 a 1950 objevily úvahy nad filmovým uměním, jeho postavením v právu původském a nad jeho jednotlivými instituty. Stranou ponechávám jiná „právní periodika“ jako např. časopis „Právník“ či „Právní prakse“.

Jako první bych zmínil článek Dr. Pavla Formana z roku 1942 s názvem „**Zvukofilmová práva k literárnímu dílu**“⁵⁹. Konec 20. let a začátek let 30. dvacátého století se nesl ve znamení přechodu kinematografie ke zvukovému filmu. Od nejjednodušších postupů, kdy film doprovázela hudba a ruchy zaznamenané na gramofonové desce, se postupně přešlo k technologii, která zaznamenávala zvuk a hudbu na filmový pás, ze kterého byl později hudební a zvukový doprovod pouštěn společně s promítaným obrazem. Forman upozorňuje na vznik nových právních otázek s rozvojem filmové techniky, která se pojila se zvukovým filmem. Hlavní spornou otázkou je rozsah oprávnění⁶⁰ výrobce filmu, kdy tzv. „filmovací právo“ získal v době, kdy docházelo k přechodu filmové techniky od filmu němého k filmu zvukovému⁶¹. V praxi totiž převládal film němý, ale otázkou zůstávalo, zda na základě tohoto práva lze vyrobit i film zvukový. S tím souvisely dohady, zda němý a zvukový film jsou v podstatě totožné podoby filmu, či jde o zcela odlišné druhy filmového umění. V případě filmu synchronizovaného hudebním doprovodem a případně přírodními zvuky se autor přiklání k názoru, že synchronizací nebude porušeno „filmovací právo“ získané „za vlády“ němého filmu. Jde totiž v podstatě o němý film, kdy synchronizací byla řešena pouze otázka hudby k takovému filmu. Novou formu dramatického filmového umění vidí někteří odborníci v této době ve „filmu mluveném“. Podstatou

59 Forman, P.: Zvukofilmová práva k literárnímu dílu. Soutěž a tvorba. Roč. XV., č. 8, říjen 1942, s. 109 – 110.

60 V textu je toto oprávnění označováno jako tzv. „filmovací právo“, jedná se tedy o znázornění obsahu literárního díla kinematografií.

61 „Vedle němého filmu známe nyní film zvukový, do jehož oblasti řadíme film synchronizovaný a film mluvený. Synchronizovaný film může být synchronizován buď pouze hudbou anebo hudbou i přírodními zvuky současně, což bývá případ nejčastější.“
Forman, P.: Zvukofilmová práva k literárnímu dílu. Soutěž a tvorba. Roč. XV., č. 8, říjen 1942, s. 109.

takového filmu je mluvené slovo, ostatní prvky jsou zpočátku tohoto období přehlíženy. Oprávnění k vyrobení filmového díla se nevztahuje (pokud bylo vydáno v éře němého filmu) na výrobu mluveného filmu. Na druhou stranu se ozývají názory, které podtrhují fakt, že mluvený film není ničím jiným než filmem němým, který byl zdokonalen technikou na film mluvený. Při řešení otázky rozsahu „filmovacího práva“ získaného v přechodné době filmové techniky budou rozhodovat tyto faktory: a) znění smlouvy, b) přesná doba uzavření smlouvy, c) cena, za kterou bylo filmovací právo získáno, d) intelekt a odborné znalosti smluvních stran. Všechny tyto body nám podávají informace o vůli stran, zda lze vykládat smlouvu restriktivně či extenzivně, zda byla uzavřena v době, kdy v ostatních zemích byl již zvukový film vyráběn, zda byla cena sjednána v dostatečné výši, aby odpovídala i nově vzniklému zvukovému filmu atd. Závěrem autor cituje rozhodnutí Nejvyššího soudu ze dne 2. prosince 1938, RvI 330/38, uveřejněné pod číslem 17.127 Sb. n. s., které tento problém alespoň částečně řeší a pomocí analogického výkladu zákona zde tvoří pojem zvukofilmových práv k literárnímu dílu: *„Jestliže v době uzavření smlouvy, podle které vlastník původského práva prodal výhradné filmovací právo k dílu (románu) pro celý svět a pro neomezenou dobu, nebyly možnosti hospodářského zhodnocení původcova díla zvukovým filmem co do technických podmínek náležitě ujasněny, takže nelze bezpečně usouditi, že si byl původce vědom hospodářské a majetkové hodnoty takového zužitkování původského práva zvukovým filmem, nebyla onou smlouvou postoupena i zvukofilmová práva k původcovu dílu.“*⁶².

Podobně zajímavé téma rozebírá ve svém textu z roku 1947 **„Ochrana výkonných umělců (herců a zpěváků) při dubbování zvukových filmů“**⁶³ Dr. Jindřich Procházka. S nástupem zvukového filmu se začíná řešit také otázka možnosti exploatace jednotlivých filmových děl do zemí, které jsou jazykově odlišné od země, ze které dané dílo pochází. Výrobce filmových děl pro rozšíření trhu volí z několika možných variant. Těmi jsou otitulování jednotlivých filmových kopií, dabování⁶⁴ a dále např. tvorba jazykových verzí, kdy se snímek již ve výrobní fázi natáčí s několika štáby ve více „jazykových mutacích“. Jak uvádí autor článku otázka

62 Forman, P.: Zvukofilmová práva k literárnímu dílu. Soutěž a tvorba. Roč. XV., č. 8, říjen 1942, s. 110.

63 Procházka, J.: Ochrana výkonných umělců (herců a zpěváků) při dubbování zvukových filmů. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 1, leden 1947, s. 5 – 7.

64 K otázce dabování viz podkapitola 9.5. s názvem „Poznámky k autorskoprávním institutům týkajících se koprodukcí“.

dabování filmů nemá pouze aspekt umělecký, technický a hospodářský, ale i právní. Právní otázka totiž vyvstává především v poměru k výkonnému umělci, kterým je herec, zpěvák, recitátor apod., jehož hlas je nahrazen hlasem jiné osoby pro účely cizojazyčné verze snímku. Je „původnímu“ herci umožněno, aby zakázal dabování filmu do cizí řeči (jiným hercem), či aby zakázal promítání filmu, v němž je jeho výkon dabován způsobem, který by mohl poškodit jeho uměleckou čest a stavovské zájmy? Dr. Procházka se na tuto otázku snaží najít odpovídající odpověď, která však není zcela jednoznačná. Nejdůležitější je smlouva mezi hercem a „filmovou výrobnou“⁶⁵. Pokud zde není možnost zákazu sjednána, je nutné se obrátit na jiná možná řešení. Prvním ke zvážení je výhradní právo disponovat s dílem, které náleží původci díla (autorovi). Otázkou je, zda herec nebo zpěvák jsou původci či spolupůvodci díla. Většina odborné veřejnosti té doby se shoduje na faktu, že původcem je pouze ten, kdo dílo vytvořil.⁶⁶ Závěrem této části je konstatování, že hercům, zpěvákům apod. nepřísluší původské právo, nemohou tedy dabingu zabránit a ani nemohou zakázat projekci dabovaného filmu. Zadruhé je možno v určitých případech na výkonného umělce hledět jako na zpracovatele, který zpracovává nějaké literární či hudební dílo (při přednesu literárního díla či hudebního díla se tedy jedná o zpracování). Tento přednes je pod autorskoprávní ochranou a i výkonný umělec je jako zpracovatel účasten zmíněné ochrany (podmínkou je zde to, že přednes výkonného umělce se musí jevit jako výsledek duševní činnosti a zároveň musí jít o fixaci díla pro nástroje nebo jejich zařízení určená k mechanickému opakování zvuku)⁶⁷. Autor i zde dochází k závěru, že v hercově přednesu, jenž je zachycen akusticky, nelze spatřovat přednes na mechanický nástroj (ve smyslu ustanovení § 7 a § 9 Z. č. 218/1926 Sb.⁶⁸). Herci tedy ani v tomto případě (z tohoto titulu) nepřísluší právo zakázat předvádění dabovaného

65 Zde je myšleno filmové studio, které v této době nejčastěji film vyrábí a zároveň i produkuje.

66 „U filmu by pak přiznání původského práva k filmovému dílu i výkonným umělcům ve filmu účinkujícím znamenalo neúnosné zatížení filmové výroby, neboť by značně ztížilo výrobu a možnosti využít díla; bylo by totiž zásadně nutno si vyžadovat od každého ve filmu účinkujícího výkonného umělce souhlas k promítání díla, ke všem změnám při výrobě atd.“

Procházka, J.: Ochrana výkonných umělců (herců a zpěváků) při dubování zvukových filmů. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 1, leden 1947, s. 6.

67 Zde je dle autora textu nutné vždy prozkoumat, zda lze zvukový film podřadit pod pojem nástroje určeného k mechanickému opakování zvuku.

Procházka, J.: Ochrana výkonných umělců (herců a zpěváků) při dubování zvukových filmů. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 1, leden 1947, s. 6.

68 Z. č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.

filmu. Zatřetí autor vidí v určitých případech nutnost ochrany umělcovy umělecké cti a ochrany jeho budoucího hmotného zabezpečení: „Jde tu především o zmíněné již případy, kdy v cizí verzi filmu zůstane opticky výkon herce X na obraze nezměněn, kdy oznámení označují za představitele role stále původního herce X, a při tom zvukovou část jeho role nahradí (dubbingem) herec Y, jehož hlas neodpovídá ani fyzické ani charakterové představě role a jehož přednes role se rovná diletantské deklamaci, kdy technicky je dubbing nedokonalý apod. Tu cítíme, že je zapotřebí herce X nějakým způsobem chránit, avšak zatím jsme cestu právní ochrany nenašli.“⁶⁹ Dle autora je jedinou možností obrátit se na přirozené právní zásady. Takovou zásadou je v tomto případě nedovolení „zprofanování“ umění a uměleckého projevu herce či zpěváka zachyceného ve filmu špatným (nedokonalým) až ochotnickým výkonem herce, jenž jeho roli dabuje. Z právního hlediska nelze dopustit, aby jeho umělecké jméno a pověst byly takto ohroženy. I přes neexistenci výslovného ustanovení a autorskoprávní ochrany výkonného umělce se lze domáhat zákazu předvádění dabovaného filmu na základě přirozených právních zásad podle ustanovení § 7 o. z. o.^{70 71}.

Dr. Procházka řeší v práci „**O zfilmování literárních děl**“⁷² z dubna roku 1947 další, z pohledu filmového práva pro dané období velice aktuální, téma. V této době (mnohdy i dnes) často docházelo ke srovnávání filmu a jeho literární předlohy. Bylo tak posuzováno, do jaké míry se filmový scénář odchýlil od literárního vzoru. Když udělí autor literárního díla souhlas ke zfilmování díla, musí si samozřejmě uvědomit, že dojde v důsledku filmové techniky a určitých odlišných vyprávěcích postupů k jistým změnám na literárním originále. Stejně tak může dojít k náhlým změnám i při samotné výrobě filmového díla, kdy se např. v důsledku nepříznivého počasí či zdržení jednotlivých prací musí ve scénáři náhle něco pozměnit. Změny na literárním díle jsou přípustné a nutné, to je obecně uznáváno. Spornou však zůstává otázka, v jakém rozsahu jsou tyto změny povoleny. Autor uvádí několik soudních

69 Procházka, J.: Ochrana výkonných umělců (herců a zpěváků) při dubování zvukových filmů. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 1, leden 1947, s. 7.

70 Jedná se o zkratku Všeobecného občanského zákoníku, tedy ABGB (Obecného zákona občanského) z roku 1811. Obecný zákoník občanský - císařský patent ze dne 1. 6. 1811, č. 946 Sb. zák. soud., platný a účinný do roku 1950.

71 „Ochrana tohoto droit moral výkonných umělců byla ostatně již uznána i judikaturou.“

Procházka, J.: Ochrana výkonných umělců (herců a zpěváků) při dubování zvukových filmů. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 1, leden 1947, s. 7.

Dr. Procházka v textu k tomuto tématu zmiňuje následující soudní rozhodnutí: 1) Rozhodnutí Trib. civ. de la Seine z 23. dubna 1937 a 2) Rozhodnutí Trib. civ. de la Seine z 9. listopadu 1937.

72 Procházka, J.: O zfilmování literárních děl. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 4, duben 1947, s. 66 – 67.

rozhodnutí k objasnění jednotlivých pohledů na věc. Prvním je rozsudek Trib. civ. de la Seine z 26. července 1933 (ve věci sporu dramatika Henri Bernsteina proti filmové výrobní společnosti, která natočila dle jeho divadelní hry snímek „Mélo“), ve kterém soud stanoví, že výrobce, jenž nabyl práva ke změnám na díle, může dle soudu užít z díla např. pouze hlavní motiv nebo některé scény, ale ve výsledku není dílem jinak vázán. Nutno říci, že tento rozsudek byl odbornou veřejností velice kritizován. Druhým rozsudkem je rozhodnutí Zemského soudu v Berlíně ze dne 4. listopadu 1930. Jednalo se o spor o přípustnost změn na dramatickém díle při jeho zfilmování. Bylo rozhodnuto v neprospěch autora literární předlohy, kdy byly scénáristou provedené změny obhájeny tím, že za úspěch filmu může právě scénárista, ne autor literární předlohy. Dr. Procházka upozorňuje na zákonné východisko obsažené v našem právu v ustanovení § 16 odst. 2 zákona č. 218/1926 Sb.⁷³: „Nabyvatel původského práva není oprávněn něco připojiti, zkrátiti nebo jinak změnit na díle samém, na jeho označení nebo na pojmenování původce, není-li o tom úmluvy. Přípustné jsou jen změny, k nimž převodce práva nemůže podle poctivosti a víry odepřiti svolení. To platí zejména též o veřejném provozování děl divadelních, hudebních a kinematografických.“ Důležité je rozlišit změny přípustné dle úmluvy stran a změny přípustné i bez úmluvy. Rozsah prvních změn je dán úmluvou, rozsah druhých změn pak samotným zákonem. V každém konkrétním případě je dle autora ve výsledku nutné hledat hranici mezi pouhou změnou formy⁷⁴ a změnou obsahu. V různých dílech se nám tyto změny mohou jevit různě.

Posledními texty, které bych rád zmínil, jsou „**Ochrana titulu filmového díla**“ (červenec – září 1947)^{75 76} a „**Pohotovost zpravodajství a autorské právo**“ (únor – březen 1950)⁷⁷ taktéž od Dr. Jindřicha Procházky. V prvním článku se autor

73 Z. č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.

74 Filmová technika si vyžaduje nových forem a tím i změny předlohy. Novými formami však na druhou stranu nelze měnit ideu, obsah a charakter díla.

Procházka, J.: O zfilmování literárních děl. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 4, duben 1947, s. 67.

75 Procházka, J.: Ochrana titulu filmového díla (1. část). Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 7, červenec 1947, s. 126 – 128.

Procházka, J.: Ochrana titulu filmového díla (2. část). Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 8 - 9, srpen - září 1947, s. 147 – 149.

76 Pro bližší informace o současném pohledu na tuto problematiku viz kniha - Šalomoun, M.: Ochrana názvu, postav a příběhů uměleckých děl. C.H. Beck, Praha, 2003.

77 Procházka, J.: Pohotovost zpravodajství a autorské právo (1. část). Soutěž a tvorba. Roč. XXI., č. 2, únor 1950, s. 9 – 14.

zaměřuje, jak je již patrné z názvu, na titul (název) filmového díla. Problém nastává, pokud je titul, který je znám pro určité dílo literární nebo jiné dílo umělecké, použit někým jiným pro označení jiného díla. V takovém případě je dotčeno mnoho zájmů. Může se jednat, jak autor zdůrazňuje, o případ použití titulu určité kategorie pro jiné dílo téže kategorie (titul díla filmového pro jiné dílo filmové apod.) či se může jednat o užití titulu díla jedné kategorie pro dílo jiné kategorie (titul díla literárního pro film apod.).⁷⁸ Autor považuje za nutné přiznat i titulům jednotlivých děl ochranu. Otázkou však zůstává, zda by se mělo jednat o ochranu původskoprávní či ochranu soutěžněprávní. Autorskoprávní ochrana je poskytována výsledkům duševní tvůrčí činnosti, proto je ochrana poskytnuta jen některým titulům, respektive titulům s určitými omezeními. Větší část odborníků nepřiznává titulu samostatnou ochranu. Chráněn je titul jako součást autorského díla. Autor naopak uvádí, že titulu náleží ochrana soutěžněprávní. Podstatou zde je vyloučení možnosti záměny. Jde o ochranu původce (autora díla), výrobce, ale i celé veřejnosti. Může totiž dojít k záměně v širším smyslu (i mezi dílem literárním a dílem filmovým apod.). Zákon č. 218/1926 Sb.⁷⁹ v ustanovení § 60⁸⁰ s názvem „Zákaz klamavého označení“ zajišťuje ochranu titulů v rámci nekalé soutěže.

Ve druhém textu zabývající se zpravodajstvím z pohledu autorského práva je jedna část věnována zvukovému filmu zpravodajskému, který ostatně jako samotný „zvukový film“ není v zákoně č. 218/1926 Sb.⁸¹ nijak upraven. Vystává zde otázka, zda je zpravodajský film chráněn jako dílo kinematografické, či jako dílo fotografické. Ustanovení § 37 citovaného zákona (podobně lze uvést i ustanovení

Procházková, J.: Pohotovost zpravodajství a autorské právo (2. část). Soutěž a tvorba. Roč. XXI., č. 3, březen 1950, s. 31.

78 Procházková, J.: Ochrana titulu filmového díla (1. část). Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 7, červenec 1947, s. 126.

79 Z. č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.

80 Z. č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.

§ 60 Zákaz klamavého označení

„(1) Dá-li někdo bez závažných důvodů věcných dílu označení, zejména titul, anebo vnější úpravu jiného díla způsobem, že to může při průměrné pozornosti vésti k omylům o totožnosti obou děl, může osoba činem dotčená domáhat se toho, aby bylo zapověděno užívati dále klamavého označení neb úpravy a aby byla nahrazena škoda zaviněním způsobená. Podle okolností nařídí soud, aby byla učiněna na díle opatření omylu bránící.

(2) Oprávněný může tyto nároky uplatňovati buď žalobou u soudu civilního nebo připojením k trestnímu řízení (§ 46, č. 3). Může je však uplatňovati také samostatně; v tomto případě jest přiměřeně užití ustanovení §u 59.

(3) O promlčení nároku na náhradu škody platí ustanovení §u 57, odstavce 2.“

81 Z. č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.

§ 4 odst. 2 č. 2) stanovuje, aby autor uspořádal nebo spojil vyličené události tak, že vzniklé dílo bude mít osobitý charakter, a bude se tak jednat o dílo samostatné. Filmový týdeník, jenž byl ve své době právě uváděným filmovým zpravodajstvím, není autorem považován za výsledek autorovy osobité tvůrčí duševní činnosti. Filmový týdeník „pouze“ zachycuje skutečné události, přírodní jevy, společenské a politické akce apod. Jde ve své podstatě o „pohyblivou fotografii“, která snímá reálný děj, místa, apod. Dr. Procházka dochází k, z mého pohledu ne zcela správnému a vhodnému, závěru, že se nejedná o dílo filmové, nýbrž o dílo fotografické. V souvislosti s hudebním doprovodem, se záznamem přednášek, projevů apod. a se záznamem částí koncertů, divadelních představení, estrád apod.⁸² udílejí některá zákonodárství ve prospěch zvukového filmového zpravodajství zákonnou licenci. Tou je možné chráněná díla (pro účely zpravodajství) na jednotlivá kinematografická a zvuková zařízení převádět, rozmnožovat je, dále produkovat a veřejně je předvádět.

4. Právní úprava audiovizuálních děl dle současného autorského zákona

4.1. Postavení audiovizuálních děl v zákoně č. 121/2000 Sb.⁸³

Autorský zákon přijatý Parlamentem České republiky byl schválen 7. dubna 2000 a účinnosti nabyl 1. prosince 2000. V ustanovení § 2 odst. 1⁸⁴ AZ je v první větě uvedena „generální klauzule“, které musí odpovídat všechna díla, pakliže se mají stát předmětem autorského práva a být za něj považována. Věta druhá tohoto odstavce ve svém demonstrativním výčtu takovýchto děl uvádí mimo jiné i dílo audiovizuální,

82 Často totiž dochází k zachycování i částí děl hudebních a literárních, bylo by nutné při striktním výkladu zákona k následné reprodukci těchto zpravodajství získat svolení jejich autorů. To by však vedlo k neúměrnému časovému zatížení zpravodajství, jehož základním prvkem je naopak aktuálnost. Procházka, J.: Pohotovost zpravodajství a autorské právo (1. část). Soutěž a tvorba. Roč. XXI., č. 2, únor 1950, s. 13.

83 Z. č. 121/2000 Sb., o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů - **(dále jen AZ)**.

84 **§ 2 Autorské dílo**

„(1) Předmětem práva autorského je dílo literární a jiné dílo umělecké a dílo vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě včetně podoby elektronické, trvale nebo dočasně, bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam (dále jen „dílo“). Dílem je zejména dílo slovesné vyjádřené řečí nebo písmem, dílo hudební, dílo dramatické a dílo hudebně dramatické, dílo choreografické a dílo pantomimické, dílo fotografické a dílo vyjádřené postupem podobným fotografii, dílo audiovizuální, jako je dílo kinematografické, dílo výtvarné, jako je dílo malířské, grafické a sochařské, dílo architektonické včetně díla urbanistického, dílo užitého umění a dílo kartografické.“

jako je dílo kinematografické. Předešlé právní úpravy (viz podkapitola 3.1. Vývoj zákonné autorskoprávní úpravy v oblasti institutů týkajících se filmových děl) se zaměřovaly na díla filmová a díla vyjádřená podobným způsobem. Autorský zákon z roku 2000 však reaguje na rozvíjející se oblast audiovizuální techniky a nových médií a po vzoru veřejnoprávní úpravy obsažené v zákoně č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů a stejně tak po vzoru Úmluvy o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl zavedl pojem „dílo audiovizuální“. Jak jsem již uvedl v úvodu práce, nelze v tomto případě hovořit pouze o dílech filmových. Díla audiovizuální v sobě obsahují širší výčet děl. V obecném přehledu jednotlivých hlavních částí AZ upravujících dílo audiovizuální je nutné zmínit i ustanovení § 27 AZ s přihlédnutím k pátému odstavci, který uvádí trvání majetkových práv. Hlavní materie pojednávající o audiovizuálním díle je však obsažena v ustanovení § 62 AZ, jenž nám poskytuje obecná ustanovení o tomto typu děl. Ustanovení § 63 AZ definuje autora audiovizuálního díla a v ustanovení § 64 AZ je rozebrán institut děl audiovizuálně užitých, jež jsou „základním stavebním kamenem“ audiovizuálních děl. Nemůžeme však zůstat pouze u těchto tří paragrafů, ale musíme nahlédnout i do Hlavy II. AZ, v níž jsou upravena jednotlivá práva související s právem autorským. Jsou to práva výkonného umělce k uměleckému výkonu, právo výrobce zvukového záznamu k jeho záznamu, právo výrobce zvukově obrazového záznamu k jeho prvotnímu záznamu, právo rozhlasového a televizního vysílatele k jeho vysílání a právo nakladatele. Právo zmíněné jako druhé, tedy právo výrobce zvukově obrazového záznamu k jeho prvotnímu záznamu, upravené v ustanoveních § 79 AZ až § 82 AZ je druhou podstatnou částí, kterou je nutné se zabývat při detailnější analýze autorskoprávní úpravy audiovizuálních děl a dalších práv souvisejících s právem autorským.

4.2. Definice pojmu „audiovizuální dílo“ dle současné právní úpravy a rozdělení děl audiovizuálních

Ustanovení § 62 AZ v prvním odstavci vymezuje pojmové znaky děl audiovizuálních. Jsou vytvořena uspořádáním děl audiovizuálně užitých (ta mohou být zpracovaná či nezpracovaná). Dílo audiovizuální, jako svébytné samostatné tvůrčí umělecké dílo, vzniká na základě děl audiovizuálně užitých a dalších prvků a je vytvářeno za pomoci filmové záznamové a jiné obrazové a zvukové techniky. Audiovizuální dílo musí (jako každé jiné autorské dílo) naplňovat znaky autorského díla obsažené v první větě prvního odstavce ustanovení § 2 AZ (musí vznikat především autorským zpracováním, uspořádáním děl audiovizuálně užitých a dalších složek). Do protikladu k audiovizuálním dílům jako svébytnému druhu děl uměleckých je nutné postavit audiovizuálně technickou reprodukci díla. Tou se totiž dílo nestává audiovizuálním dílem, nýbrž má autorskoprávní povahu odlišného díla⁸⁵. O audiovizuálně technickou reprodukci díla půjde dle mého soudu např. u „prostých“ (neautorských/mechanických) záznamů divadelních aj. představení. Audiovizuální dílo se sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávajících dojem pohybu⁸⁶. Řada obrazů může být doprovázena zvukem, či nikoli, musí být vnímatelná zrakem, a je-li doprovázena zvukem, musí být vnímatelná i sluchem⁸⁷. Zvukově obrazová podoba audiovizuálních děl, díky níž je možné audiovizuální díla zrakem a sluchem vnímat, vzniká díky využití prostředků filmové či obdobné záznamové, reprodukční, promítací aj. techniky. Karel Scheinpflug v knize „Problémy kinematografie v autorském právu“ uvádí, že autor v případě děl kinematografických (ale i děl choreografických a pantomimických) vtiskuje myšlenku a formu právě pohybu, který je děním v prostoru a čase. K vyjádření autorovy myšlenky nezáleží

85 „Vznik, ochranu a užití děl audiovizuálních je nutno odlišovat od užití jiných děl (např. děl dramatických) audiovizuálními technickými vyjadřovacími prostředky, kdy se jedná jen o pouhou reprodukci (o způsob užití) těchto jiných děl těmito technickými prostředky.“

Telec, I., Tůma, P. : Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha , 2007, s. 587.

86 K tomuto doplňují zajímavou definici obsaženou v knize „The International Protection of Literary and Artistic Property“ (Volume I) autora Stephena P. Ladase z roku 1938, jež ve čtrnácté kapitole mimo jiné i vymezuje filmové dílo (cinematographic work): *"Its name, as well as the English term motion-picture, suggests its principle: a series of photographs projected in such a rapid succession as to give the illusion of animated photographs in distinction to the ordinary inanimate photographs."*

Ladas, P., S.: The International Protection of Literary and Artistic Property (Volume I: International Copyright and Inter-american Copyright).The Macmillan Company, New York, 1938, s. 441.

87 Ustanovení § 62 odst. 1 AZ.

prvotně na slově, tónech a barvách.⁸⁸ Právě pohyb (dojem pohybu) je tím specifickým prvkem, který spoluutváří s jinými uměleckými prostředky a technikou svébytnou podobu jednotlivých filmových děl a v současné době samozřejmě převážné většiny děl audiovizuálních. Druhý odstavec ustanovení § 62 AZ stanovuje nutnou podmínku autorova svolení ke zpracování díla a jeho zařazení do díla audiovizuálního. Nauka však uvádí, že v praxi může docházet k případům, že i když se v případě audiovizuálního zpracování díla či při jeho zařazení do díla audiovizuálního bez svolení autora jedná o neoprávněný zásah do práv k dílu, autorské právo k nově vzniklému autorskému dílu autorovi (i přesto) vzniká (nedotčena však zůstávají práva k audiovizuálně užitým dílům)⁸⁹.

Dělení audiovizuálních děl nám poskytuje právní nauka⁹⁰. Zákon přesné rozdělení nenabízí. Obecně se audiovizuální díla dělí na dvě hlavní skupiny. Tou první je **skupina děl filmových** a druhou je **skupina děl vyjádřených obdobným způsobem jako díla filmová**⁹¹. Podle autorskoprávní teorie je nutné používat místo pojmu „film“ sousloví „dílo filmové“. To v sobě totiž zahrnuje rozdělení (další rozčlenění děl filmových) na díla kinematografická a na filmová díla televizní. Díla kinematografická jsou užita prostřednictvím promítání kinematografickou projekcí (slouží především k tomuto účelu) a účelem filmových děl televizních je vysílání v televizi (či v dnešní době v případě internetových televizí mohou být tato filmová díla televizní i tzv. streamována na internetu). Na obě skupiny je nutné pohlížet rozdílně (vedle rozdílných způsobů užití) především z důvodů jejich estetické, umělecké a technické podstaty (rozdílnost materiálů, na které jsou zachycovány; odlišnost postupů natáčení děl apod.), ale také z hlediska „výrobního zázemí“ a z hlediska produkčních způsobů jejich výroby. V případě filmových děl bude většinou filmová společnost zabezpečovat finanční prostředky prostřednictvím sponzorů a podobně tomu bude i v případě soukromých (komerčních) televizí. Jiné ekonomické podmínky můžeme očekávat u veřejnoprávního televizního subjektu, jenž na tvorbu filmových děl televizních (včetně televizních pořadů apod.) použije i výnosy z poplatků za rozhlasové a televizní vysílání.

88 Scheinpflug, Karel: Problém kinematografie v autorském právu. Československý kompas, Praha 1945, s. 35.

89 Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J., Křest'ánová, V.: Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vydání, Linde, Praha, 2005, s. 184.

90 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 588.

91 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 588.

„Problematiku poplatků za rozhlasové a televizní vysílání řeší zákon č. 348/2005 Sb., o rozhlasových a televizních poplatcích, platný od 1. 10. 2005. Tento zákon přesně stanovuje kdo, do kdy, za jakých podmínek a v jaké výši musí platit již zmiňované poplatky. Z koncesionářských poplatků jsou financovány veškeré aktivity, včetně rozvoje, Českého rozhlasu a České televize, jakožto organizací, které dle zákona poskytují občanům veřejnou službu. O výši koncesionářských poplatků rozhoduje Poslanecká sněmovna, znění zákona schvaluje Parlament České republiky.“⁹². Česká televize naplňuje veřejnou službu v oblasti televizního vysílání i tím, že podporuje českou filmovou tvorbu. Nejen že často jako samostatný subjekt natáčí filmová díla televizní, ale také se jako koproducent či jako „partner filmu“ (především ve formě mediální propagace) podílí na výrobě děl kinematografických. V této souvislosti bych si dovolil malou odbočku k tématu „koprodukcí“. Výše uvedené kategorie děl filmových vznikají také na základě koprodukčních výrobních vztahů (jak „tuzemských“, tak „zahraničních“ - bilaterálních či multilaterálních). Subjektem koprodukčního vztahu mohou totiž být jak osoby (fyzické či právnické) působící ve filmové výrobě (filmová studia, produkční společnosti/subjekty, postprodukční společnosti apod.), ale i osoby, které vytváří filmová díla a pořady pro televizní společnosti respektive pro některé formy jejich televizních filmových oddělení (více viz 5. kapitola)⁹³.

Pod pojem audiovizuální dílo lze pak jako druhou skupinu zařadit díla vyjádřená obdobným způsobem jako dílo filmové⁹⁴. Ta je možné členit na díla televizní, jež je nutné odlišit od televizních filmových děl. Za díla televizní považují různé televizní pořady, jakými jsou např. talkshow, realityshow, diskuze, reportáže, přímé přenosy sportovních utkání, slavnostních vyhlášení výročních cen, aktuálních živých vstupů do vysílání z důležitých společensko-politických akcí apod. Tato díla jsou současně s jejich vysíláním, či následně po jejich odvysílání zachycována na hmotný podklad⁹⁵. Druhou podkategorií této skupiny jsou ostatní díla vyjádřená podobným

92 Informace dostupné na: http://portal.gov.cz/wps/portal/_s.155/7238?docid=349 [cit. dne 22.3. 2011].

Vedle zákona č. 348/2005 Sb., o rozhlasových a televizních poplatcích je nutné ještě zmínit zákon č. 483/1991 Sb., o České televizi.

93 Více k tématu koprodukcí viz následující (5.) kapitola - Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí.

94 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 588.

95 Z. č. 231/2001 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání a o změně dalších zákonů, ve znění pozdějších předpisů.

audiovizuálním (technickým) způsobem jako díla filmová. Tato skupina děl je poměrně obsáhlá a rozsahem vcelku neurčitá, stále se rozvíjí vzhledem k technickému vývoji a inovacím na poli záznamové a reprodukční techniky (v této skupině jsou vydělována např. díla videografická). Profesor Kříž v jedné z podkapitol knihy „Ochrana autorských práv v informační společnosti“ mezi ně řadí „typy tvůrčího vyjádření“, jakými jsou např. autorská díla typu Laterny magiky, audiovizuální autorská díla prezentačního a výtvarnického charakteru a audiovizuální díla prezentující kompozičním způsobem architektonické památky a jiné stavební celky⁹⁶. Mnohdy půjde o synkretické umělecké podoby a formy děl. Nelze je přesně popsat a vymežit, protože v důsledku vývoje technologií půjdou možnosti audiovizuálního ztvárnění a „provedení“ (rozumějme vytvoření) děl stále kupředu. Výše zmíněné jsou pouze útržky z velkého množství dalších děl, které jistě existují a v budoucnu ještě mohou vznikat a objevovat se.

4.3. Autor audiovizuálního díla

Předchozí autorskoprávní úpravy z roku 1953 a z roku 1965 vycházely v případě audiovizuálních děl z tradičního principu objektivní pravdivosti autorství (autorem je fyzická osoba, která dílo vytvořila a která je původním „majitelem“ autorského práva⁹⁷). V roce 1996 došlo novelou (z. č. 86/1996 Sb.) předchozího autorského zákona k doplnění slova zpravidla. Za autora audiovizuálního díla se tak považoval zpravidla režisér. Nejednalo se v tomto případě o žádnou fikci či legální domněnku. Novela současného autorského zákona (z. č. 121/2000 Sb.) z roku 2006 (z. č. 216/2006 Sb.) zrušila celou první větu ustanovení § 63 odst.1 AZ. Ta původně stanovila, že se za autora audiovizuálního díla považuje jeho režisér. Nová věta určuje,

§ 32 Základní povinnosti provozovatelů vysílání a provozovatelů převzatého vysílání

„(1) Provozovatel vysílání je povinen ...

l) uchovávat v odvysílané podobě a v náležitě technické kvalitě záznamy všech pořadů včetně dalších částí vysílání alespoň po dobu 30 dnů ode dne jejich vysílání a na písemnou výzvu je zapůjčit Radě; provozovatel

vysílání má vůči Radě právo na náhradu nutných nákladů spojených se zapůjčením záznamů pořadů a dalších částí vysílání, ...“

96 Kříž, J.: Ochrana autorských práv v informační společnosti. Linde Praha a.s. - Právnícké a ekonomické nakladatelství a knihkupectví Bohumily Hořínkové a Jana Tuláčka, Praha, 1999, s. 48-49.

97 Telec, I., Tůma, P. : Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 91.

že autorem audiovizuálního díla je režisér⁹⁸. Dnes již tedy neplatí, že se za autora audiovizuálního díla (jen) považuje (či dle předešlé úpravy se za něj „zpravidla“ považuje) režisér. Dle současného autorského zákona je autorem audiovizuálního díla režisér, jenž je fyzickou osobou. Tato osoba tvůrčím způsobem určuje výslednou podobu díla⁹⁹. K vymezení osoby režiséra (z filmově-teoretického hlediska) lze použít definici z knihy „Malý labyrint filmu“ autorů Pavly Frýdlové a Jana Bernarda. Dle nich je postavení režiséra velice náročné, protože se v případě tvorby filmového díla jedná o mnohostrannou práci na tomto syntetickém a kolektivním druhu umění. Režisér musí umět komunikovat a zacházet s lidmi, dobře organizovat a řídit práci, mít znalosti z historie filmu, z technické oblasti filmového průmyslu, ale i z oboru estetiky. Nelze konstatovat, že se jedná pouze o činnost tvůrčí, ale, a to z velké míry, o činnost organizační¹⁰⁰. Názor na autora audiovizuálního (filmového díla) nebyl v minulosti tak jasný. Pro ukázkou pohledů na autora audiovizuálního (filmového) díla v minulosti uveďme např. názor Jindřicha Procházky na původce díla filmového z jeho knihy „Film v právu původském“ z roku 1947¹⁰¹. Ten poukazuje na scénáristu, jenž přichází v úvahu jako původce filmu, protože se účastní tvůrčím způsobem na vzniku samotného díla. Část nauky pokládala scénáristu za jediného autora filmového díla, protože je to právě scénář, který stanovuje sled scén a člení děj příběhu do scén a záběrů. Ve scénáři byl dle některých odborníků již celý film hotov, a tak i původcem filmového díla proto byl původce scénáře. Dílo promítané v kinematografech považovali za materializovaný (zhmotněný) obsah scénáře.¹⁰²

98 Výchozím pro tuto úpravu je čl. 2 Směrnice Rady Evropských společenství 93/98/EHS o harmonizaci ochranné doby práva autorského a některých práv příbuzných.

99 K osobě režiséra stanoví literatura následující:

„Režisérem audiovizuálního díla se zpravidla rozumí fyzická osoba, pod jejímž tvůrčím dohledem probíhá proces tvorby audiovizuálního díla a která je rovněž zpravidla umělecky odpovědná za celkový výsledek audiovizuální (tj. uspořadatelsko-zpracovatelské) umělecké či vědecké tvorby. Přitom tak režisér činí za účelem uměleckého ztvárnění vlastní tvůrčí ideje a jeho vyjádření specifickými technickými prostředky.“

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

„Podle názoru autorky této stati nespočívá základ pro to, že autorem autorského díla může být pouze osoba fyzická, v tom, že právníká osoba není způsobilá vlastní duševní tvůrčí činnosti, ale v povaze autorského práva jako zvláštního práva osobnostního, které ze své podstaty náleží pouze osobám fyzickým.“

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

100 Bernard, J., Frýdlová, P.: Malý labyrint filmu. Nakladatelství Albatros, Praha, 1988, s. 385 – 386.

101 Procházka, J.: Film v právu původském. Československé filmové nakladatelství, Praha 1947.

102 Procházka, J.: Film v právu původském. Československé filmové nakladatelství, Praha 1947, s. 50.

O osobě režiséra můžeme říci, že film a jeho jednotlivé složky, jež jej vytvářejí, režíruje. Tvoří z jednotlivých prvků kompaktní, ucelený a osobitý tvar, který i když se bude např. podobat z hlediska formy a natáčecích postupů nějakému jinému režijnímu stylu (stylu jiného režiséra), bude stále svébytným a jedinečným autorským dílem. Režisér přistupuje k dílu (již na počátku tvorby filmového díla) s tvůrčím uměleckým záměrem, jenž se snaží v průběhu natáčení uplatnit a realizovat. Ve výsledku se jedná o uspořádání, zpracování a zkombinování jednotlivých částí (rozumějme audiovizuálně užitých děl a jiných prvků/složek) v jeden celek. Využitím technických prostředků a za „sjednocovací činnosti“ režiséra vzniká výsledný „tvar“, jemuž dal autor svou vyhraněnou uměleckou koncepci¹⁰³. Dílo je zachyceno a jeho jednotlivé části jsou „spojeny“ a zakomponovány do kompaktního celku pomocí audiovizuální techniky. Pojem „režisér“ je ve své podstatě synonymem k výrazu „autor audiovizuálního díla“. Slovo „režisér“ je zde „zástupným speciálním označením“ osoby autora. Pražská akademická obec zabývající se autorským právem nepovažuje označení režiséra za autora audiovizuálního díla za prolomení zásady pravdivosti v pravém slova smyslu. *„Ač výraz „považuje“ užitý v odstavci 1 by mohl nasvědčovat tomu, že jde o nevyvratitelnou právní domněnku, a tedy o prolomení zásady pravdivosti, dospívají autoři komentáře v souladu se smyslem úpravy komunitárního práva, která pouze umožňuje stanovení fikce (ze které předmětné ustanovení vychází a které je jeho příčinou, tzn. musí mu odpovídat), k závěru, že i přes použitý výraz autorský zákon užívá výraz režisér pouze jako synonymum výrazu autor audiovizuálního díla, tedy jako konkrétní speciální označení osoby autora.“*¹⁰⁴ Čl. 2 Směrnice Rady Evropských společenství 93/98/EHS o harmonizaci ochranné doby práva autorského a některých práv příbuzných, jenž je výchozím článkem pro současnou úpravu autorství audiovizuálních děl, je nutné nahlížet z hlediska možnosti pro stanovení fikce, ne jako bezpodmínečný základ pro prolomení zásady pravdy¹⁰⁵. Odlišně na tuto problematiku

103 Kříž, J.: Ochrana autorských práv v informační společnosti. Linde Praha a.s. - Právnícké a ekonomické nakladatelství a knihkupectví Bohumily Hořínkové a Jana Tuláčka, Praha, 1999, s. 46.

104 Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J., Křesťanová, V.: Autorský zákon a předpisy související. Komentář., 2. vydání, Linde, Praha, 2005, s. 185.

Slovo „považuje se“ bylo novelizací AZ z roku 2006 (z. č. 216/2006 Sb.) nahrazeno slovem „je“ (viz úvod této podkapitoly). To však na celé věci vůbec nic nemění. Celý odst. 1. § 63 zní dnes následovně: *„Autorem audiovizuálního díla je jeho režisér. Tím nejsou dotčena práva autorů děl audiovizuálně užitých.“*

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

pohlíží autoři komentáře Telec a Tůma (představitelé brněnské akademické obce): „*Pro případ audiovizuálního díla se současný autorský zákon odchyluje od principu objektivní pravdivosti autorství, který jinak ovládá české autorské právo ... Pod vlivem komunitárního práva ... a v zájmu rozumné simplifikace komplexu právních vztahů vyplývajících z povahových specifík audiovizuální tvorby, včetně umožnění účelného hospodářského zhodnocení audiovizuálního díla, současný autorský zákon stanoví fikci autorství (praesumptionis iuris de iure), podle které je výlučným autorem díla audiovizuálního jeho režisér.*“¹⁰⁶ Dle těchto autorů se jedná o odchýlení od zásady objektivní pravdivosti autorství, když v případě audiovizuálních děl autorský zákon kogentně stanoví fikci autorství ve prospěch režiséra audiovizuálního díla. Dle Telce a Tůmy jde v tomto případě především o rozumné uspořádání vztahů vyplývajících z povahových specifík audiovizuální tvorby a o zpřístupnění audiovizuálního díla k možnému účelnějšímu hospodářskému zhodnocení. Při posuzování autorství u audiovizuálního díla není rozhodující osoba, která ve skutečnosti dílo vytvořila svým projevem schopností literárních, jiných uměleckých či vědeckých, ale půjde především o osobu, která v daném případě vytvářela režii (vykonávala režijní činnost v době produkce audiovizuálního díla).

Pokud bude režiséry díla filmového více osob, bude se jednat o spoluautorství (viz ustanovení § 8 AZ), to připadá v úvahu např. u koprodukčních vztahů (více viz 5. kapitola)¹⁰⁷. Ve spojitosti s osobou režiséra je vhodné zmínit i dobu trvání majetkových práv k dílu audiovizuálnímu, jež je uvedena v ustanovení § 27 odst. 1 a odst. 5 AZ. Dle ustanovení § 27 odst. 1 AZ trvají majetková práva po dobu autorova života a 70 let po jeho smrti (pokud není stanoveno jinak)¹⁰⁸. Doba se nepočítá, jak by se mohlo na první pohled zdát, od smrti režiséra / spolurežisérů jako autora/-ů audiovizuálního díla, nýbrž od smrti posledního přeživšího z osob, kterými jsou režisér, autor scénáře, autor dialogů a skladatel hudby zvláště vytvořené pro užití v audiovizuálním díle (od této doby odlišujeme samostatnou dobu trvání majetkových

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

107 Více k tématu koprodukcí viz následující (5.) kapitola - Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí.

108 K době trvání autorských práv (dle z. č. 35/1965 Sb.):

„*Pro autory děl filmových, jakož i pro autory děl filmově užitých pak trvá autorské právo po dobu života autora a 50 let po jeho smrti, resp. po smrti toho autora z autorů díla filmového, resp. děl filmově užitých, který ostatní přežil.*“

Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J.: Problematika ochrany autorských práv u děl filmových a vyjádřených podobným způsobem. Průmyslové vlastnictví, č. 9, 1994, s. 259.

autorských práv k dílům audiovizuálně užitým). Jde především o ochranu audiovizuálního díla jako celku po dobu, kdy chráníme jeho jednotlivé „části“, tedy díla audiovizuálně užitá. Prodlužuje se tak doba trvání těchto práv k dílu. Vedle majetkových práv a jejich doby trvání je nutné upozornit na osobnostní práva autora audiovizuálního díla, která při užití audiovizuálního díla (užití osobou odlišnou od autora audiovizuálního díla) zůstávají režisérovi zachována.

V případě audiovizuálních děl by bylo jejich běžné smluvní užití, bez patřičné „zjednodušené“ koncentrace příslušných oprávnění k užití audiovizuálního díla a děl audiovizuálně užitých, velice komplikované. Muselo by se u třetích osob, jež by stály o užití audiovizuálního díla, přistoupit k jednání s jednotlivými oprávněnými osobami, jichž je v případě audiovizuálních děl a s nimi spojenými díly audiovizuálně užitými celá řada. Výrobce by mohl, díky tomuto komplikovanému a časově náročnému procesu, mít nižší hospodářský prospěch z vyrobeného díla. Nedošlo by k takovému hospodářskému zhodnocení, jaké si představoval. Proto autorský zákon v ustanovení § 62 AZ poskytuje zvláštní úpravu, která přináší zjednodušený postup jednání s třetími osobami¹⁰⁹. Odlišně byla upravena koncentrace oprávnění k autorskému dílu v předešlém autorskoprávním zákoně, tedy v zákoně č. 35/1965 Sb.¹¹⁰ a jeho ustanovení § 6. V tomto případě došlo k ustanovení výrobce jako „vykonavatele“ (nabyvatele) autorského práva k audiovizuálnímu dílu bez jakéhokoliv nutného právního úkonu. Monistické pojetí tehdejšího autorského práva způsobilo, že výrobce vykonával i osobnostní autorská práva. Ze současného znění autorského zákona je jasné, že režisérova osobnostní práva zůstávají „nedotčena“. Ustanovení § 63 odst. 3 AZ stanoví, že pokud autor audiovizuálního díla udělí výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla písemnou smlouvou oprávnění k jeho záznamu na prvotní záznam, platí, že výrobcí poskytuje k užití audiovizuálního díla ve znění původním, dabovaném a opatřeném titulky, jakož i k užití fotografií vytvořených v souvislosti s pořízením prvotního záznamu, výhradní a neomezenou licenci. Licence je neomezená ve způsobu užití audiovizuálního díla, rovněž v jeho množstevním užití, užití díla na určitém místě a v užití díla v určitém čase. „Časová neomezenost“ licence je relativní, protože licence sama o sobě trvá po celou dobu, po kterou trvají majetková

109 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 602.

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

autorská práva k dílu, zaniká pak uplynutím této doby. Současně by zde měla existovat i možnost poskytnutí takového oprávnění, jež tvoří součást licence, zcela nebo zčásti třetí osobě (k institutu podlicence viz ustanovení § 48 odst. 1 AZ). Podlicence slouží v případě audiovizuálních děl především distributorským subjektům, provozovatelům audiovizuálních představení, pronajímatelům či půjčovatelům rozmnoženin audiovizuálních děl, provozovatelům televizního a on-line vysílání atd. Zároveň s tímto se autor audiovizuálního díla dohodne s výrobcem na odměně, která dosahuje obvyklé výše [ve smyslu ustanovení § 49 odst. 2 písm. a) AZ]. K tomuto je nutné dodat, že dle ustanovení § 11 odst. 3 AZ nesmí dojít k užití díla (audiovizuálního díla) způsobem snižujícím jeho hodnotu. V případě ustanovení § 63 odst. 3 AZ a k němu se vážící ochraně investice výrobce jde o vyvratitelnou právní domněnku udělení licence. Tato vyvratitelná právní domněnka přichází v úvahu pouze u audiovizuálních děl, jež vznikla za účinnosti současného autorského zákona (tzn. od 1.12. 2000). Právní vztahy mezi autorem a výrobcem v případě audiovizuálních děl vzniklých před tímto datem jsou upraveny předchozími právními předpisy. K tomuto je nutné nahlédnout do ustanovení § 106 AZ. Výrobce je licenčním nabyvatelem, nelze však říci, že mu vzniká autorské právo k audiovizuálnímu dílu. Písemný souhlas k pořízení prvotního záznamu audiovizuálního díla je předpokladem vzniku licence¹¹¹. Pokud by nebyla dodržena zákonem předepsaná písemná forma, ustanovení § 63 odst. 3 AZ by se neuplatnilo, ale audiovizuální dílo by však mohlo vzniknout jako dílo na objednávku dle ustanovení § 61 AZ¹¹². V tomto případě bychom ho mohli považovat za případ tzv. zakázkové výroby (blížeji viz podkapitola 5.2.), kde by základní smluvní formou byla smlouva o dílo¹¹³. Autoři komentáře k autorskému zákonu dále poukazují na fakt, že pokud režisér audiovizuálního díla vytvořil dílo ke splnění pracovněprávních povinností vůči zaměstnavateli, jedná se o dílo zaměstnanecké (ustanovení § 58 AZ) a samozřejmě se ani v tomto případě neuplatní ustanovení § 63 odst. 3 AZ.

V původním znění poskytoval autorský zákon na základě licence oprávnění k výrobě filmového aj. díla a k jeho další exploataci. Neměl však oprávnění

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

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

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

k dalšímu rozmnožování díla pro účely rozšiřování a k jeho sdělování ve formě zpřístupňování díla veřejnosti způsobem, že kdokoli má k dílu přístup kdykoliv a odkudkoliv, zejména díky počítačové či jiné (obdobné) síti (viz ustanovení § 18 odst. 2 AZ). Výrobce tedy nemohl dílo šířit prostřednictvím video-, DVD-aj. distribuce. V ustanovení § 63 odst. 3 písm. a) AZ totiž byla uvedena výjimka z výhradní a neomezené licence poskytnuté výrobcí. Výjimkou bylo užití dle ustanovení § 13 AZ, pokud šlo o pořizování rozmnoženin pro účely jejich rozšiřování, rozšiřování díla v podobě jeho rozmnoženin dle ustanovení § 14 AZ a sdělování díla veřejnosti na vyžádání dle ustanovení § 18 odst. 2 AZ. Až novelou autorského zákona ze dne 25. dubna roku 2006 (z.č. 216/2006 Sb.¹¹⁴) došlo ke zrušení této výjimky. V současnosti není licence v rozsahu vyvratitelné právní domněnky nijak omezena. Dílo může být šířeno pro jeho sdělování kinematografickou projekcí, může být technicky převedeno do jiného formátu (na VHS, DVD či Blue-Ray nosiče) za účelem jeho prodeje či pronájmu, může být sdělováno veřejnosti na vyžádání (on-line služby atd.) apod. Nauka uvádí, že by bylo pro výrobce a autora audiovizuálního díla nejvhodnější, aby se jejich vztah upravil „komplexní“ smlouvou, která by zákonnou domněnku omezila, či vyloučila. Omezení může spočívat v územním omezení, v omezení počtu možných projekcí, v časovém omezení možnosti sdělování veřejnosti, v omezení či vyloučení určitého užití díla a např. v omezení možnosti udělení podlicence.

Osobnostní práva jsou do jisté míry (dispozitivně) omezena ve prospěch výrobce. Nauka připodobňuje rozsah takového omezení k institutu děl zaměstnaneckých (viz ustanovení § 58 odst. 4 AZ¹¹⁵). Jedná se především o to, že autor poskytnutím oprávnění výrobcí k pořízení prvotního záznamu audiovizuálního díla, zároveň svolil k tomu, že výrobce může vzniklé dílo např. zveřejnit, upravit, zpracovat, spojit s jiným dílem a zařadit jej do díla souborného¹¹⁶. Čtvrtý odstavec ustanovení § 63 AZ stanovuje,

114 Z. č. 216/2006 Sb., kterým se mění zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, a některé další zákony.

115 **§ 58 odst. 4 AZ:** „Autorova osobnostní práva k zaměstnaneckému dílu zůstávají nedotčena. Vykonává-li zaměstnavatel majetková práva k zaměstnaneckému dílu, má se za to, že autor svolil ke zveřejnění, úpravám, zpracování včetně překladu, spojení s jiným dílem, zařazení do díla souborného, jakož i k tomu, aby uváděl zaměstnanecké dílo na veřejnost pod svým jménem, ledaže je sjednáno jinak.“

116 „Pokud autor audiovizuálního díla poskytl výrobcí oprávnění pořídit prvotní záznam audiovizuálního díla, má se za to, že svolil výrobcí rovněž ke zveřejnění, úpravám, zpracování včetně překladu, spojení s jiným dílem, zařazení do díla souborného, jakož i k tomu, aby uváděl audiovizuální dílo na veřejnost pod svým jménem, ledaže je sjednáno jinak (...).“

že se na vztah autora audiovizuálního díla a výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla nepoužije ustanovení § 54 AZ (ustanovení o odstoupení od smlouvy pro změnu přesvědčení autora), pokud se však nedohodli jinak. Ustanovení § 58 odst. 4 AZ se (jak jsem uvedl již výše) užije přiměřeně a ustanovení § 58 odst. 5 AZ¹¹⁷ platí obdobně. V případě ustanovení § 58 odst. 4 AZ je nutné si především uvědomit, že výrobce získává licenci, není tedy možné užít ustanovení o uvádění díla pod jménem výrobce. Při exploataci díla zůstává uveden autor. „Obdobnou platnost“ ustanovení § 58 odst. 5 AZ spatřuji u audiovizuálních děl a jejich tvorby především v tom, že produkční či koprodukční subjekt / subjekty (výrobce), který získal od autora oprávnění k prvotnímu záznamu audiovizuálního díla, získal zároveň, v případě nedokončení tvůrčího procesu filmového (aj.) audiovizuálního díla režisérem, možnost jeho nahrazení jinou osobou, a stejně tak i možnost následného dokončení vznikajícího autorského díla. Nový autor a autor původní jsou (oba) považováni za spoluautory audiovizuálního díla a jsou (oba) samozřejmě při exploataci díla takto uvedeni¹¹⁸. Případy nahrazení režiséra budou přicházet v úvahu především v případě jeho smrti¹¹⁹, prodlení, pro nemožnost plnění¹²⁰ z rozličných důvodů, jakými jsou např. nemoc, ekonomické, tvůrčí, vztahové aj. důvody. Z tohoto hlediska považuji obdobné užití ustanovení § 58 odst. 5 AZ (ustanovení vztahující se k institutu zaměstnaneckého díla) v případě tvorby audiovizuálních děl za velice přínosné a nepostradatelné.

Telec, I., Tůma, P. : Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha , 2007, s. 607, 611.

117 **§ 58 odst. 5 AZ:** „Není-li sjednáno jinak, má se za to, že autor udělil zaměstnavateli svolení k dokončení svého nehotového zaměstnaneckého díla pro případ, že jeho právní vztah k zaměstnavateli skončí dříve, než dílo dokončí, jakož i pro případ, že budou existovat důvodné obavy, že zaměstnanec dílo nedokončí řádně nebo včas v souladu s potřebami zaměstnavatele.“

118 Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J., Křesťanová, V.: Autorský zákon a předpisy související. Komentář., 2. vydání, Linde, Praha, 2005, s. 187.

K „institutu“ spoluautorství viz ustanovení § 8 AZ.

119 Viz ustanovení § 579 zákona č. 40/1964 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších předpisů (dále jen ObčZ).

120 Viz ustanovení § 575 a n. ObčZ.

4.4. Dílo audiovizuálně užití

Dílo audiovizuálně užití je autorským dílem, které je zařazeno do díla audiovizuálního. Komentář k ustanovení § 62 odst. 1 AZ popisuje vznik audiovizuálních děl vzhledem k audiovizuálním dílům užitým a vzhledem k dalším prvkům, které dohromady tato díla tvoří: „*Dílo audiovizuální je zvláštním druhem uměleckých děl vznikající na bázi děl audiovizuálně užitých a dalších prvků, které je vyjádřené prostředky většinou filmového umění za spolupůsobení filmové či jiné techniky (obrazové a zvukové, popř. jen obrazové). Dílo audiovizuální je nutné odlišovat od děl audiovizuálně užitých, ať již byla k vytvoření audiovizuálního díla pouze užitá a existovala již předtím (tzv. díla preexistentní), či byla vytvořena pro audiovizuální dílo.*“¹²¹ Určitým pomocníkem pro vymezení příkladů děl audiovizuálně užitých mohou být ustanovení § 27 odst. 5 AZ a ustanovení § 104 odst. 1 písm. b) AZ. Zdaleka se však nejedná o výčty taxativní a u každého z případů je nutné posuzovat, zda opravdu jde o dílo audiovizuálně užití. Díly audiovizuálně užitými mohou být např.: námět (svým obsahem však rozvitější), synopse, filmová povídka, scénosled, literární scénář, režijně zpracovaný scénář (tímto mám na mysli především storyboard jakožto detailní rozbor scén, kompozice a dalších částí filmového díla, který si režisér většinou před začátkem natáčení vytváří a dle něj pak uskutečňuje svůj autorský záměr), hudební dílo užití k vytvoření audiovizuálního díla, filmové stavby, kulisy a např. zařízení interiérů jako způsob vyjádření díla architektonického umění, filmové kostýmy, masky, výtvarné ztvárnění různých částí díla (např. u experimentálních, animovaných aj. audiovizuálních děl) jako vyjádření díla výtvarného^{122 123}. V případě uvedených děl audiovizuálně užitých se jedná o výtvoř,

121 Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J., Křest'ánová, V.: Autorský zákon a předpisy související. Komentář., 2. vydání, Linde, Praha, 2005, s. 183.

122 K dílům audiovizuálně užitým v kontextu existence dvojího autorského práva dle autorského zákona z roku 1965:

„U díla filmového existuje zpravidla dvojí autorské právo, obdobně jako je tomu u některých jiných druhů děl: a) Je to jednak právo k jednotlivým tvůrčím složkám díla filmového (tj. literární předloha, scénář a jeho dřívější vývojové fáze, hudba, díla výtvarných umění, výsledek tvůrčí činnosti kameramana, apod.), tj. autorské právo jednotlivých autorů – tvůrců děl, která byla užitá pro vznik daného filmového díla jako celku. b) Druhou kategorií autorského práva, které zde vzniká, je autorské právo k filmovému dílu jako celku. Autorský zákon výslovně neupravuje otázku autorství k tomuto výslednému uměleckému tvaru, avšak tuzemská i zahraniční literatura se ve své převážné většině shodují v názoru, že za autora díla filmového jako celku je třeba považovat režiséra, který tvůrčím způsobem uspořádává, event. zpracovává všechny složky filmového díla. Toto autorské právo má specifické postavení ve vztahu k autorskému právu jednotlivých filmově užitých děl. Proces

jež mohou být samostatně užity (ve smyslu zařazení do jiného audiovizuálního díla). Audiovizuálně užitá díla může být pro účely zařazení do audiovizuálního díla¹²⁴ užito v podobě původní či zpracované. Původní podobu budou mít díla malířská, sochařská, architektonická apod., podobu „zpracovanou“ bude mít např. scénář. Autorem jednotlivých děl jsou scénáristé, hudební skladatelé, architekti, výtvarníci aj. Autorský zákon nestanoví (jako v případě režiséra jako autora audiovizuálního díla), kdo jsou jejich autoři, není zde totiž žádná fikce autorství.

V návaznosti na vyjmenování jednotlivých audiovizuálně užitých děl je nutné zmínit i ostatní tzv. „složky“ audiovizuálního díla, které se svou podstatou od díla audiovizuálně užitého liší. Pojem „složka“ audiovizuálního díla byl do (předchozí) právní úpravy zaveden ustanovením § 6 zákona č. 35/1965 Sb. Uměleckými složkami (které v podstatě nemusí dle konkrétních okolností splňovat znaky díla dle autorského zákona) jsou složky obrazové, zvukové, mluvené aj. Nejčastěji to budou speciální efekty, výsledky činnosti technické povahy jakými jsou např. mixáž zvuku, střih zvukových efektů, prostý filmový střih (bez tvůrčího vkladu), lze sem zařadit i umělecké výkony výkonných umělců, zvukové a zvukově obrazové záznamy, části rozhlasového nebo televizního vysílání (pro ty však neplatí právní domněnka poskytnutí licence).¹²⁵ Složky v podobě částí rozhlasového či televizního vysílání budou často užity např. v dokumentech, kde bude díky „staršímu“ rozhlasovému či televiznímu vysílání divákovi/posluchači přiblížen obraz určité historické skutečnosti apod.¹²⁶

filmové tvorby vykazuje části znaky zpracování ve smyslu § 3 odst. 1 zákona, tvorby děl souborných ve smyslu § 4 zákona, ale též děl spojených podle § 5 zákona či spoluautorských podle § 7 zákona. Pouze výjimečně není dílo filmové výsledkem kolektivní tvorby.“

Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J.: Problematika ochrany autorských práv u děl filmových a vyjádřených podobným způsobem. Průmyslové vlastnictví, č. 9, 1994, s. 258.

123 Pro inspiraci k jednotlivým dílům audiovizuálně užitým a jejich autorům lze nahlédnout do knihy „Autorské právo“ autora Štefana Lubyho.

Luby, Š.: Autorské právo. Vydavatelstvo Slovenskej Akadémie Vied, Bratislava, 1962, s. 157 a n.

124 „Právo na zařazení díla do díla audiovizuálního (tj. **zfilmování díla**, ...) je tradiční součástí obsahu výlučného autorského práva.“

Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 591.

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

126 „Kromě „složky“, jež je dílem ve smyslu AZ, jsou totiž ve filmových apod. vyjádřených dílech zpravidla obsaženy i jiné složky (obecné obsahové prvky), jež charakter děl podle AZ nemají, a nejsou proto AZ chráněny - srov. různé efekty apod.“

Za složku audiovizuálních děl respektive děl filmových odborná literatura označuje díla audiovizuálně užitá, důležitější z pohledu označení je však užití tohoto pojmu pro označení „ostatních složek“ odlišných od děl audiovizuálně užitých, které spoluvytvářejí výsledné dílo.

Na tomto místě se hodí zmínit i „místy spornou“ otázku umělecké a autorské povahy střihu, mixu zvukových efektů, ale i tvorby (filmového) kameramana, který svou prací pomáhá vytvářet samotné audiovizuální dílo. Jedná se o diskutovanou otázku, na kterou neexistuje jediný jasně vyhraněný názor. Autoři (komentáře k autorskému zákonu) Telec a Tůma jsou zastánci názoru, že kamerou (použitím kamery) jsou zachycována některá z audiovizuálně užitých děl, kamerové zachycení však není povahově ani technicky způsobilé k užití mimo samostatné audiovizuální dílo. Dle brněnských akademiků se tak jedná i společně se střihem o „výtvoř“ nezpůsobilé samostatného užití.¹²⁷ Jako takové mohou být pouze spoluautorským příspěvkem do audiovizuálního díla jako celku. Dle názoru pražských akademiků musí být činnost kameramanů, střihačů, ale v určité míře i činnost filmových zvukařů pečlivě zkoumána případ od případu. Musíme posuzovat, zda je jejich činnost „autorská“, tzn. zda se podílí na tvorbě audiovizuálního díla nějakým svým tvůrčím vkladem a že se nejedná pouze o mechanický výkon práce. Jejich činnost a její výsledky lze mnohdy považovat za předmět autorskoprávní ochrany (autorské dílo), může se taky někdy jednat o případ jejich spoluúčasti na režii či o umělecký výkon. Osobně se přikláním také k tomuto názoru, protože jak u střihačů, tak u kameramanů se mnohdy jedná o osobité jedinečné tvůrčí dílo (výkon), jež naplňuje znaky ustanovení § 2 odst. 1 AZ. Záznam, který je kameramanem zachycen, je možné sestříhat zcela odlišným způsobem a následně je možné jej užít pro účely tvorby jiného díla či zcela samostatně. I v případě osoby střihače může být jeho vliv na výsledné dílo natolik silný, že se bude jednat o případ spoluautorství díla. Jak profese kameramanská, tak střihačská jsou profesemi uměleckými, ne „pouze“ technickými. Vždyť když bychom poskytli stejné podmínky, materiál, námět apod. dvěma stejně schopným střihačům či kameramanům, nikdy bychom nedostali stejný výsledek¹²⁸.

Základem pro existenci audiovizuálního díla užitého je vlastní existence díla audiovizuálního. Audiovizuálně užitá díla mohou vznikat závisle, či nezávisle na audiovizuálním díle. Tím je myšlen především účel audiovizuálně užitého díla pro audiovizuální užití (díla vytvořená pro dílo audiovizuální). Naopak ale existují

Telec, I.: Výklad audiovizuálního práva. Časopis pro právní vědu a praxi, Ročník IV, číslo 2, 1996, s. 296.

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

128 Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J., Křesťanová, V.: Autorský zákon a předpisy související. Komentář., 2. vydání, Linde, Praha, 2005, s. 188 – 189.

audiovizuálně užitá díla prvotně vzniklá nezávisle na audiovizuálním díle, jejichž užití se neomezuje pouze na užití v rámci audiovizuálního díla. Autoři jednotlivých děl audiovizuálně užitých mohou s díly audiovizuálně užitými a s právy k nim nakládat nezávisle na rozsahu jejich užití dohodnutém s výrobcem prvotního záznamu audiovizuálního díla. K tomuto uvádí komentář následující: „*Audiovizuálně užitá díla jsou buď díla, jejichž základním účelem je právě audiovizuální užití a jsou vytvářena pro dílo audiovizuální (např. kamera), nebo jde o díla, jejichž vznik není na audiovizuálním díle (tak) závislý a jejichž užití se většinou neomezuje na užití v rámci audiovizuálního díla (literární předloha); souvisejícím kritériem pro toto členění je členění podle závislosti vzniku díla na vzniku díla audiovizuálního – část děl vzniká nezávisle, část děl je vytvářena závisle – za účelem zařazení do díla audiovizuálního.*“¹²⁹ V případě, že autor díla audiovizuálně užitého (s výjimkou díla hudebního¹³⁰) udělil výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla písemnou smlouvou oprávnění k zařazení díla do díla audiovizuálního (v případě, že není mezi stranami sjednáno něco jiného), platí, že tomuto výrobcí dovolil vedle zařazení díla (v původní podobě či v podobě zpracované) do díla audiovizuálního i zaznamenání audiovizuálního díla pro jeho prvotní záznam. Stejně tak udělil svolení dílo dabovat a opatřit je titulky. Navíc platí, že výrobcí poskytl licenci (výhradní a neomezenou) k užití tohoto díla při užití audiovizuálního díla, stejně tak i fotografií vytvořených ve spojitosti s pořízením prvotního záznamu¹³¹. Oprávnění, která tvoří součást licence, mohou být výrobcem zcela anebo zčásti poskytnuta třetí osobě (právo podlicence). Zároveň platí, pokud není sjednáno jinak, že se autor s výrobcem dohodli na odměně ve výši, která je obvyklá dle ustanovení § 49 odst. 2 písm. a) AZ. Pokud autor díla audiovizuálně užitého chce udělit svolení k zařazení díla audiovizuálně užitého do jiného díla audiovizuálního či jej chce zařadit do takového díla sám, může tak učinit (není-li sjednáno něco jiného) po uplynutí deseti let od udělení svolení výrobcí

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

130 „*Výrobce (a všichni uživatelé) audiovizuálního díla jsou zásadně povinni smluvně získat příslušná oprávnění k užití díla hudebního jako součásti audiovizuálního díla, což se v praxi děje právě prostřednictvím kolektivního správce.*“

Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 617.

131 Na tomto místě je nutné zmínit ustanovení § 64 odst. 1 písm. b) AZ, které je stejným případem jako výše rozebírané ustanovení § 63 odst. 3 písm. a) AZ. V ustanovení § 64 AZ došlo novelizací autorského zákona (z. č. 216/2006 Sb.) také ke zrušení výjimky pojící se s poskytnutím výhradní a neomezené licence uvedené původně v písmenu b).

prvotního záznamu audiovizuálního díla. Obdobně v případě děl audiovizuálně užitých platí ustanovení § 63 odst. 4 AZ vážící se na ustanovení § 54 AZ, ustanovení § 58 odst. 4 AZ a ustanovení § 58 odst. 5 AZ.

Lze dojít ke shrnutí, že autoři děl audiovizuálně užitých mají samostatná autorská práva k jejich dílům¹³². Tito autoři mohou se svými díly a právy k nim volně nakládat mimo rozsah jejich užití výrobcem prvotního záznamu audiovizuálního díla. Mohou svolit k užití díla i v jiném oboru než v oblasti tvorby audiovizuálních děl a stejně tak mohou nechat dílo užít pro účely vzniku jiného audiovizuálního díla, nesmí to však odporovat dohodě s výrobcem audiovizuálního díla nebo to nesmí zákon zakazovat. Pokud je dílo zařazeno do díla audiovizuálního, stává se dílem audiovizuálně užitým a vztahuje se na něj právní režim ustanovení § 64 AZ. Zařazením díla do díla audiovizuálního zůstává autorské právo k tomuto dílu nedotčeno. Užitím díla audiovizuálního dochází rovněž k užití audiovizuálně užitých děl. Aby docházelo k řádnému užívání audiovizuálních děl, je uživatel povinen získat vedle smluvní licence k užití audiovizuálního díla (licence poskytnutá autorem tohoto díla) i jednotlivé smluvní licence od všech autorů děl audiovizuálně užitých. Majetková autorská práva k jednotlivým dílům audiovizuálně užitým trvají po dobu jejich trvání dle ustanovení § 27 odst. 1 až odst. 4 AZ. Jak jsem uvedl v předešlé podkapitole, není rozhodné, kdy uplyne doba 70-ti let (doba trvání majetkových práv k dílu audiovizuálnímu, jež se z děl audiovizuálně užitých skládá), jež je počítána od smrti posledního přeživšího z osob, kterými jsou režisér, autor scénáře, autor dialogů a skladatel hudby zvlášť vytvořené pro užití v audiovizuálním díle.

132 „Autorům těchto užitých děl vzniká bez omezení autorské právo jen k těmto jejich konkrétním autorským dílům, ale v žádném případě ne autorské právo k filmu jako celku. Vedle těchto práv k dílům samotným používají jejich autoři i další práva vyplývající ze smluv, kterými udělují souhlas s užitím jejich děl k filmovým účelům. ... Autory filmově užitých děl tedy nemůžeme považovat za autory či spoluautory filmového díla, i když se tvůrčím způsobem podílejí na vzniku filmu, ale tuto část lze hodnotit jako účast nepřímou.“

Kříž, J.: Autorství k filmovému dílu a jeho konstrukce v československém autorském právu. Právník, roč. 1977, s. 723-724.

4.5. Výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla a výrobce zvukově obrazového záznamu

Důležitou otázkou je postavení výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla a výrobce zvukově obrazového záznamu¹³³. Podobně jako nelze zaměnit pojem audiovizuálního díla s pojmem zvukově obrazového záznamu, tak stejně nelze nerozlišovat výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla od výrobce zvukově obrazového záznamu¹³⁴. V následujícím textu se zčásti zabývám výrobcem prvotního záznamu audiovizuálního díla, definicí zvukově obrazového záznamu a především výrobcem zvukově obrazového záznamu. V úvodu této podkapitoly, před vymezením osoby výrobce, je nutné podotknout, že u vzniku práva výrobce zvukově obrazového záznamu jako práva s autorským právem souvisejícího nezáleží na tom, zda došlo k výrobě na základě nějakého oprávnění. U výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla a u k němu se vztahujícímu institutu zákonné vyvratitelné domněnky nabytí licence k užití díla audiovizuálního a děl audiovizuálně užitých je však nutná existence písemné smlouvy mezi výrobcem a autorem.

133 Obecně k osobě výrobce viz text autora Ivo Telce „Výklad audiovizuálního práva“ z Časopisu pro právní vědu a praxi:

„Z hlediska hospodářského jde v případě výrobce o osobu, jež dala podnět k vytvoření díla nebo, jež přijala cizí podnět (návrh), a která poskytla nebo jinak zajistila organizační, provozní, technické aj. produkční apod. předpoklady (tj. předpoklady vůbec hospodářské), pro pořízení prvního hmotného zachycení filmového apod. vyjádřeného díla na jeho nosič (jako věc, v níž bylo vnímatelně vyjádřené dílo zpodobněno). AZ nevyžaduje pro vznik autorského práva k filmovému apod. vyjádřenému dílu, stejně jako u jiných děl, aby toto dílo bylo pevně zachyceno a aby toto zachycení bylo trvalé. (Povahově a dnes i technicky se tomu ale nelze prakticky vyhnout a naopak je obojí žádoucí.)“

Telec, I.: Výklad audiovizuálního práva. Časopis pro právní vědu a praxi, Ročník IV, číslo 2, 1996, s. 317.

134 „Výrobce zvukově obrazového záznamu, jehož obsahem je audiovizuální dílo, má zpravidla rovněž právní postavení výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla ve smyslu § 63 odst. 4 a § 64 odst. 1.“

Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 687.

Z další literatury uvádím také knihu autorů Telce a Tůmy „Přehled práva duševního vlastnictví – Česká právní ochrana (2)“, kde autoři uvádějí následující:

„Ve valné většině případů je producent zároveň i výrobcem zvukově-obrazového záznamu ve smyslu § 79 aut. zák. Této osobě tedy svědčí jak zákonné domněnky dle § 63 a 64 aut. zák., tak práva výrobce zvukově-obrazového záznamu ve smyslu § 79 a násl. aut. zák.“

Telec, I., Tůma, P.: Přehled práva duševního vlastnictví – Česká právní ochrana – 2. Nakladatelství Doplněk, Brno, 2006, s. 47.

Výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla není v podobě stanovené definice či nějaké fikce v autorském zákoně nijak vymezen¹³⁵. Výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla může být osoba právnická, ale i osoba fyzická, která záznam pořídila na svou odpovědnost a na své náklady. Této osobě náleží vyvratitelná domněnka o nabytí licence k užití audiovizuálního díla, zároveň je majitelem práva výrobce zvukově obrazového záznamu, které je dle ustanovení § 79 a n. AZ právem s autorským právem souvisejícím¹³⁶. Právy výrobce nejsou v žádném ohledu dotčena ostatní práva, jež upravuje autorský zákon. Těmi mám na mysli především právo autorské, právo výkonných umělců, právo výrobců zvukových záznamů a právo rozhlasových a televizních vysílatelů (detailněji k poskytnutému oprávnění autorem výrobcí viz podkapitola 4.3.). Výrobce je osobou odlišnou od autora audiovizuálního díla, jsou jím především filmové společnosti, producentské subjekty apod., které záznam audiovizuálního díla vyrábějí. Na rozdíl od činnosti hospodářské, kterou se zabývá výrobce, režisér je především „osobou tvůrčí“. K případu koprodukcí v tomto ohledu viz podkapitola 5.4. Další možností je, že si osoba / -y nechala / -y záznam pořídít u jiné osoby. V případě filmové produkce by se mohlo v tomto směru jednat o případ zakázkové výroby. Výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla zhodnocuje předmět práv, která jsou mu poskytnuta a snaží se dosáhnout co nejlepšího výsledku, jenž by byl vyústěním hospodářsko-organizační činnosti výrobce¹³⁷. Základem vlastní výroby audiovizuálního díla je (z pohledu autorského práva) činnost (hospodářská, zájmová, experimentální, edukativní apod.), která směřuje k oprávněnému prvotnímu zachycení audiovizuálního

135 „S legální definicí výrobce audiovizuálního díla se lze setkat pouze ve veřejném právu, a to v zákoně č. 273/1993 Sb. (tzv. zákon o audiovizu). Použitelnost zmíněné definice pro autorské právo je však minimální. Ustanovení § 1 odst. 2 zákona o audiovizu vymezuje výrobce audiovizuálního díla pro účely tohoto zákona jako osobu, která má práva k užití jednotlivých složek audiovizuálního díla a toto dílo vytvořila.“

Holcová, I., Nerudová, V.: Oprávnění výrobce k výkonu autorského práva. Strategie, č. 5, 1999, s. 84.

V ustanovení § 1 písm. a) zákona č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění pozdějších předpisů je definován výrobce audiovizuálního díla. Je jím právnická nebo fyzická osoba, která dala podnět k prvnímu pořízení záznamu audiovizuálního díla. Toto pořízení je na základě její odpovědnosti. Osoba výrobce vykonává k audiovizuálnímu dílu práva dle autorského zákona.

136 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 610.

137 K výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla viz - Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 606 - 607, 610.

díla na jeho hmotný podklad. K tomuto je ještě vhodné uvést následující citaci z komentáře, která výše zmíněným faktům předchází a podtrhuje především důležitost hospodářsko-organizační role výrobce, jež směřuje ke vzniku audiovizuálního díla: *„Striktně je přitom zapotřebí oddělit výrobu audiovizuálních děl jako činnost hospodářskou od tvorby audiovizuálních děl jako činnosti tvůrčí. Výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla nabývá oprávnění k užití dotčených literárních, jiných uměleckých a vědeckých děl, uměleckých výkonů, popř. i jiných nehmotných statků zařazených do díla audiovizuálního jako tvůrčího celku ..., a to za účelem hospodářského zhodnocení předmětů těchto práv v rámci své hospodářské (resp. hospodářsko-organizační) činnosti. Výrobce tak na vlastní účet, nebezpečí a odpovědnost uskutečňuje souhrn hospodářských výkonů, jejichž cílem je vznik audiovizuálního díla.“*¹³⁸

Prvotní záznam audiovizuálního díla je jeho první zachycení (v audiovizuální podobě) na hmotný podklad. Hmotným podkladem může být filmová surovina (filmový pás), videokazeta, optické médium (např. CD, DVD,...), může jím být i digitální nosič, který slouží později k snazší projekci v dnes již rozšířených digitálních sálech jednotlivých multiplexů. Hmotný nosič se záznamem audiovizuálního díla musí být originálem. To v podstatě vychází již ze slova *prvotní* v sousloví „prvotní záznam audiovizuálního díla“. Prvotní zachycení audiovizuálního díla do technického nosiče (hmotného podkladu) respektive pořízení tohoto záznamu je v podstatě zakončením celého organizačně-technicko-hospodářského procesu, který zajišťuje producent, v případě koprodukcí pak koproducenti.

Výrobci prvotního záznamu audiovizuálního díla a samozřejmě i výrobci zvukově obrazového záznamu může náležet i vlastnické právo k hmotnému nosiči (originálu), na který bylo zachyceno (fixováno) audiovizuální dílo respektive jeho prvotní záznam. Ustanovení § 9 odst. 3 AZ stanoví, že nabytím vlastnického práva nebo jiného věcného práva k věci (v tomto případě ke zmíněnému originálu), jejímž prostřednictvím je dílo vyjádřeno, vlastník nenabývá oprávnění k výkonu práva dílo užít, není-li dohodnuto či nevyplývá-li z autorského zákona něco jiného. Stejně tak v opačném případě poskytnutím oprávnění dílo užít jiné osobě zůstává nedotčeno

¹³⁸ Telec, I., Tůma, P. : Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 607.

vlastnické právo nebo jiná věcná práva k věci, jejímž prostřednictvím je dílo vyjádřeno, není-li dohodnuto či nevyplývá-li ze zvláštního právního předpisu něco jiného.

Autorský zákon v Hlavě II. („Práva související s právem autorským“) Díle třetím s názvem „Právo výrobce zvukově obrazového záznamu k jeho prvotnímu záznamu“ upravuje v podobě legální definice jednak obecně **pojem zvukově obrazového záznamu** a dále **jeho výrobce** (tím je fyzická nebo právnická osoba), dále pak obsah a trvání práv tohoto výrobce. Osoba výrobce na vlastní odpovědnost poprvé pořídí zvukově obrazový záznam^{139 140}, nebo to pro ni z jejího podnětu vykoná jiná osoba. K pojmu zvukově obrazový záznam nauka uvádí: „*Předmětem práv výrobce zvukově obrazového záznamu je zvukově obrazový záznam, z definice vyplývá, že pojmovým znakem není zvuk, nutné je, aby nešlo o sled obrazů statických, ale musí jít o související obrazy vyvolávající dojem pohybu.*“¹⁴¹ Zákon v ustanovení § 79 odst. 1 AZ vymezuje, že zvukově obrazový záznam je záznamem audiovizuálního díla. Stejně tak se může jednat o záznam jiné řady zaznamenaných, spolu souvisejících obrazů. Ty by měly vyvolávat dojem pohybu. Obrazy mohou být doprovázeny zvukem a musí být vnímatelné zrakem. V případě existence jejich zvukového doprovodu musí být vnímatelné i sluchem. Lze říci, že obrazy, které spolu souvisí a vyvolávají dojem pohybu, mohou mít obsahovou podobu díla audiovizuálního či mohou mít podobu jiných obrazů, které spolu taktéž souvisí a vyvolávají dojem pohybu (aniž bychom v tomto případě brali ohled na to, zda se jedná o dílo dle autorského zákona, či nikoli). Složkami zvukově obrazového záznamu jsou: **obrazová složka** (respektive obrazový záznam, ten je vždy přítomen) a **zvuková složka** (může či nemusí doprovázet obrazový záznam). U zvukové složky zvukově obrazového záznamu je nutné zmínit i fakt, že tato složka může vznikat jak při tvorbě audiovizuálního díla či zvukově obrazového záznamu, tzn. společně se složkou obrazovou, či může být vytvořena (zachycena) nezávisle na obrazové složce. V tomto případě půjde např. o natáčení zvuků, hudby

139V evropském právu nalezneme ustanovení o zvukově obrazovém záznamu (a jeho ochraně) např. ve Směrnici Rady 92/100/EHS o právu na pronájem a půjčování, jakož i o některých právech příbuzných právu autorskému v oblasti duševního vlastnictví ze dne 19. 11. 1992.

140 K vymezení zvukově obrazového záznamu:

„*Stejně jako v případě zvukových záznamů jsou zvukově obrazové záznamy ve smyslu § 118 odst. 1 ObčZ majetkovými hodnotami povahy nehmotné, které připouští, aby byly předmětem občanskoprávních vztahů, a to plně.*“

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

141 Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J., Křest'ánová, V.: Autorský zákon a předpisy související. Komentář., 2. vydání, Linde, Praha, 2005, s. 225.

apod. na nějakém místě a v nějakém čase. Takto natočený záznam je pak v postprodukcí využit k doplnění obrazového záznamu. Jako celek společně vytváří výsledný zvukově obrazový záznam. Je třeba v souvislosti s předešlými informacemi upozornit na fakt, že audiovizuální dílo je nutné odlišovat od zvukově obrazového záznamu. Audiovizuální dílo je takovýmto záznamem totiž vyjádřeno. Mimoto musíme navíc odlišit zvukově obrazový záznam od jeho případné rozmnoženiny, kterou označujeme jako snímek či nosič. Ta je „pouze“ věcí, na níž je jako na hmotný substrát zachycen nehmotný zvukově obrazový záznam.

V souvislosti s předešlými informacemi bych se rád krátce věnoval otázce soundtracku (zvuková složka zvukově obrazového záznamu) a dabingu. V případě soundtracků se může jednat o využití již existujícího hudebního záznamu (již vytvořená zvuková složka), který se užije pro vytvoření díla, nezávisle na dotčení práv výrobce zvukového záznamu, jenž byl do díla takto případně začleněn. „Práva výrobce zvukového záznamu k takto začleněnému zvukovému záznamu však zůstávají zachována.“¹⁴² V případě samostatného užití zvukové složky (jež byla pořízena současně s obrazovou složkou, či nezávisle na ní) zvukově obrazového záznamu se jedná o výkon práva výrobce zvukově obrazového záznamu. Při užití zvukové složky, jež vznikla v důsledku synchronizace již dříve existujícího zvukového záznamu (použití skladeb hudebních skupin či interpretů, využití nahrávek skladeb klasické hudby apod.), půjde jak o výkon práva výrobce zvukově obrazového záznamu, tak zpravidla o výkon práva výrobce zvukového záznamu. Další složitou otázkou je otázka dabingu. Jde mi především o dabing ve smyslu jeho zvukového záznamu. Kdo je osobou oprávněnou nakládat s právy k tomuto „vyrobenému“ záznamu? Nejčastěji to bude výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla, kterému dabing pomáhá k lepší exploataci díla. Výrobu zvukového záznamu dabingu však dle mého názoru může zajišťovat i distribuční subjekt (v případě distribuce audiovizuálního díla do kin v určité zemi) či televizní subjekt (v případě vysílání audiovizuálního díla v určité zemi).

Ustanovení § 79 odst. 2 AZ nás v závěru upozorňuje na fakt, že osobou, která poprvé pořídí zvukově obrazový záznam, může být i osoba, která tak učiní pro osobu výrobce zvukově obrazového záznamu na základě jeho podnětu.

¹⁴² Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 687.

Zde se dostáváme k druhu výroby snímku, který je odlišný od koprodukčních vztahů a jakým je např. (již dříve zmíněná) zakázková výroba filmů. Při zakázkové výrobě výrobce zadává smluvnímu subjektu (nejčastěji filmové společnosti) vedle samotné tvorby filmového díla i prvotní pořízení jeho zvukově obrazového záznamu. Za výrobce zvukově obrazového záznamu je dle autorského zákona však i přesto považován „zadavatel“.

Výrobci zvukově obrazového záznamu náleží výlučné majetkové právo k užití zvukově obrazového záznamu a má právo udělit jinému smlouvou oprávnění k výkonu tohoto práva. Jiná osoba může zvukově obrazový záznam užít bez udělení oprávnění pouze v případech stanovených autorským zákonem. Právem zvukově obrazový záznam užít je dle zákona právo na rozmnožování zvukově obrazového záznamu, právo na rozšiřování originálu nebo jeho rozmnoženin, právo na pronájem originálu nebo jeho rozmnoženiny, právo na půjčování originálu nebo jeho rozmnoženin a právo na vysílání a jiné sdělování zvukově obrazového záznamu veřejnosti¹⁴³. Podobně jako v ustanovení § 25 AZ má výrobce zvukově obrazového záznamu právo na odměnu, která mu bude vyplácena za rozmnožování tohoto záznamu pro osobní potřebu. K právu výrobce nutno ještě dodat, že je převoditelné, a je zřejmé, že tímto právem nejsou „narušena“ ostatní práva, jež autorský zákon upravuje. Právo výrobce zvukově obrazového záznamu trvá od prvního dne roku následujícího po jeho pořízení po dobu padesáti let¹⁴⁴. Pokud v této lhůtě dojde k jeho zveřejnění, pak tato doba padesáti let plyne od prvního dne roku následujícího po zveřejnění záznamu¹⁴⁵. Pro další právní úpravu týkající se výrobce zvukově obrazového záznamu a jeho záznamu platí obdobně paragrafy uvedené v ustanovení § 82 AZ („Použití úpravy Hlavy I.“). Jedná se o právní normu, jež odkazuje na další paragrafy, a tudíž je zároveň legislativním základem, který dotváří právní úpravu vztahující se k zvukově obrazovým záznamům a jejich výrobcům. Můžeme v souvislosti s tímto říci, že se k ochraně autorskoprávní dá do jisté míry přiblížit ochrana práv výrobce zvukově obrazového záznamu. V praxi však může v důsledku aplikace tohoto ustanovení dojít k určitým zjednodušením.

143 Ustanovení § 80 odst. 2 AZ.

144 Obdobně viz ustanovení § 27 odst. 7 AZ.

145 K institutu zveřejnění díla viz ustanovení § 4 odst. 1 AZ.

Závěrem této podkapitoly bych nastínil ustanovení § 106 AZ, respektive jeho odst. 4. Ustanovení § 106 AZ je podstatným ustanovením z důvodu úpravy přechodu z předchozí autorskoprávní úpravy (z. č. 35/1965 Sb., ve znění pozdějších předpisů) na úpravu současnou¹⁴⁶. Zároveň toto ustanovení můžeme označit za legální fikci pro stanovení autorství vybraných audiovizuálních děl. Čtvrtý odstavec se také váže k výrobcí zvukově obrazového záznamu audiovizuálního díla. Jedná se ale o díla vzniklá před účinností současného autorského zákona. Odstavec stanoví, že dle autorského zákona jsou chráněny ty předměty ochrany, jež původní zákonné úpravy vůbec nechránily či byl obsah ochrany odlišný od úpravy obsažené v tomto zákoně. V tomto případě musíme zmínit institut práv souvisejících s právem autorským, respektive právo výrobce zvukově obrazového záznamu k jeho záznamu [viz v návaznosti na ustanovení § 106 odst. 4 AZ – ustanovení § 1 písm. b) bod 3 AZ]. Odstavec nám dále nabízí výčet výrobců určitých českých zvukově obrazových záznamů audiovizuálního díla. Za ty se pro audiovizuální díla zveřejněná od 1.1. 1950 do 31.12. 1964 považuje Národní filmový archiv¹⁴⁷. Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie se považuje za výrobce zvukově obrazového záznamu audiovizuálních děl zveřejněných od 1.1. 1965 do 31.12. 1991 a k nim i vykonává dle zákona č. 241/1992 sb., ve znění z. č. 273/1993 Sb. autorská práva.

5. Filmové koprodukce v kontextu práva autorského a dalších právních souvislostí

5.1. Úvod

Filmové koprodukce jako jeden ze způsobů natáčení filmových děl, respektive obecně řečeno děl audiovizuálních, jsou jak v právní tak i filmové teorii velice opomíjeným institutem, který se detailněji neanalyzuje. Rád bych v této kapitole alespoň částečně rozebral tento, pro výrobu filmů významný institut, a rád bych do problematiky nahlédl. Zabývat se budu především koprodukcemi s mezinárodním prvkem. Mimo těchto „zahraničních koprodukcí“, kde máme vedle tuzemského

146 Kříž, J., Holcová, I., Kordač, J., Křesťanová, V.: Autorský zákon a předpisy související. Komentář., 2. vydání, Linde, Praha, 2005, s. 264.

147 Ustanovení § 6 zákona č. 273/1993 Sb., o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů.

subjektu jeden či více subjektů zahraničních, v textu zmíním i koprodukcce „tuzemské“. Tedy koprodukcce, v nichž vystupují pouze subjekty z jedné země. Koprodukcce jsou důležité jak z hlediska oboru občanskoprávního (viz smlouva o sdružení - ustanovení § 829 až § 841 ObčZ¹⁴⁸), autorskoprávního, finančního, ale např. i z pohledu mezinárodního práva soukromého. Tímto chci poukázat na pestrost tohoto institutu z hlediska možných právních oborů, do kterých svou úpravou většinou zasahuje.

Tato kapitola si neklade za cíl vyřešit všechny problémy, jsem toho názoru, že může být přínosné již samotné upozornění na předmětnou problematiku. Díky faktické stránce výroby filmu v současnosti, která je spojena v tuzemsku s enormní finanční náročností (a nejistou návratností), se koprodukční výroba filmů jeví jako velmi podstatná. Mám za to, že právní praxe na tento problém reaguje často ne zcela dostatečně, právní teorie pak tento právně multidisciplinární problém dostatečně neanalyzuje. Právě vzhledem k značné finanční náročnosti výroby se domnívám, že právní nepopsanost koprodukcí spojená s právní nejistotou je velmi významným problémem současné české kinematografie, byť v praxi možná netušeným.

5.2. Definice pojmu „koprodukcce“ a vymezení dalších způsobů výroby filmů

Pojem „koprodukcce“ není snadné v jeho celé šíři definovat. Slovo „koprodukcce“ se často používá v souvislosti s označením určitého díla. Toto označení je však dosti zkreslující. Jedná se totiž o filmové (audiovizuální) dílo vzniklé v koprodukcí a koprodukcí je myšlen výrobní vztah několika subjektů podílejících se na výrobě filmu. To znamená, že se vztah označí za „koprodukční výrobní vztah“. Jde o bilaterální či multilaterální vztah mezi subjekty, které se společnými (finančními i jinými) prostředky snaží (nejčastěji) vyrobit film (rozumějme záznam filmového díla). Literatura nám bohužel nenabízí zcela vyčerpávající definici „koprodukcí“. Jako příklad takové definice uvádím následující z knihy „Malý labyrint filmu“: „*Společná výroba filmů, na níž se podílí několik partnerů: buď dvě či více produkčních firem (např. koprodukcce některého filmového studia a televize), nebo dvě či více kinematografií různých států. Stále se zvyšující náklady filmů spolu s možností využít atraktivních exteriérů, technických kapacit nebo získat herce, režiséra či kameramana*

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

mezinárodního věhlasu vedou ke spojení uměleckých sil, finančních prostředků i výrobních kapacit několika partnerů. ...¹⁴⁹. Může se jednat jak o vztah ryze tuzemský, tak ale i o vztah tuzemského subjektu se zahraničním subjektem či subjekty. Do koprodukčního vztahu vstupuje v případě „tuzemského koprodukčního vztahu“ tuzemská filmová společnost, televize, jiná právnická osoba apod. V případě „zahraničního koprodukčního vztahu“ je tento výčet možností obdobný, avšak jedná se i o zahraniční subjekty. Nelze ani vyloučit případy, kdy by mohlo dojít ke sdružení několika televizních či rozhlasových vysílatelů, a vzniklo by tak „koprodukční rozhlasové a televizní vysílání“¹⁵⁰. V praxi však půjde o zcela výjimečnou situaci¹⁵¹. Otázkou zůstává, zda a do jaké míry je možné, aby jedním ze subjektů v koprodukčním vztahu byla i fyzická osoba, která do koprodukce vnese (jako svůj podíl) své autorské dílo (př. scénárista či spisovatel svůj scénář, literární předlohu ...). Této otázce se budu

149 Bernard, J., Frýdlová, P.: Malý labyrint filmu. Nakladatelství Albatros, Praha, 1988, s. 249.

Z dalších definicí uvádím jako příklad následující:

„koprodukce, společná, sdružená produkce; film, televize, činnost v níž se k realizaci filmu nebo televizního pořadu spojí více partnerů. Vztahy jsou řešeny smlouvou, která určuje podíly smluvních stran na realizaci (podíl finanční, pracovní, tvůrčí), rozsah práv k vlastnictví, provozování, popř. k prodeji díla a podílu na zisku.“

Velký slovník naučný a/l. Encyklopedie Diderot. Diderot, Praha, 1999, vydání první, s. 736.

”... , co-production can be a tool for maximizing the results. ... it entails (a) ... (b) cooperative efforts where nationals of more than one country are involved in one or more of the tasks – financing, script writing, pre-production, production, post-production, and distribution of television programming.”

Johnston, B., C.: International Television Co-Production, From Access to Success. Focal Press, Stoneham, 1992, s. 1.

150 V souvislosti s tématem práce bych uvedl několik stručných poznámek k **programu MEDIA**. Evropská unie vytvořila program MEDIA, jenž je jedním z jejích podpůrných programů. Mezi cíle tohoto programu patří snaha o posílení evropské kulturní rozmanitosti, zachování audiovizuálního dědictví, zajištění jeho dostupnosti pro veřejnost, zvýšení sledovanosti a možností exploatace evropských audiovizuálních děl v Evropské unii i mimo ni, posílení pozice evropského audiovizuálního sektoru mezi ostatními audiovizuálními trhy, podpora evropské filmové a televizní tvorby atd. Program je realizován formou přímého financování audiovizuální tvorby, podpory jednotlivých výrobních aj. společností, podpory distribučních aj. organizací. Program vznikl v roce 1991. Plyne v pěti až sedmiletých obdobích. Současné období začalo v roce 2007 a končí v roce 2013. Finanční podpora programu pokrývá mimo jiné i oblast podpory producentů v audiovizuálním odvětví. Zde se jedná o podporu tvorby interaktivních, televizních a filmových projektů. Jde také o podporu televizního vysílání respektive mezinárodních televizních koprodukcí (viz předešlý text práce vztahující se k institutu televizních koprodukcí). V případě podpory koprodukcí a televizních programů musí jít o nezávislé evropské produkční společnosti. Ty musí mít a prokázat svůj záměr vyrobit audiovizuální dílo primárně určené pro televizní vysílání na mezinárodní úrovni. Žadající osoby (producenti/produkční společnosti) musí být v takovémto projektu většinovým koproducentem. Legislativním rámcem programu MEDIA 2007 je Rozhodnutí Evropského parlamentu a Rady č. 1718/2006/ES ze dne 15. listopadu 2006 o provádění programu podpory evropského audiovizuálního odvětví (MEDIA 2007).

Více informací dostupných na: <http://www.mediadeskcz.eu/cz/> [cit. dne 22.10. 2011].

151 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 703.

věnovat v podkapitole, kde pojednám o formě „koprodukčních vztahů“ respektive o smlouvě o sdružení.

Do koprodukčního vztahu vstupují subjekty na základě své finanční spoluúčasti (tedy z důvodů ekonomických), či na základě toho, že do spolupráce vloží nějakou materiální hodnotu (ta může mít podobu filmové techniky, účasti filmových pracovníků na výrobě, poskytnutí/zpřístupnění vhodných lokací apod.).

Ve filmové praxi pak vedle koprodukčních vztahů často existují i **vztahy „partnerů filmu“**. Partner může být v pozici generálního partnera, partnera hlavního či pouze v postavení partnera. Tento vztah má opět především přímý hospodářský význam, vedle tohoto významu je tu však i prvek reklamní respektive propagační jako nepřímý hospodářský význam. Smluvně bývá dohodnuta spolupráce např. s výrobcem nějakého druhu potravin, s určitým výrobcem spotřebního zboží, s rozhlasovým, televizním, internetovým subjektem apod. Taková osoba může výrobcí audiovizuálního díla (nejčastěji díla filmového) jednak poskytnout např. určitý finanční obnos, může mu zapůjčit techniku potřebnou pro natáčení (osvětlovací technika apod.) či může zajistit mediální propagaci a reklamu (v případě periodik, televizních společností, internetových portálu atd.) výměnou za umístění svého loga na plakátech k filmu, na jeho webových stránkách, na začátek či na závěr trailerů k filmovému dílu či může dojít k volbě tzv. product placement¹⁵², který se především v poslední době stává nedílnou součástí mnohých děl. Ani těmto „partnerům filmu“ se právní nauka, pokud je mi známo, výrazněji nevěnuje.

Dalšími způsoby výroby filmů jsou tzv. runaway productions a zakázková výroba. **Runaway productions** jsou typické tím, že celý výrobní štáb i s herci natáčí film v zahraničí. Dochází k tomu z důvodu ekonomického či např. z hlediska nutnosti natáčení ve zvláštních lokacích. Tyto produkce můžeme rozlišit na ty, ke kterým dochází právě na základě požadavků scénáře, lokací, preferencí herců či režiséra (tzv. umělecké runaway productions), či tyto produkce slouží čistě jen ke snížení celkových nákladů na výrobu filmů (tzv. ekonomické runaway productions)¹⁵³. Hlavní charakteristikou takového způsobu natáčení je ona možnost využití „zahraničního

152 Do záběru je vložen výrobek, logo apod. Tím se do jisté míry tvoří reklama pro osobu, která dané věci vyrábí či je takto nepřímo propagována společnost, podnikatel apod., jejíž/jehož firma se v záběru objeví.

153 Definice převzata z: <http://dictionary.sensagent.com/runaway+production/en-en/> [cit. dne 11.3. 2011].

potenciálu“ k natočení snímku. Využitím „zahraničního potenciálu“ mám na mysli možnost vycestování celého štábu na určitou lokaci, která se nikde jinde na světě nenachází a je pro film příhodná a potřebná, či (právě z důvodů ekonomických) využití zahraničních filmových studií, kde se (často v nově postavených kulisách) levně natočí filmové dílo.

Podobným institutem je i **zakázková výroba filmů**. V jejím případě však nedochází k „natočení“ filmu štábem z jedné země na území (či ve studiích) země druhé, ale dojde pouze k objednání výroby u jiného výrobního subjektu. Tímto subjektem může být opět jak subjekt tuzemský či subjekt zahraniční. Nejčastěji to jsou jednotlivá filmová studia, která zřizují speciální oddělení k výrobě zakázkových filmů. Technická vybavenost studií a jejich ateliérů a celkově nižší náklady na natáčení filmů mohou být hlavním důvodem jejich preference ze strany producentů. Celkovou výrobu zajistí subjekt odlišný od toho, který má na výrobě snímku prvotní zájem. Na základě výzkumu na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze s názvem „Celovečerní televizní zahraniční filmové koprodukce vyrobené do roku 1970“ jsem zjistil, že tato praxe byla zcela běžná (např.) v ČSSR na konci 60. let, kdy Československá televize (Odbor televizní filmové výroby) objednávala výrobu televizních filmů (nejčastěji celovečerních) u Filmového studia Barrandov, které k tomuto účelu mělo zřízeno Oddělení zakázkových filmů. Tento vztah byl smluvně podložen, docházelo k vzájemné fakturaci nákladů, ale bylo zde i upraveno vlastnictví práv k exploataci snímku jak v televizi, tak i případně v kinech v tuzemsku a v zahraničí.

V praxi dochází k prolínání těchto přístupů, kdy např. jeden z producentů je tzv. výkonným producentem, tedy tím, který – jako jediný z koproducentů - zajišťuje výrobu (srovnatelně jako u zakázkové výroby), ale současně se podílí i na financování filmu, byť by to byl vklad ve výkonech (práci).

5.3. Historický exkurz

V téměř všech historických publikacích o autorském právu filmovém¹⁵⁴ z 30., 40. a 60. let se bohužel žádné podstatné informace o „koprodukcích“ nedozvíme.

154 Hora, J.: Filmové právo. Právnícké knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, Praha, 1937.
Knap, K.: Přehled práva filmového. Knihovna Filmového kurýru, Praha, 1945.
Kordač, J.: Železný, O.: Autorské právo, film a televize. Praha, SPN, 1. vydání, 1967.

Tyto knihy nám většinou poskytují přehled o právu filmovém v tehdejší době. Rozebírají institut kinematografického díla, jeho autora, podmínky ochrany těchto děl, některé publikace např. analyzují fenomén zvukového filmu apod. Informace o „koprodukcích“ jsou zastoupeny v knize Karla Knapa z roku 1945 „Přehled práva filmového“ ve čtvrté kapitole s názvem „Mezinárodní právo filmové“¹⁵⁵. Knap označuje film z důvodu jeho neomezených možností rozšiřování za statek mezinárodní. Autor si je vědom toho, že se mezinárodní spolupráce neomezuje pouze na výměnu filmových děl, ale také na jejich výrobu: „*Styky mezinárodní na filmovém poli se však neomezují jen na exploataci hotového filmového díla; můžeme je pozorovati stále vzrůstající měrou již i při samém vzniku filmového díla jednak v tom, že jsou filmově zpracovávána cizí díla literární i hudební jednak ve spolupůsobení cizích filmových tvůrčích pracovníků. Ani tento poslední způsob mezinárodní spolupráce nelze s našeho hlediska přehlížeti.*“¹⁵⁶ Knap vidí film jako „vděčné pole“ pro mezinárodní právní úpravu. Ta se týká především exploatace snímků, stanovení podmínek pro práci tvůrčích pracovníků a různé otázky práva autorského a patentního. Autor věří, že po válce dozná mezinárodní složka práva filmového značně rychlý rozvoj¹⁵⁷. Velké problémy se dle něj nebudou moci řešit prostřednictvím mezinárodních smluv, ale jakýmsi prvním stupněm ve vývoji by měly být „dvoustranné vzájemné smlouvy“¹⁵⁸ uzavírané vždy pro oblast dvou států. Karel Knap uvádí jako příklad vzájemnou dohodu německo-československou ze dne 18. února 1937, která upravila na podkladě vzájemnosti podmínky pro exploataci filmů vyrobených v obou státech. Tyto smlouvy jsou i z mého pohledu pro úpravu koprodukčních vztahů vhodnějším prostředkem. Umožňují snadnější kooperaci mezi dvěma státy. Dochází díky nim k lepší komparaci právních režimů a k následnému vyvození určitých obecných závěrů o povinnostech, které z dohod většinou vyplývají.

Hlavním zdrojem informací o „historickém vývoji“ tohoto institutu a jeho právních úpravách získáváme většinou díky bilaterálním dohodám mezi vládami jednotlivých států a také díky smlouvám, které se uzavírají při natáčení jednotlivých

Procházka, J.: Film v právu původském. Československé filmové nakladatelství, Praha, 1947.

Scheinpflug, K.: Problém kinematografie v autorském právu. Československý kompas, Praha, 1945.

155 Knap, K.: Přehled práva filmového. Knihovna Filmového kurýru, Praha, 1945.

156 Knap, K.: Přehled práva filmového. Knihovna Filmového kurýru, Praha, 1945, s. 38.

157 Nutno na publikaci pohlížet objektivně s přihlédnutím k roku jejího vzniku (1945).

158 Úpravu mezinárodních vztahů v podobě bilaterálních dohod o kulturní spolupráci či „obecné spolupráci“ uvádím dále v textu.

koprodukčních snímků. Dokument Evropské komise s názvem „Bilaterální koprodukční dohody v audiovizuálním sektoru uzavřené mezi členskými státy a třetími zeměmi“ nám poskytuje přehlednou tabulku obsahující informace o koprodukčních dohodách, které uzavřely jednotlivé státy ať už s jiným členským státem, či se třetím (respektive nečlenským) státem.¹⁵⁹ Rozmach v uzavírání těchto dohod nastává v druhé polovině 60. let¹⁶⁰, kdy jsou to především státy jako Francouzská republika, Italská republika, Spolková republika Německo, Španělské království, ale i Československá socialistická republika, které mají vyspělou kinematografii s kvalitní filmovou tradicí a tímto způsobem se snaží rozšířit si možnosti při výrobě filmových děl. Československá socialistická republika v této době uzavírá s Francouzskou republikou dohodu o koprodukci a výměně filmů¹⁶¹ a s Italskou republikou dohodu o filmové spolupráci¹⁶².

159 Dokument dostupný na: http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/reg/tvwf/eu_works/bilateral_coprod.pdf [cit. dne 11.3. 2011].

160 Přehled vybraných bilaterálních dohod uzavřených v 60. letech:

Dohoda o koprodukci mezi Francouzskou republikou a Belgickým královstvím (francouzská komunita) ze dne 20.12. 1962.

Dohoda o koprodukci mezi Francouzskou republikou a Švédským královstvím ze dne 13.10. 1965.

Dohoda o koprodukci mezi Francouzskou republikou a Socialistickou republikou Rumunsko ze dne 22.4. 1966.

Dohoda o koprodukci mezi Francouzskou republikou a Svazem sovětských socialistických republik ze dne 8.7. 1967.

Dohoda o koprodukci mezi Francouzskou republikou a Brazílskou federativní republikou ze dne 6.2. 1969.

Dohoda o koprodukci mezi Italskou republikou a Egyptem (Sjednocenou arabskou republikou) ze dne 28.12. 1965.

Dohoda o koprodukci mezi Italskou republikou a Bulharskou lidovou republikou ze dne 29.7. 1967.

Dohoda o koprodukci mezi Italskou republikou a Socialistickou republikou Rumunsko ze dne 8.8. 1967.

Dohoda o koprodukci mezi Italskou republikou a Socialistickou federativní republikou Jugoslávie ze dne 20.1. 1968.

Dohoda o koprodukci mezi Italskou republikou a Republikou Rakousko ze dne 24.4. 1968.

Dohoda o koprodukci mezi Italskou republikou a Švédským královstvím ze dne 24.7. 1968.

Dohoda o koprodukci mezi Spolkovou republikou Německo a Belgickým královstvím (francouzská komunita) ze dne 27.7. 1964.

Dohoda o koprodukci mezi Španělským královstvím a Brazílskou federativní republikou ze dne 2.12. 1963.

Dohoda o koprodukci mezi Československou socialistickou republikou a Francouzskou republikou ze dne 6.3. 1968 (Dohoda mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Francouzské republiky o koprodukci a výměně filmů – viz Vyhláška ministerstva zahraničních věcí č. 21/1969 Sb.).

Dohoda o koprodukci mezi Československou socialistickou republikou a Italskou republikou ze dne 25.3. 1968 (Dohoda mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Italské republiky o filmové spolupráci - viz Vyhláška ministerstva zahraničních věcí č. 76/1968 Sb.).

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

162 Vyhláška ministerstva zahraničních věcí ze dne 17. května 1968 o Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Italské republiky o filmové spolupráci č. 76/1968 Sb.

Dohody nám poskytují obecnou úpravu koprodukčních vztahů. Snímky takto vytvořené se považují shodně, ve všech státech podílejících se na výrobě, za filmy národní produkce, a tak požívají i veškerých výhod a ochrany dle vnitrostátních předpisů. Snímek lze vyrobit v koprodukci pouze za předpokladu, že poměry podílů koproducentů jsou stanoveny v rozmezí od 20 do 70 %. V dohodě s Italskou republikou se jedná u menšinového producenta o účast v podobě nejméně 20 % nákladů na film (čl.5), v dohodě s Francouzskou republikou se jedná o rozpětí podílů koproducentů od 30 do 70 % (čl.4). Na výrobě snímků se musí podílet režisér státní příslušnosti jedné ze smluvních stran, u dohody s Francouzskou republikou je tato podmínka stanovena i u techniků a herců (ti musí mít státní příslušnost československou na straně československé a francouzskou státní příslušnost či musí být občany požívajícími zvláštních výhod na straně francouzské). Vzájemná rovnováha v participaci koproducentů musí být dosažena v zásadě jak v oblasti umělecké, tak v oblasti technických prostředků obou zemí. Hlavními body dohod jsou však ustanovení o dělbě příjmů z exploatace vyrobených děl, vývozu koprodukčních filmů, vlastnictví negativů a dubnegativů, uvádění koprodukčních filmů na filmových festivalech, povinném obsahu koprodukčních smluv o výrobě filmů sjednávaných mezi koproducenty atd. Čl. 11 dohody s Italskou republikou podobně jako čl. 15 dohody s Francouzskou republikou upravuje vznik zvláštní smíšené komise. Komise má v obou případech zajistit provádění respektive hodnotit praktické provádění uzavřených dohod. Smíšená komise československo-francouzská by měla také řešit případné spory a zkoumat eventuální návrhy sledující rozvoj filmové spolupráce ve společném zájmu obou zemí. Smíšená komise československo-italská dále zkoumá rovnováhu přínosů v koprodukčních filmech a je oprávněna každý rok stanovit minimální náklady na koprodukční filmy s třemi a více subjekty. Dohoda s Italskou republikou obsahuje i složení smíšené komise, ve které by v čele československé části byli ústřední ředitel Československého filmu nebo jeho zástupce a v čele italské části představitel ministerstva turistiky a divadel. Tyto osoby si ke spolupráci přibírají odborné pracovníky a experty. Komise se shodně scházejí jedenkrát ročně střídavě v obou zemích jednotlivých dohod. U dohody s Francouzskou republikou může být navíc svolána na žádost jedné ze smluvních stran. Takováto žádost by připadala v úvahu

především v případě podstatných změn zákonných a prováděcích předpisů v oblasti filmu.

Pouze prováděcí předpisy k Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Italské republiky o filmové spolupráci poukazují na autorská práva. Součástí dokumentace (k případné koprodukční smlouvě / smlouvě o koprodukcii) má totiž mimo jiné být i doklad o platném převodu autorských práv pro filmové zpracování anebo doklad o právoplatné opci. Obě dohody jsou evidentně převážně zaměřeny na ekonomické a technické stránky koprodukčních vztahů a autorskoprávní ustanovení vůbec neobsahují (až na jednu zmíněnou výjimku v prováděcích předpisech)¹⁶³.

Dohody o „koprodukcii“ či o filmové spolupráci však byly v Československé republice respektive v Československé socialistické republice výjimkou, nejčastěji docházelo k uzavírání tzv. dohod o kulturní spolupráci nebo „obecných“ dohod o spolupráci. Z uzavřených smluv uvádím následující: na evropském kontinentě to jsou např. dohody s Maďarskou lidovou republikou z roku 1961, s Německou demokratickou republikou z roku 1965, s Polskou lidovou republikou z roku 1966; na asijském kontinentě to jsou např. dohody s Čínskou lidovou republikou z roku 1952, s Indickou republikou z roku 1960 a s Kambodžským královstvím z roku 1961; na americkém kontinentě se pak jedná např. o dohody s Kubánskou republikou z roku 1961 a se Spojenými státy mexickými z roku 1970; na africkém kontinentě to jsou např. dohody s Egyptskou republikou z roku 1958, s Tuniskou republikou z roku 1965 a s Republikou Kongo (Brazzaville) z roku 1967. Předešlý výběr je pouze orientační a zdaleka nenabízí kompletní přehled uzavřených dohod (jen na africkém kontinentě bylo uzavřeno na cca 13 dohod s tehdejšími státy). Jednotlivé dohody mimo jiné většinou obsahovaly i ustanovení o povinnosti spolupráce při výměně filmů, při jejich uvádění, ustanovení o výměně „kulturních“ pracovníků, materiálu a techniky. Např. čl. 2 Dohody mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Polské lidové republiky o kulturní spolupráci¹⁶⁴ uvádí následující: „*Kulturní spolupráce mezi smluvními stranami se bude uskutečňovat zejména: ... 5. výměnou filmů, pořadů a materiálů pro rozhlas a televizi, notových materiálů a zvukových záznamů, pořádáním*

163 Telec, I., Tůma, P. : Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 609.

164 Vyhláška ministra zahraničních věcí ze dne 14. září 1966 o Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Polské lidové republiky o kulturní spolupráci č. 79/1966 Sb.

filmových a divadelních představení a přehlídek, koncertů, výstav a sportovních podniků; ...“

Podstatnějšími jsou pro nás však ustanovení zmiňující spolupráci v oblasti tvorby filmových děl a ustanovení upravující autorská práva. Ne každá z dohod takováto ustanovení obsahuje. Jako příklad dohody, která filmovou spolupráci zmiňuje, uvádím Dohodu o kulturní spolupráci mezi Československou socialistickou republikou a Kubánskou republikou. Ta v čl. VIII uvádí: „*Smluvní strany budou podporovat vzájemnou spolupráci v oblasti rozhlasu, televize, filmu a tisku.*“¹⁶⁵ Domnívám se, že za vzájemnou spolupráci můžeme považovat právě i „koprodukce“ a další způsoby výroby filmů. Specifické ustanovení řešící úpravu autorských práv při zmíněné spolupráci v oblasti filmu dohody neobsahují. Téměř každá však obsahuje obecně formulované ustanovení o zákonné ochraně autorských práv občanů druhé smluvní strany¹⁶⁶ nebo se smluvní strany zavazují zaručit autorská práva příslušníků druhé strany podle mezinárodních úmluv, jichž jsou strany signatáři¹⁶⁷. Do těchto obecných formulací tak spadá mimo jiné i ochrana audiovizuálních děl, v našem případě tedy vzniklých „koprodukcí“.

Informace o soukromoprávní úpravě koprodukčních vztahů nám přináší smlouvy uzavřené mezi jednotlivými výrobními subjekty. V období mezi roky 1945 až 1970 je natočeno v koprodukci Československé republiky (1945 - 1960) / Československé socialistické republiky (1960 - 1989) a druhého státu 47 snímků¹⁶⁸. V 50. letech a na začátku let 60. jsou převažujícím smluvním partnerem v koprodukčních vztazích socialistické země. „*Koprodukce se socialistickými zeměmi se hojně pěstovaly zejména ve druhé polovině padesátých let a počátkem let šedesátých. Tuto „sérii“ uzavřel v roce 1965 hudební film Jindřicha Poláka Strašná žena natočený v koprodukci s východoněmeckou Defou.*“¹⁶⁹ V druhé polovině let 60. se vývoj otáčí

165 Vyhláška ministra zahraničních věcí ze dne 10. července 1961 o Dohodě o kulturní spolupráci mezi Československou socialistickou republikou a Kubánskou republikou č. 81/1961 Sb.

166 Viz čl. 9 vyhlášky ministra zahraničních věcí ze dne 14. září 1966 o Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Polské lidové republiky o kulturní spolupráci č. 79/1966 Sb.

167 Viz čl. 8 vyhlášky ministra zahraničních věcí ze dne 21. září 1965 o Dohodě o kulturní spolupráci mezi Československou socialistickou republikou a Tuniskou republikou č. 103/1965 Sb.

168 Informace jsem získal ze spisového archivu České televize, z archivu Barrandov Studio a.s. a z publikací: Český hraný film III. 1945 – 1960. Národní filmový archiv, Praha, 2001. , Český hraný film IV. 1961 – 1970. Národní filmový archiv, Praha, 2004.

169 Klimeš, I.: Modely filmové dramaturgie. In: Matonoha, J. (ed.): Život je jinde ... ? Česká literatura,

opačným směrem k západním demokratickým státům. Tento trend byl způsoben politickým uvolněním v Československé socialistické republice (jehož vyvrcholením bylo Pražské jaro v roce 1968). Tuzemské koprodukce byly v období socialismu vyloučeny z důvodu státního filmového monopolu. Jedinou možnou tuzemskou spoluprací byla „zakázková výroba“. Právě i na základě mezistátních dohod z roku 1968 jsou novými partnery převážně Francouzská republika a Italská republika. Z koprodukčních snímků tohoto období jsem vybral jen několik příkladů. U snímků „Májové hvězdy“ z roku 1959, „Přátelé na moři“ z roku 1959, „Akce Kalimantan“ z roku 1962, „Dýmky“ z roku 1966 a filmu „Tělo Diany“ z roku 1969¹⁷⁰ jsem mohl z koprodukčních smluv vyvodit obecnější závěry týkající se autorskoprávní úpravy v tomto typu smluvních vztahů obsažené.

Smlouvy mají z hlediska autorskoprávní úpravy podobnou „konstrukci“. Každá ze smluv obsahuje závazek stran k zajištění nezbytných autorských práv u právních a fyzických osob v jednotlivých zemích na určitou dobu¹⁷¹. Smluvní strany tak zajišťují příslušná práva na svém území. Jedná se nejen o zajištění autorských práv např. k literární předloze, adaptaci, scénáři a dialogům filmu, ale i o zajištění autorských

kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. (Materiály z mezinárodní mezioborové konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 13. - 15. června 2001 v Praze.) , Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2002, s. 382.

170 „Májové hvězdy“ - koprodukce československo-sovětská z roku 1959 režisérů Stanislava Rostockého a Stanislava Strnada, „Přátelé na moři“ - koprodukce československo-sovětská z roku 1959 režisérů Lva A. Kulidžanova a Stanislava Strnada, „Akce Kalimantan“ - koprodukce československo-indonéská z roku 1962 režiséra Vladimíra Síse, „Dýmky“ - koprodukce československo-rakousko-německá/ z roku 1966 režiséra Vojtěcha Jasného a film „Tělo Diany“ - koprodukce československo-francouzská z roku 1969 režiséra Jean-Louis Richarda.

171 Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Májové hvězdy, Smlouva.

„Smlouva o společné výrobě filmu „Májové hvězdy“ uzavřená mezi Filmovým studiem Barrandov, Praha, zastoupeným ředitelem Eduardem Hofmanem a mezi moskevským Filmovým studiem Maxima Gorkého, Moskva, zastoupeným ředitelem I. Britikovem dne 4. října 1958“ **část 5.**

„Obě smluvní strany se zavazují, že zajistí nezbytná autorská práva u právních a fyzických osob ve svých zemích na dobu deseti let.“

Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Akce Kalimantan, Smlouva.

„Smlouva o výrobě filmu „Akce Kalimantan“ mezi ministerstvem leteckých sil Indonéské republiky Djakarta, Indonésie, zasoupené Jeho Excelencí ministrem, hlavním velitelem a náčelníkem štábu, leteckým maršálem S. Suryadarmou /dále jen AURI/ na straně jedné a mezi Filmovým studiem Barrandov, Praha, ČSSR, zastoupeným ředitelem Josefem Veselým /dále jen Studio/ na straně druhé, v Djakartě dne 27.5. 1961“ **čl. VI.:**

„... Smluvní strany jsou povinny zajistiti: A/ Studio: 1/ Autorská práva občanů ČSSR 2/ ... B/ AURI: 1/ Autorská práva občanů Indonésie 2/ ...“

hudebních práv¹⁷². Jednotlivé filmové společnosti, či jiné subjekty se stávají vlastníky autorských (majetkových) práv k předloze, scénáři, hudbě apod., a mají tak možnost využít tato práva k výrobě snímku. Vedle toho si smluvní strany stanovují, že mohou použít hudby k filmu pro účely bezplatné reklamy.

Vzápětí však smlouvy ještě uvádí, že oddělování hudby od filmu a její jiné samostatné užití se nedovoluje a vyžadovalo by zvláštní souhlas vlastníků autorských práv k hudební části díla. Strany si tak samozřejmě pojistily možnost vydávání filmové hudby na nosičích a její následné přehrávání v rozhlase a televizi. V další dokumentaci se mi podařilo nalézt „Smlouvy o postupu autorských práv“¹⁷³ vztahující se ke snímku „Přátelé na moři“ z roku 1959. I když jsem mohl prozkoumat smlouvu tohoto typu pouze u jednoho snímku, domnívám se, že praxe byla i u ostatních „koprodukcí“ obdobná. Smlouva se skládá ze čtyř částí, jež obsahují ustanovení o postoupení autorských práv (autora předlohy filmu „Přátelé na moři“ Pavla Páska) k zfilmování díla Československému státnímu filmu (na základě ustanovení kolektivní smlouvy sjednané mezi Československým státním filmem a Svazem čs. Spisovatelů dne 1. ledna 1952), stanovení výše honoráře za postup práva k zfilmování a určení jeho splatnosti, určení honoráře pro spoluautora Dr. Jana Pixu a v závěru odkaz na podrobnější úpravu ostatních „institutů“ v kolektivní smlouvě (viz výše). Zajímavostí je, že v návaznosti na tuto smlouvu o postoupení autorských práv bylo uzavřeno několik smluv o dílo (právě s autory námětu – Pavlem Páskem a Dr. Janem Pixou). V jednotlivých smlouvách se spoluautoři námětu zavazují vytvořit z námětu filmovou povídku, literární

172 Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Tělo Diany, Smlouva.

„Smlouva o filmu v oficiální francouzsko-československé koprodukci a o společné exploataci tohoto filmu s prozatímním názvem „Tělo Diany“ mezi firmou Renn Productions (společností s ručením omezeným a s kapitálem Frs. 300 00,- , se sídlem v Paříži 8 – 65/67 rue du Faubourg Saint-Honoré a s kanceláři v Neuilly- sur Seine (92) – 7, rue des Dames Augustines, zastoupenou svým garantem panem Claude Berri) na straně jedné a Československým Filmexportem (Václavské nám. 28, Praha 1, zastoupeným obchodním ředitelem panem Ladislavem Kachtíkem, jednajícím rovněž za Filmové studio Barrandov, Praha) na straně druhé, v Praze dne 6.10. 1968“

Příloha A. (s. 1 – 3):

„Smluvní strany jsou povinny zajistit: ... II. Francouzská strana zajistí: Úhradu autorských práv (autorská práva k románu, práva k adaptaci, scénáři a dialogům filmu), ... , postsynchrony francouzské verze, event. Náklady na pořízení hudebního synchronu, včetně honoráře hudebního skladatele a zajištění autorských hudebních práv, platných pro využití v celém světě.“

173 Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Přátelé na moři, Smlouva.

„Smlouva o postupu autorského práva mezi Československým státním filmem, zastoupeným Tvůrčí skupinou Hanuš-Pavliček a autorem Pavlem Páskem bytem Praha-Bubenč, Ždanova č. 7, v Praze dne 21.5. 1959.“

scénář a na závěr i dialogy. Články obsahující ustanovení o autorských právech nejsou ve smlouvách těmi stěžejními. Ve většině smluv však nejsou opomenuty a snaží se především vypořádat s převedením majetkových práv (k zfilmování literární předlohy, použití původní hudby atd.) do svého vlastnictví pro účely výroby jednotlivých snímků.

5.4. Koprodukční vztahy a jejich nejčastější forma

Pokud se chceme detailněji zaměřit na koprodukční vztah jako základ celé „koprodukce“, je nutné uvést, že tento vztah má z formálního hlediska nejčastěji podobu smlouvy o sdružení¹⁷⁴, jejíž právní úpravu nalezneme v Hlavě šestnácté s názvem „Smlouva o sdružení“ v ustanoveních § 829 až § 841 občanského zákoníku (dále jen ObčZ)¹⁷⁵.

Podstatou smlouvy o sdružení je možnost sdružení několika osob, které se společně přičiní o dosažení určitého účelu, jenž je mezi nimi sjednán. Sdružení není právnickou osobou a nemá způsobilost k právům a povinnostem. Jsou to účastníci, kteří jednájí v souvislosti s činností sdružení. Subjektem právních vztahů jsou pouze účastníci sdružení, ti jednájí sami nebo prostřednictvím zástupců. Možná řešení volby způsobu jednání za všechny účastníky jsou následující: a) každý účastník je oprávněn jednat samostatně jménem všech účastníků sdružení ve všech věcech, týkajících se sdružení, b) ve věcech sdružení mohou navenek jednat účastníci pouze společně, c) zmocnění jednoho (několika) z účastníků k jednání ve všech věcech, týkajících se rozsahem činnosti, kterou se tento účastník podílí na celé činnosti sdružení, d) kombinace předešlých možností. V případě, že z právního úkonu není zřejmé, že účastník jedná navenek i jako zmocněnec ostatních účastníků, jedná tedy vlastním jménem (je oprávněn i zavázán z právního úkonu sám). Dodatečně však mohou účastníci sdružení právní úkon schválit.¹⁷⁶ Účastníci nabývají práv a odpovídají za závazky¹⁷⁷. Znakem vzniklého sdružení je jeho neformálnost a smluvní volnost.

174 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 609.

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

176 Švestka, J., Spáčil, J., Škárová, M., Hulmák, M. a kol.: Občanský zákoník II. § 460 – 880. Komentář. 1. vydání, C.H. Beck, Praha, 2008, s. 2150-2151.

177 Švestka, J., Spáčil, J., Škárová, M., Hulmák, M. a kol.: Občanský zákoník II. § 460 – 880. Komentář. 1. vydání, C.H. Beck, Praha, 2008, s. 2149.

Jedinou formální náležitostí smlouvy o sdružení je sjednání účelu/cíle (jednorázový, dlouhodobý, opakovaný, trvalý, sdružení se k podnikatelským i nepodnikatelským aktivitám, může jít o účely dobročinné, týkající se ekologických aktivit apod.), k jehož dosažení jsou osoby sdruženy (smlouva totiž nemusí mít ani písemnou podobu, v praxi bude ale písemná forma převažovat vzhledem k mnohdy nezbytnému určení podmínek fungování sdružení). V případě „koprodukčních sdružení“ je jejich (hlavním) účelem pořízení prvotního hmotného zachycení audiovizuálního díla. K tomuto pořízení dochází na základě společného hospodářsko-organizačního přičinění osob, které jsou subjekty smlouvy¹⁷⁸. Přesně specifikovaný účel z hlediska časového či z hlediska cíle nemusí být pravidlem (nesmí však být právními předpisy zakázán). Cíl může být vymezen i širěji a časově také nemusí být sdružení zcela přesně „vymezeno“. V případě „koprodukcí“ se však většinou jedná o přesně vymezený účel a z hlediska časového je sdružení také „ohraňeno“. Vzniká uzavřením smlouvy (ve které může být stanoven vznik sdružení až od určitého rozhodného okamžiku – např. datem schválení scénáře pro natáčení koprodukčního filmového díla apod.) a nejčastěji končí pořízením prvotního hmotného zachycení audiovizuálního díla (ukončením hospodářsko-organizačního procesu sdružených osob).

Osobami sdruženými mohou být osoby právnické, fyzické (jejich způsobilost k právním úkonům však nesmí být omezena), mohou jimi být jak podnikatelé, tak nepodnikatelé, osoby tuzemské i zahraniční¹⁷⁹. U zahraničních osob respektive cizozemců (což se případně týká i koprodukčních vztahů) musí tato osoba splňovat zvláštní podmínky pro jejich podnikání obsažené v ustanovení § 21 a násl. obchodního zákoníku¹⁸⁰ (ObchZ). Osoby, které se v případě „koprodukcí“ takto sdružují, jsou (jak jsem již v předešlých podkapitolách zmiňoval) osoby tuzemské i zahraniční, právnické i fyzické, jsou jimi např.: filmové společnosti, produkční společnosti, producenti, televizní společnosti, apod. (jedná se většinou o osoby podnikající¹⁸¹, to plyne již z povahy pořízení prvotního záznamu audiovizuálního díla

178 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 609.

179 Švestka, J., Spáčil, J., Škárová, M., Hulmák, M. a kol.: Občanský zákoník II. § 460 – 880. Komentář. 1. vydání, C.H. Beck, Praha, 2008, s. 2150.

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

181 „Podle § 261 odst. 6 obch.z. platí, že je-li smlouva uzavřena mezi podnikateli při výkonu jejich podnikatelské činnosti (...), řídí se ust. § 829 – 841 obč.z., avšak vše ostatní, co není výslovně upraveno v těchto ustanoveních, se řídí obecnou úpravou pro obchodní závazkové vztahy (tj. § 261 – 408 obch.z.). Přitom kogentní ustanovení se použijí vždy, dispozitivní pouze tehdy,

a jeho následné širší exploatace a komerčního využití). Tímto výkladem, který nám přináší nauka, je do jisté míry zodpovězena otázka, zda-li je možné, aby jednou ze sdružujících se osob byla i fyzická osoba, která by do sdružení v případě koprodukčního vztahu vnesla (pro účely sdružení) své autorské dílo v podobě scénáře, literární předlohy apod. Dle mého názoru tomuto nebude nic bránit (ve smlouvě bude nutné dostatečně upravit podmínky poskytnutí majetkových hodnot, podíly jednotlivých osob atd.).

Povinností smluvních stran je vyvíjení činnosti k dosažení sjednaného účelu způsobem, který stanoví smlouva, zároveň se však musí zdržet činnosti, která by jej znemožňovala, či ztěžovala¹⁸². Určujícími jsou vedle charakteru sdružení i předpoklady účastníka (jeho profese, majetkové poměry, vlastnictví věci potřebné pro účel sdružení, patent atd.). Činností účastníka k splnění účelu může být např. pracovní činnost či poskytnutí finančních prostředků. Činnosti zmíněné v předešlé větě budou hlavními činnostmi „koprodukčních sdružení“, kde jedna osoba může být tou, která výrobu filmového díla financuje, a druhá osoba pak filmové dílo tvoří a vyrábí jeho záznam (využívá svou techniku, lokace, kulisy apod.). Koprodukční vztah ale může být také založen pouze na základě poskytování finančních prostředků (smluvní strany vloží peníze, výrobu snímku si pak objednají u jiného subjektu).

Ustanovení § 831 až § 833 ObčZ pojednávají o věcech poskytnutých účastníkem pro účely sdružení, podmínkách tohoto poskytnutí a o právech účastníků k těmto věcem. Účastníci mohou poskytnout pracovní činnost, peníze (respektive věci určené dle druhu) a jiné věci (movité i nemovité – ty jsou vždy individuálně určené) většinou individuálně určené. Pokud není ve smlouvě určena jejich výše, má se za to, že účastníci poskytují stejné hodnoty. Majetkové hodnoty se poskytují v době, která je určena ve smlouvě, případně bez zbytečného odkladu po uzavření smlouvy. Výše hodnoty věcí a práv, která účastník poskytuje, se může lišit a většinou bude smluvně sjednána. Správou věcí bude pověřen např. jeden z účastníků, či s nimi může nakládat účastník, který je poskytl pro dosažení účelu sdružení (musí tento majetek však oddělit

neurčuje-li smlouva sama něco jiného. Pouze ty otázky, které nejsou (zcela nebo zčásti) v ust. § 261 – 408 obch.z. Upraveny, se řídí obecnou občanskoprávní úpravou závazkových vztahů v ust. § 488 – 587 obč.z., popř. i jinými příslušnými ustanoveními občanského práva.“

Eliáš, K. a kolektiv autorů: Občanský zákoník (Velký akademický komentář, úplný text zákona s komentářem, judikaturou a literaturou podle stavu k 1.4. 2008) 2. svazek § 488 – 880. Linde Praha, a. s. , Praha, 2008, s. 2361.

182 Ustanovení § 830 ObčZ.

od svého majetku). Peníze a jiné věci druhově určené (zastupitelné) jsou ve spoluvlastnictví (podílové spoluvlastnictví) všech účastníků sdružení v poměru k jejich výši (oddělí se od majetku účastníka či se předají pověřenému účastníku). Naopak věci jednotlivě určené (nezastupitelné) bezplatně užívají všichni účastníci, na vlastnických vztazích, vázících se k nim, se nic nemění. V případě koprodukčních vztahů jedna ze stran poskytuje prostředky pro výrobu filmů (zajistí samotnou výrobu snímku prostřednictvím výkonu své pracovní činnosti), další strana může poskytnout finanční prostředky, jiná strana např. poskytuje určitý druh techniky (osvětlovací techniku, mechanické jeřáby, apod.). Např. u fyzické osoby by se mohlo jednat o poskytnutí práv pro účely sdružení: „*I když se zákon o tom výslovně nezmiňuje, mohou účastníci poskytnout pro účely sdružení i práva, zejména k tzv. nehmotným statkům.*“¹⁸³ Komentář za citovanou větou uvádí příkladný výčet vkladu, kterým může být poskytnutí práva bezplatně využívat know how, patent, počítačový program atd. V případě koprodukcí by šlo o poskytnutí majetkových práv k již zmíněnému literárnímu dílu apod. Na jejich základě může dojít k výrobě filmového díla a realizaci společného účelu sdružení. Musí jít však o takové poskytnutí práv, jaké právní rámec takového nehmotného statku poskytuje, poskytnutí translativně převoditelného práva dává jiné možnosti, než práva, která právní řád koncipuje jako nezcizitelná.

Majetek získaný výkonem společné činnosti je spoluvlastnictvím všech účastníků sdružení. Spoluvlastnictví vzniká mezi všemi účastníky, nejen mezi těmi, díky kterým byl majetek získán. Smlouva či zákon stanoví rozsah spoluvlastnických podílů (nestanoví-li smlouva něco jiného, jsou podíly na společnou činností získaném majetku stejné)¹⁸⁴. Ze závazků vůči třetím osobám jsou účastníci zavázáni společně a nerozdílně. K tomuto lze uvést následující citaci z komentáře k autorskému zákonu: „*Výrobci vykonávají majetkové autorské právo užít audiovizuální dílo v rozsahu poskytnutého oprávnění režisérem společně a nerozdílně, což plyne z právní povahy*

183 Švestka, J., Spáčil, J., Škárová, M., Hulmák, M. a kol.: Občanský zákoník II. § 460 – 880. Komentář. 1. vydání, C.H. Beck, Praha, 2008, s. 2154.

184 Podílové vymezení účasti koproducentů na smluvním vztahu je obecně uvedeno i v Dohodě o koprodukci mezi Československou socialistickou republikou a Francouzskou republikou ze dne 6.3. 1968 a v Dohodě o koprodukci mezi Československou socialistickou republikou a Italskou republikou ze dne 25.3. 1968. Dohody stanovují, že snímek lze vyrobit v koprodukci pouze za předpokladu, že poměry podílů koproducentů se pohybují v rozmezí od 20 do 70 procent (k tomuto viz poznámka pod čarou č. 19).

společných závazků, včetně závazků ze sdružení.“¹⁸⁵ Účastníci odpovídají celým svým majetkem a jejich odpovědnost trvá i po zániku účasti ve sdružení či po rozpuštění sdružení ohledně závazků, které vznikly v době jejich účasti ve sdružení (odpovědnost za závazky u vystoupivšího a vyloučeného účastníka viz ustanovení § 840 ObčZ). Žádnou roli zde nehraje ani podíl na získaném majetku či spoluvlastnický podíl na vnesených věcech.

Rozhodovat o obstarávání společných věcí mohou účastníci jednomyslně (pokud dle smlouvy bude rozhodovat většina hlasů, každý z účastníků má jeden hlas nehledě na velikost podílu). V praxi, především pokud je účastníků více, je toto však velice nepraktické. Bylo by vhodné, aby smlouva obsahovala - kdo, ve kterých záležitostech a jakým způsobem má ve věcech sdružení rozhodovat. Jednání účastníků sdružení navenek zajišťuje v běžných záležitostech správce (pokud tato „funkce“ ve sdružení existuje) a věci pro sdružení zásadnější jsou pak vymezeny shromáždění účastníků (detaily by měly být upraveny opět ve smlouvě).

Účast osoby ve sdružení může zaniknout vystoupením účastníka a dále pak ještě vyloučením ze sdružení. K vystoupení může dojít kdykoli, pokud se jedná o vážné důvody (věc nesnese odkladu, jeho poměry doznaly od uzavření smlouvy zásadních změn, v případě dalšího setrvání hrozí účastníkovi újma apod.) a v ostatních případech však nesmí jít o nevhodnou dobu či tím nesmí dojít k újmě ostatních účastníků. Je třeba zmínit, že sdružení totiž může být založeno na dobu určitou, či bez časového omezení. To však dle zákona není rozhodné. Pokud chybí smluvní ujednání, je možné v případě sdružení založeného na dobu neurčitou, aby byla smlouva vypovězena ve lhůtě tří měsíců (dle ustanovení § 582 ObčZ). Vážné důvody musí předcházet i vyloučení účastníka (ve smlouvě může být k tomuto upraveno jen, zda o vyloučení rozhoduje souhlasem většina účastníků, či je nutný souhlas všech zbývajících účastníků). V souvislosti s vyloučením a vystoupením ze sdružení dochází k majetkovému vypořádání, které by mělo vždy následovat: a) účastník má právo na vrácení věcí, které jsou v jeho vlastnictví a které dosud účastníci bezplatně užívali, b) má právo na vypořádání spoluvlastnického podílu na věcech, které byly poskytnuty pro účely sdružení, c) dále může dojít k zaniknutí práv (která pro účely sdružení poskytl vyloučený či vystoupivší účastník sdružení) ostatních uživatelů užívat know-how,

185 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 609.

patent, jiné nehmotné statky atd., d) účastník má právo na výplatu svého podílu na majetku sdružení (který byl získán v souvislosti s činností sdružení). Jako poslední bod je nutné podotknout, že při neúspěšné činnosti sdružení (v době ukončení účasti je ztrátové) se vystupující podílí na ztrátě domluveným podílem či v rozsahu jako ostatní účastníci.

Jako poslední bod u smlouvy o sdružení uvádím rozpuštění sdružení (dle ustanovení § 841 ObčZ). Důvody a podmínky ukončení činnosti sdružení by měly být součástí smluvních ujednání. K rozpuštění dochází automaticky (okolnost ve smlouvě předvídaná) uplynutím doby, po kterou mělo sdružení „fungovat“; dosažením účelu, pro který bylo sdružení založeno či z jiných důvodů stanovených ve smlouvě (smrt či zánik účastníka sdružení, snížení počtu účastníků apod.). Důvodem rozpuštění sdružení je i jeho zánik ex lege: „*Takový případ rozpuštění sdružení by nastal tehdy, pokud by se jednalo o dvoustrannou smlouvu, přičemž jedna ze stran smlouvy by zemřela nebo zanikla.*“¹⁸⁶ Druhou možností je rozpuštění sdružení na základě rozhodnutí účastníků (mimo zmíněné důvody může jít o neefektivnost, ztrátovost sdružení, rozpor mezi účastníky apod.). Při rozpuštění sdružení musí také dojít k majetkovému vypořádání. Odpovědnost účastníků za závazky (vzniklé při činnosti sdružení a za jeho trvání) se nemění i po zániku sdružení¹⁸⁷. Pro doplnění tématu uvádím rozsudek Nejvyššího soudu ze dne 18.12. 2001, uveřejněný pod číslem 33/2002 Sbírky soudních rozhodnutí a stanovisek (R 33/2002). Ten mimo jiné stanoví, že pokud skončí účast jednoho z účastníků dvoučlenného sdružení založeného dle ustanovení § 829 a n. ObčZ, dojde zároveň i k rozpuštění sdružení (jeho zániku). Majetkové vypořádání proběhne dle ustanovení § 841 ObčZ, ne dle ustanovení § 839 ObčZ [v návaznosti na to může být u soudu podán návrh na zrušení podílového spoluvlastnictví podle ustanovení § 142 ObčZ, rozpuštěním sdružení (vzniklého dle ustanovení § 829 a n. ObčZ) totiž nezaniká podílové spoluvlastnictví k věcem uvedeným v ustanovení § 833 a ustanovení § 834 ObčZ].

Na závěr této části bych rád poukázal na základě koprodukční smlouvy o podmínkách výroby a distribuce filmu „Čert ví proč“ uzavřené mezi společnostmi

186 Eliáš, K. a kolektiv autorů: Občanský zákoník (Velký akademický komentář, úplný text zákona s komentářem, judikaturou a literaturou podle stavu k 1.4. 2008) 2. svazek § 488 – 880. Linde Praha, a. s., Praha, 2008, s. 2390.

187 Švestka, J., Spáčil, J., Škárková, M., Hulmák, M. a kol.: Občanský zákoník II. § 460 – 880. Komentář. 1. vydání, C.H. Beck, Praha, 2008, s. 2168.

Verbascum, s.r.o. a Barrandov Studio a.s. (obě společnosti jsou ve smlouvě označeny za spoluvýrobce filmu)¹⁸⁸, že teoretické právní instituty výše nastíněné opravdu v praxi nacházejí svoje uplatnění. Z první části smlouvy se dozvíme účel sdružení, kterým je financování, výroba, účast na výnosech z filmu a distribuce filmu. Předmětem smlouvy je stanovení práv a povinností, jež se váží k účelu smlouvy. Verbascum, s.r.o. se zavazuje k zajištění výroby filmu dle scénáře, rozpočtu a výrobního plánu, to vše musí být schváleno Barrandov Studio, a.s. Na druhé straně je Barrandov Studio a.s. povinno poskytnout vklad v určité výši (v tomto případě se jedná o věcné plnění ve formě poskytnutí kostýmů, rekvizit, dekoračních prací, kamerové techniky, zvukové postprodukce, poskytnutí hudebního studia, optických triků apod.). Další část smlouvy přesně vymezuje výši koprodukčních vkladů včetně jejich procentuálního poměru. Majetek, který vznikl společnou činností koproducentů (např. originál negativu, master, submaster, veškeré fyzické materiály vyrobené na základě smlouvy), se v okamžiku dokončení filmu stává spoluvlastnictvím koproducentů (jednotlivé spoluvlastnické podíly jsou určeny výší koprodukčních podílů). Smlouva stanoví i postoupení práv podle autorského zákona, k němuž dojde uhrazením koprodukčního podílu Barrandov Studiem a.s. společnosti Verbascum, s.r.o.. Společnost (Verbascum, s.r.o.) převádí autorská práva k filmu v rozsahu práv postoupených od autorů, výkonných umělců a případných dalších majitelů práv (záleží však zároveň na výši koprodukčního vkladu obou koproducentů, dle toho se určí příslušný poměr převáděných práv).

5.5. Zařazení „koprodukčního filmového díla“ do systému autorského práva a několik poznámek k autorskoprávním institutům týkajících se koprodukci

Film¹⁸⁹ vzniklý v koprodukci několika subjektů můžeme zařadit (jako nově vzniklé umělecké dílo) do systému autorského práva. Tato díla (v podobě, v jaké o nich v této kapitole pojednávám – tedy především „zahraniční koprodukční filmová

¹⁸⁸ Smlouva získána z archivu Barrandov Studia, a.s. pro studijní účely. Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Čert ví proč, Smlouva.

¹⁸⁹ V tomto případě mám na mysli vznik samostatného audiovizuálního díla. Jinak musíme mít na paměti, že v koprodukčním výrobním vztahu nevzniká audiovizuální dílo (filmové dílo) jako takové, ale jeho záznam. Koprodukční subjekty jsou výrobci tohoto záznamu.

díla“) **subsumujeme do kategorie děl kinematografických**¹⁹⁰. Jako taková (takto zařazená) je můžeme považovat za **díla audiovizuální**, a lze je tak analyzovat z hlediska jednotlivých autorskoprávních institutů. Je třeba ale úvodem této podkapitoly znovu podotknout, v zájmu právního purismu, že koprodukční není ve své podstatě dílo, ale zvukově obrazový záznam, koproducenti spoluvyrábějí záznam, nespoluvytvářejí dílo jako dílo spoluautorské. Přesnější, byť krkolomné by bylo hovořit o filmovém díle, jehož záznam byl vyroben v mezinárodní koprodukci (dílo vzniklé na základě koprodukčního vztahu)¹⁹¹.

V následujících odstavcích mi nejde o popsání audiovizuálních děl z hlediska autorskoprávního, cílem je pouze nastínit některé „prvky“ týkající se koprodukcí, které mají svůj základ v autorském právu, a je tudíž nutné a vhodné je i v tomto rámci popsat a na ně upozornit. Půjde o režiséra/režiséry díla filmového a jeho/jejich autorství, dále jsou to výrobci prvotního záznamu audiovizuálního díla, kterými jsou v koprodukčním vztahu osoby spolu sdružené za účelem jeho pořízení a exploatace (filmové společnosti, televizní subjekty, produkční společnosti apod.) a jako poslední je to otázka dabingu a dabingové režie. Bez ní by byla minimální možnost širší exploatace filmového díla, a tudíž i hospodářský účel koprodukčních vztahů by byl, dle mého názoru, vcelku zanedbatelný.

Autory díla filmového (režiséry) může být i více osob, a bude se tak jednat o spoluautorství (k „institutu“ spoluautorství viz ustanovení § 8 AZ). Tímto mám na mysli několik režisérů podílejících se na výrobě snímku¹⁹². K tomuto jevu občas dochází právě v případě koprodukčního vztahu, kdy se smluvní strany dohodnou mimo jiné i na společné „tvůrčí“ práci svých režisérů. Mělo by se jednat o režiséry, kteří budou mít stejné pravomoci a jejich autorský podíl na tvorbě díla bude rovnocenný či alespoň „poměrný ke koprodukčnímu podílu odpovídající smluvní strany“. Za autory audiovizuálního díla nelze považovat ostatní osoby podílející se na procesu tvorby

190 Mezi audiovizuální díla můžeme podřadit na základě demonstrativního výčtu v ustanovení § 2 odst. 1 AZ díla kinematografická (určená především k promítání v kinech – např.: díla filmová, díla filmová televizní, díla televizní odlišná od děl televizních filmových).

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

191 Více viz podkapitola 5.2.

192 Jako příklad lze uvést snímek „Přátelé na moři“ z roku 1959, který vznikl v československo-sovětské koprodukci a na jeho výrobě se podíleli za sovětskou stranu režisér Lev A. Kulidžanov a za československou stranu režisér Stanislav Strnad.

audiovizuálního díla. To by připadalo v úvahu pouze tehdy, pokud by tato osoba byla zároveň režisérem (jedním ze spoluautorů).

Podstatnou je i otázka týkající se **výrobce/-ů** spoluzakládajících koprodukční výrobní vztah. V případě koprodukcí jsou výrobci dva a více subjektů/osob (nejčastěji to jsou filmové společnosti, producenti, produkční společnosti, televize ...), které se sdružují za účelem výroby záznamu audiovizuálního díla. Jeho prvotní záznam pořizují většinou ze společných prostředků. Koprodukční vztahy jsou především založeny na potřebě rozložení nákladů a případném zvýšení následných zisků. Lze říci, že základem a hlavním bodem koprodukčního výrobního vztahu je hospodářská činnost, na níž se strany společnými silami podílejí. Do koprodukčního vztahu vnáší jak finanční prostředky, tak techniku či zajišťují personální obsazení tvůrčího a výrobního štábu.

Samostatně bych rád upozornil na problematiku **dabingu a dabingové režie**, která s výrobou a exploatací filmu (nejen koprodukčního) úzce souvisí. Podmínky dabingu a možnosti jeho realizace mohou být součástí koprodukčních smluv¹⁹³. Již při uzavírání smlouvy je tak jasné, jak se budou pro účely exploatace filmového díla do jednotlivých smluvních zemí řešit jazykové odlišnosti. V ostatních případech dochází k dabingu až na základě zisku distribučních práv k danému snímku.

Dabing je (vedle „titulkování“) způsob, kterým se filmové dílo co nejvhodněji a co nejpřijatelněji sděluje širšímu diváctvu v dané zemi. Olga Walló¹⁹⁴ na webových stránkách dabingové sekce Českého filmového a televizního svazu FITES

193 Příkladem můžeme uvést koprodukční film „Májové hvězdy“ z roku 1959, u kterého koprodukční smlouva v části 9. uvádí následující: „A/ Film bude natočen v jedné verzi tak, že sovětsí herci budou mluvit rusky a čeští herci česky. Každá strana si vyrobí další varianty ve své řeči na své útraty ve vlastní zemi. ...“

Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Májové hvězdy, Smlouva.

Smlouva o společné výrobě filmu „Májové hvězdy“ uzavřená mezi Filmovým studiem Barrandov, Praha, zastoupeným ředitelem Eduardem Hofmanem a mezi moskevským Filmovým studiem Maxima Gorkého, Moskva, zastoupeným ředitelem I. Britikovem dne 4. října 1958.

Dále např.:

Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Dýmky, Smlouva.

Smlouva o společné výrobě a využití filmu „Čtyři dýmky“ („Dýmky“) mezi Československým Filmexportem, Václavské nám. 28, Praha 1, zastoupeným obchodním ředitelem s. Ladislavem Kachtíkem – zároveň v zastoupení FSB a firmou Constantin Filmverleih GMBH, Vídeň VII, Siebensterngasse 37. Smlouva je bohužel bez datace - část III.: „Film bude natočen v jedné verzi. Případný dubbing na požádání jedné nebo druhé smluvní strany bude proveden na náklad příslušné strany.“

194 PhDr. Olga Walló je psychologka, psychoterapeutka, spisovatelka, překladatelka, ale také (především) dabingová režisérka.

pojednává o podstatě dabingu¹⁹⁵. Ta spočívá v převodu audiální složky audiovizuálního díla do jiného jazyka. Překlad, který je pořízen pro účely dabingu, musí zachovávat významovou a rytmickou složku díla. Osoba audiovizuálního díla dabující (dabér) dodržuje „dechové schéma postavy“, kterou svým hlasem v podstatě „dotváří“ a vlastním hereckým potenciálem musí ztvárnit totožné emoční prožitky. Takto jsou překonávány jazykové bariéry, které mohou v případě rozsáhlejší exploatace filmového díla (pokud nejsou vhodně překonány) způsobit jeho nižší návštěvnost, a tudíž i jeho komerční neúspěch. Rozsáhlost celosvětového trhu nutí jednotlivé výrobce a distributory k výrobě dabingových a titulkovaných kopií filmových děl.

Dabingová režie, kterou lze nazvat režii zvukové složky audiovizuálního díla v dané jazykové verzi, spočívá v detailním porozumění originálu audiovizuálního díla, jeho dekonstrukci významové a technické a v jeho opětovném znovuvyvoření v jiném jazyce. Olga Walló popisuje funkci dabingového režiséra takto: *„Režisér je tu prostředníkem mezi originálem, textem v jazyce, do něhož má být dabováno, herci a vznikající novou verzí díla. Má být schopen s textem adekvátně pracovat, tj. správně přiřadit k originálu. Zvolit herecké obsazení s ohledem na technické nároky a emoční rejstřík herce obrazového originálu. Mít na paměti, že ve vedení herce se nejedná o nápodobu původního výkonu, ale o samostatnou tvorbu, respektující základní pravidla - tj. dechový rytmus, minipointaci a režijní výklad postavy. Dále má být schopen pracovat se zvukovou složkou jako celkem (ruchy, hudba, písně, atmosféry) tak, aby vznikla plnohodnotná verze, která plně obstojí ve srovnání s originálem.“*¹⁹⁶ U dabingového režiséra nelze mluvit o spoluautorství s režisérem (autorem) audiovizuálního díla. Dabingový režisér se totiž nepodílí společnou tvůrčí činností na dokončení (vytvoření) díla. Dabingového režiséra můžeme dle autorskoprávní nauky považovat za výkonného umělce (ustanovení § 67 AZ), který jako svůj výkon nastudovává slovesné dílo a toto dílo pak věrně provádí (především díky nastudování díla, které je vyjádřeno v podobě dialogů a jejich překladu)¹⁹⁷.

195 Informace dostupné na: <http://www.dabingovasekce.com/dabingovasekce.com/index.html> [cit. dne 28.3. 2011].

196 Dostupné na: <http://www.dabingovasekce.com/dabingovasekce.com/index.html> [cit. dne 28.3. 2011].

197 Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 600.

5.6. Poznámky k mezinárodním aspektům koprodukcí

Evropská úmluva o filmové koprodukcí (dále jen Úmluva) je v rámci tohoto tématu významným dokumentem upravujícím institut koprodukcí a jejich podpory.¹⁹⁸ Byla přijata 2. října 1992 ve Štrasburku. Rád bych zde zmínil některé její části, jež jsou, dle mého názoru, pro účely koprodukčních vztahů důležité.

Preambule vymezuje cíle a směřování členských států Rady Evropy, které usilují o posílení koprodukcí jako nástroje tvorby a projevu kulturní evropské rozmanitosti. Státy uznávají, že byl evropským koprodukčním dán nový podnět v podobě vytvoření Evropského fondu na podporu koprodukce a distribuce filmových a audiovizuálních děl Eurimages. Státy v preambuli stanovují, že jsou rozhodnuty dosáhnout vymezeného kulturního cíle společným úsilím o zvýšení produkce, stejně tak se zavazují ke stanovení pravidel, která by se přizpůsobila evropským mnohostranným koprodukčním jako celku.

Úmluva se použije na vztahy vznikající v případě mnohostranných koprodukcí, které vznikají na území smluvních států. Úmluva se vztahuje na koprodukce zahrnující nejméně tři koproducenty se sídlem ve třech různých smluvních stranách Úmluvy či na koprodukce zahrnující nejméně tři koproducenty mající sídlo ve třech různých smluvních stranách Úmluvy a jednoho nebo více koproducentů, kteří nemají sídlo v těchto smluvních stranách. Mezi smluvními stranami sjednané dvoustranné dohody (viz výklad výše – podkapitola 5.3. „Historický exkurz“¹⁹⁹) platí i nadále, avšak (pouze) pro dvoustranné koprodukce. V Úmluvě je ještě upřesněno: „*V případě vícestranných koprodukcí mají ustanovení této Úmluvy přednost před ustanoveními dvoustranných dohod mezi smluvními stranami této Úmluvy. Ustanovení o dvoustranných koprodukcích zůstávají v platnosti, nejsou-li v rozporu s ustanoveními této Úmluvy.*“²⁰⁰ Pokud neexistuje žádná dohoda ohledně úpravy dvoustranných koprodukčních vztahů (mezi dvěma smluvními stranami Úmluvy), bude se na dvoustranné koprodukce vztahovat tato Úmluva (může však dojít

198 Sděl. č. 26/2000 Sb.m.s., Dokument dostupný i na:

<http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/QueVoulezVous.asp?NT=147&CL=ENG>

[cit. dne 4.4. 2011]. (Úmluva neobsahuje žádné autorskoprávní ustanovení.)

199 Dokument obsahující přehled uzavřených dvoustranných dohod je dostupný na:

http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/reg/tvwf/eu_works/bilateral_coprod.pdf [cit. dne 11.3. 2011].

200 Viz Evropská úmluva o filmové koprodukcí [článek 2 (Předmět), bod 3.].

k učinění tzv. výhrady – dle článku 20 Úmluvy). Vedle definic filmového díla, evropského filmového díla a vícestranných koprodukcí (k těmto třem pojmům viz Úmluva článek 3) – nabízí Úmluva i definici pojmu „koproducenti“. Těmi jsou filmové produkční společnosti nebo producenti mající sídlo ve smluvních státech Úmluvy a kteří jsou vázáni koprodukční smlouvou. Definice se mi jeví jako ne zcela přesná a výstižná a domnívám se, že by mezi koproducenty měly být začleněny i televizní společnosti, postprodukční společnosti apod. Slovo „producenti“ obsažené v definici by však mohlo (a patrně i má) označovat zmíněné subjekty.

V podmínkách pro získání koprodukčního statutu je zmíněn tzv. příslušný orgán smluvního státu, který schvaluje koprodukce kinematografických děl, v České republice je tímto orgánem Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Fond sám podporuje minoritní koprodukce (podobně dle vzoru ustanovení Evropské úmluvy o filmové koprodukci). Jedná se o podporu celovečerních hraných, animovaných a dokumentárních filmů. Podpora je určena českým subjektům (minoritním producentům). Podmínkou pro čerpání podpory, v případě jejího udělení, je i udělení koprodukčního statutu. Jen pro zajímavost uvádím, že v roce 2010 Rada Fondu vyčlenila na tuto podporu 1 milion EUR.²⁰¹ Koprodukční statut nemůže být udělen projektům zjevně pornografické povahy, těm, co schvalují násilí, a těm, které otevřeně urážejí lidskou důstojnost. Na základě koprodukčního statutu se poskytují koproducentům příspěvky, koproducenti však musí mít přiměřené technické, finanční prostředky a musí mít odpovídající odbornou kvalifikaci.

Uzavřená koprodukční smlouva musí každému z koproducentů zaručovat spoluvlastnictví negativu (originálního obrazového a zvukového negativu, koprodukční smlouva jim musí rovněž zaručit právo na internegativ nebo na jiný prostředek rozmnožování). Články 8 a 9 Úmluvy určují, že příspěvek koproducenta zahrnuje skutečnou technickou a uměleckou účast, stejně tak může být koprodukční statut udělen i (ryze) finančním koprodukcím. Mezi stranami musí stále být (v kinematografických vztazích) vyváženost jak z hlediska výše vložených finančních prostředků, tak z hlediska umělecké a technické účasti na výrobě díla.

201 Informace dostupné na: <http://www.mkcr.cz/cz/tiskovy-servis/podpora-minoritnich-koprodukci-ze-statniho-fondu-ceske-republiky-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie-57724/> [cit. dne 4.4. 2011].

Lze tedy shrnout, že v případě Úmluvy se především jedná o úpravu finanční podpory. Dle mého názoru Úmluva ve výsledku nenabízí komplexnější (multidisciplinární) pohled na problematiku koprodukčních vztahů, i když na druhou stranu vhodně upravuje možnost jejich finanční podpory.

Evropské koprodukce mohou být částečně financovány z **Evropského fondu na podporu koprodukce a distribuce kinematografických a audiovizuálních děl – Eurimages** (European Fund of the Support of Co-production and Distribution of Creative Cinematographic and Audiovisual Works)²⁰². Fond byl založen v roce 1988 Radou Evropy, jeho hlavním účelem je již v názvu zmíněná podpora (v kulturním a ekonomickém smyslu) filmové a ostatní audiovizuální tvorby a distribuce v Evropě. Financována je především výroba a distribuce celovečerních hraných, animovaných a dokumentárních filmů (o stopáži nejméně 70 minut), které vznikly na základě koprodukčních vztahů mezi evropskými státy (především mezi státy, které jsou členy tohoto fondu).²⁰³ Fond vytvořil čtyři programy financování: a) podpora koprodukcí, b) podpora distribuce, c) podpora kin / promítání a d) podpora digitalizace u projektů financovaných z prostředků Eurimages. Finance na činnost fondu jsou získávány především jako příspěvky členských států (téměř 90 % prostředků jde na podporu koprodukcí). V případě koprodukcí se u podpory jedná o podnícení „koprodukční výroby“ evropských kinematografických a jiných audiovizuálních děl. „*U všech předložených projektů tedy musí být alespoň dva koproducenti z různých členských států fondu.*“ Na webových stránkách Ministerstva kultury se můžeme ještě dozvědět následující informace týkající se procentuální výše jednotlivých koprodukčních podílů: „*U vícestranných koprodukcí nesmí podíl hlavního koproducenta převyšovat 70% z celkového rozpočtu koprodukce a účast menšinových koproducentů nesmí být nižší než 10%. U dvoustranných koprodukcí nesmí účast většinového koproducenta převyšovat 80% z celkového rozpočtu koprodukce a účast menšinového koproducenta musí být nejméně 20%. U dvoustranných koprodukcí s rozpočtem vyšším než 5 milionů eur se povoluje 90% většinová účast na celkovém koprodukčním rozpočtu.*“²⁰⁴ Pokud

202 Pro detailnější informace viz: http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp. [cit. dne 3.4. 2011].

203 Telec, I., Tůma, P. : Autorský zákon. Komentář. 1. vydání, C. H. Beck, Praha, 2007, s. 609.

204 Informace dostupné na: <http://www.mkcr.cz/media-a-audiovize/eurimages/default.htm> [cit. dne 3.4. 2011].

je dodržena výše podílů, je možné zažádat o podporu. Společně s žádostí o podporu jsou koproducenti nuceni vyplnit formulář, kde popíší evropský charakter projektu (musí uvést skupinu tvůrců, výkonných umělců, skupinu technického zabezpečení, dále uvádí např. autora námětu, scénáře, výtvarných návrhů postav, hudby, režiséra) a v dalším formuláři „vyplní“ plán financování.

Z hlediska podmínek poskytování podpory je důležitý dokument „Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným celovečerním hraným filmům, animovaným filmům a dokumentům“²⁰⁵. Obecná ustanovení žadatelům ukládají, aby předložené projekty byly v souladu s legislativou příslušných zemí, dvoustrannými smlouvami uzavřenými mezi koprodukcujícími zeměmi a případně také s Evropskou úmluvou o filmové koprodukci. Žadatelé mohou být evropské fyzické nebo právnické osoby, musí podléhat právnímu řádu členského státu fondu. Hlavní činností těchto osob musí být výroba kinematografických děl a jejich vznik je nezávislý na veřejných i soukromých vysílacích organizacích a společnostech. Podstatné také je, že osoby nemohou žádat o podporu projektů, které jsou zjevně pornografické povahy, projektů propagujících násilí či projektů, které otevřeně podněcují k porušování lidských práv. Vedle projektů, které vykazují uměleckou a/nebo technickou spolupráci mezi nejméně dvěma koproducenty (kteří mají sídlo v různých členských státech fondu), je přípustná i koprodukce, kde je účast koproducenta/-ů výhradně finanční. Projekty jsou posuzovány na základě bodovacího systému a každý z nich musí dosáhnout určitého počtu bodů²⁰⁶. Z pohledu autorského práva je významná část 1.8. s názvem „Autorskoprávní předpisy a spoluvlastnictví negativu“. Projekty musí být v souladu s autorskoprávními předpisy, jež jsou platné v evropských státech, které se koprodukce účastní. Bod 1.8.1. k tomuto dodává, že soulad s odpovídající autorskoprávní úpravou musí být i z hlediska rozhodování o konečném sestřihu filmu. Mimoto ještě stanoví, že negativ mají všichni koproducenti ve společném vlastnictví.

Podpora je poskytována ve formě podmíněčně návratných bezúročných půjček, nesmí přesáhnou 17 % celkových výrobních nákladů filmu (nikdy nepřevyšší

205 Detailněji viz: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/eurimages/01-Pravidla-pro-poskytovani-podpory-koprodukovanym-filmum.pdf> [cit. dne 3.4. 2011].

206 Viz část 1.6. Evropský projekt („Pravidla pro poskytování podpory koprodukovaným celovečerním hraným filmům, animovaným filmům a dokumentům“).

částku 700 000 €). Udělení finanční podpory závisí na velikosti podílu jednotlivých koproducentů na financování koprodukce.

Mezinárodní právo soukromé je podstatným právním odvětvím, které v případě „koprodukčních soukromoprávních vztahů“ nelze opomenout. Karel Knap se v roce 1945 vyjadřuje k mezinárodnímu právu soukromému následovně: „*Značný význam z hlediska mezinárodních vztahů filmových má i tzv. mezinárodní právo soukromé. Nejde o mezinárodní právo ve vlastním slova smyslu, nýbrž o normy vnitrostátní, vztahující se k mezinárodním poměrům soukromým (tzv. normy hraničné). Pokud jde o otázky práva filmového, mají tyto normy neobyčejný význam pokud jde o smluvní poměry filmové mezi příslušníky různých států, jako např. smlouva mezi tuzemským filmovým tvůrčím pracovníkem a cizím filmovým výrobcem, smlouva mezi tuzemským filmovým výrobcem a cizozemským spisovatelem či komponistou, smlouva tuzemské filmové půjčovny se zahraniční filmovou výrobnou či půjčovnou o exploataci cizího filmu v tuzemsku, smlouva tuzemské filmové výroby se zahraniční půjčovnou o exploataci tuzemského filmu v cizině, smlouva tuzemského kinematografu s cizozemskou továrnou o koupi zvukové aparatury atd.*“²⁰⁷ Smluvní vztah obsahuje mezinárodní prvek tehdy, pokud se týká dvou či více států (respektive jejich právních řádů). „Zahraniční koprodukce“ přesahují hranice jednoho státu tzn., že takový zahraniční prvek obsahují. Na jedné straně stojí tuzemský subjekt a na druhé straně subjekt zahraniční. Jedna či více smluvních stran (produkční společnost, filmová společnost, fyzická osoba vnášející do smluvního vztahu své autorské dílo apod.) jsou cizími státními příslušníky nebo bydlí v zahraničí, nebo se jedná o právnické osoby založené podle cizího práva nebo mají sídlo v zahraničí. Jde o soukromoprávní vztahy s mezinárodním prvkem²⁰⁸.

Strany mohou určit jeden z právních řádů (dotčené právní řády – tuzemský a právní řád druhé či další strany) a tímto se pak bude právní vztah řídit²⁰⁹.

207 Knap, K.: Přehled práva filmového. Knihovna Filmového kurýru, Praha, 1945, s. 39

208 „*Mají-li uvedené vztahy v některém svém prvku vztah k zahraničí, označujeme je jako „soukromoprávní vztahy (poměry) s mezinárodním popříp. zahraničním nebo cizím prvkem“.*“

Kučera, Z.: Mezinárodní právo soukromé. (7. opravené a doplněné vydání) Brno-Plzeň: Doplněk a Aleš Čeněk, 2009, s. 17.

209 Volbu rozhodného práva připouštějí jednotlivé normy – viz Kučera, Z., Pauknerová, M., Růžička,

Volbu rozhodného práva pro smlouvy (prvotní kritérium pro stanovení rozhodného práva) musí strany vyjádřit výslovně nebo musí dostatečně jasně vyplývat z ustanovení smlouvy nebo z okolností případu. Volba může být provedena i konkludentně, neboli mlčky. Vůli účastníků posuzujeme z jejich chování. Strany volbou určují rozhodné právo pro smlouvu jako celek či pouze pro její část. Karel Knap a Otto Kunz v knize Mezinárodní právo autorské pojednávají o volbě práva následovně: „*V oblasti mezinárodního práva soukromého, kam i autorskoprávní smlouvy s mezinárodním prvkem patří, má autonomie vůle účastníků za důsledek možnost, aby si účastníci smlouvy zvolili hmotné právo určitého státu, kterým se má její smlouva spravovat. V takovém případě pak mluvíme o volbě práva.*“²¹⁰

Pokud si strany samy nedohodnou, jakým právním řádem se jejich vztah bude řídit, přijde na řadu tzv. kolizní nebo přímá metoda. V případě první z metod mají právní řády k určení rozhodného práva zvláštní normy (kolizní normy²¹¹). Kolizní normy určí dle určitých kritérií právní řád státu, jehož normami se bude řídit právní vztah. „*Při výběru mezi dotčenými právními řády na základě kritéria, které je v ní stanoveno, nediskriminuje kolizní norma mezi svým vlastním a cizími právy; zachází s nimi jako s rovnými.*“²¹².

Některé právní řády obsahují hmotněprávní normy, jež samy určí smluvním stranám (které jsou v právním poměru s mezinárodním prvkem) jejich práva a povinnosti. Normy tohoto druhu sjednávají jednotlivé státy a jsou obsaženy v mezinárodních smlouvách, které se stávají součástí jednotlivých právních řádů (přímé normy). Normy bezprostředně stanoví práva a povinnosti účastníků (a dojde ihned k jejich aplikaci). Samostatnou volbou rozhodného práva či uplatněním metody kolizní (kolizních norem) / metody přímé (přímých norem) strany koprodukčního smluvního vztahu zjistí, jaký právní řád se v jejich případě užije na jednotlivé smluvní instituty apod.

K. a kolektiv. Právo mezinárodního obchodu. Plzeň: Aleš Čeněk, 2008, s. 212. – **text učebnice však nutno v současné době již číst s přihlédnutím k právním úpravám obsaženým v Nařízení Řím I. a Řím II.**

210 Knap, K., Kunz, O: Mezinárodní právo autorské. Praha: Academia, 1981, s. 298.

211 K otázce kolizních norem je podstatné zmínit i **tzv. hraniční určovatele**: „*Hraničním určovatelem je určitá skutečnost významná pro daný druh právních vztahů nebo otázek označených v rozsahu kolizní normy (...), která rozhoduje o určení (výběru) práva, jehož se má použít pro jejich úpravu.*“

Kučera, Z.: Mezinárodní právo soukromé. (7. opravené a doplněné vydání) Brno-Plzeň: Doplněk a Aleš Čeněk, 2009, s. 121.

212 Kučera, Z.: Mezinárodní právo soukromé. (7. opravené a doplněné vydání) Brno-Plzeň: Doplněk a Aleš Čeněk, 2009, s. 23.

K otázce mezinárodního práva soukromého bych rád doplnil několik informací o jeho vztahu k autorskému právu. Autorské právo se vyznačuje tím, že vychází ze zásady teritoriality. Můžeme říci, že autorská práva jsou teritoriálně vymezena, dochází k jejich nabytí a k poskytování jejich ochrany pro oblast určitého státu a tamního právního řádu. U autorských práv (která se – v kontextu tématu - pojí s filmovým dílem vzniklým na základě koprodukčního smluvního vztahu) nevzniká kolizní problematika. Příslušné právo se řídí právním řádem státu, jenž právo poskytuje a chrání (na druhé straně stojí však závazkové smlouvy týkající se těchto práv a závazky vzniklé na základě porušení práv, kde kolizní problematika vzniká). V těchto vztazích je však sjednána mezinárodněprávní úprava. Mezinárodní smlouvy slouží k překonání územní omezenosti ochrany práv k nehmotným statkům. Státy se zavazují, že občanům ostatních smluvních států poskytnou stejnou ochranu, kterou poskytují svým občanům (navíc i minimální ochranu stanovenou přímo na základě smlouvy).²¹³

V souvislosti s mezinárodním právem soukromým nesmíme opomenout ustanovení nařízení Řím I²¹⁴, nařízení Řím II²¹⁵ a nařízení Brusel I²¹⁶. Nařízení Řím I a nařízení Řím II obsahují kolizní normy. **Nařízení Řím I** pojednávající o právu rozhodném pro smluvní závazkové vztahy se použije na smlouvy uzavřené po 17. prosinci 2009. Na smlouvy uzavřené od 1. července 2006 (do 17. prosince 2009) se užijí ustanovení Římské úmluvy o právu rozhodném pro smluvní závazkové vztahy²¹⁷ a na smlouvy uzavřené před tímto datem se užijí některá ustanovení zákona č. 97/1963 Sb.²¹⁸. Nařízení Řím I obsahuje především pozitivní i negativní vymezení věcné působnosti, možnost volby práva (ustanovení čl. 3) či možnost určení rozhodného práva pro smluvní vztah při neexistenci volby práva. V dalších člancích jsou pak

213 Kučera, Z.: Mezinárodní právo soukromé. (7. opravené a doplněné vydání) Brno-Plzeň: Doplněk a Aleš Čeněk, 2009, s. 283 - 286.

K mezinárodní úpravě ochrany autorských práv dále ještě viz - Kučera, Z., Mezinárodní právo soukromé. (7. opravené a doplněné vydání) Brno-Plzeň: Doplněk a Aleš Čeněk, 2009, s. 292 - 295.

214 Nařízení Evropského parlamentu Rady (ES) č. 593/2008 ze dne 17. června 2008 o právu rozhodném pro smluvní závazkové vztahy (Nařízení Řím I).

215 Nařízení Evropského parlamentu a Rady (ES) č. 864/2007 ze dne 11. července 2007 o právu rozhodném pro mimosmluvní závazkové vztahy (Nařízení Řím II).

216 Nařízení Rady (ES) č. 44/2001 ze dne 22. prosince 2000 o příslušnosti a uznávání a výkonu soudních rozhodnutí v občanských a obchodních věcech (Nařízení Brusel I).

217 Úmluva o právu rozhodném pro smluvní závazkové vztahy, otevřená k podpisu v Římě dne 19. června 1980.

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

obsažená ustanovení týkající se jednotlivých specifických smluv, ustanovení čl. 9 pojednává o imperativních ustanoveních, jejichž dodržení je pro stát při ochraně veřejných zájmů zcela zásadní, ustanovení o formální platnosti uzavřené smlouvy po dodržení všech formálních náležitostí, ustanovení o působnosti práva rozhodného pro smlouvu a dále ještě např. ustanovení týkající se postoupení pohledávky a smluvní subrogace, společné odpovědnosti, započtení, důkazního břemene apod. **Nařízení Řím II** pojednává o právu rozhodném pro mimosmluvní závazkové vztahy. První kapitola obsahuje pozitivní a negativní vymezení oblasti působnosti nařízení, druhá se zabývá civilními delikty. Nařízení tak upravuje např. odpovědnost za škodu způsobenou vadou výrobku, nekalou soutěž a jednání omezující volnou hospodářskou soutěž, škodu na životním prostředí, ale i (v ustanovení čl. 8) porušení práv duševního vlastnictví²¹⁹. Kapitola III se zabývá bezdůvodným obohacením, jednatelstvím bez příkazu a předsmuvní odpovědností. Další kapitoly pak pojednávají o volbě práva, jímž se bude řídit mimosmluvní závazkový vztah stran, o společných pravidlech (působnost rozhodného práva, imperativní ustanovení, subrogace, formální platnost apod.) a o ostatních ustanoveních. Závěrem této části bych ještě poukázal na **nařízení Brusel I**. To se zaměřuje na příslušnost, uznávání a výkon soudních rozhodnutí v občanských a obchodních věcech. Kapitola I nabízí pozitivní i negativní vymezení působnosti tohoto nařízení, kapitola II pak nabízí ustanovení o příslušnosti a kapitola III se zabývá uznáváním a výkonem „rozhodnutí“ soudů. V dalších kapitolách jsou uvedeny ustanovení týkající se veřejných listin a soudních smírů, dále pak obecná a přechodná ustanovení, vztah k jiným nástrojům a závěrečná ustanovení.

5.7. Podpory filmového průmyslu a filmové pobídky

V této podkapitole bych se rád zaměřil na podporu filmového průmyslu a především na investiční pobídky v tomto odvětví, na jejich formy a na situaci těchto pobídek v České republice. Globalizovaná společnost má vedle ostatních odvětví také

²¹⁹ **Článek 8 Porušení práv duševního vlastnictví**

„1. Rozhodným právem pro mimosmluvní závazkové vztahy, které vznikají z porušení práva duševního vlastnictví, je právo země, pro kterou je uplatňována ochrana těchto práv.

2. Rozhodným právem pro mimosmluvní závazkové vztahy, které vznikají z porušení jednotného práva duševního vlastnictví Společenství, je v otázkách neupravených příslušným aktem Společenství pro země, ve které k tomuto porušení došlo.

3. Rozhodné právo určené podle tohoto článku nelze vyloučit dohodou podle článku 14.“

dopad na ekonomický sektor, ve kterém subjekty vyhledávají co možná nejnižší náklady na svoji výrobu, distribuci a provoz. Ne jinak je tomu i v případě filmového (audiovizuálního) průmyslu. V souvislosti s rozvojem systému podpor a pobídek produkcí dochází po celém světě k tzv. geoeconomickému turismu²²⁰ přispívajícímu k výrobě filmových děl. Filmové financování je v Evropě oproti jiným světadílům zvláštní v tom, že se v určité míře může spolehnout na existenci různorodých veřejných podpor²²¹. Dle dokumentu Ministerstva kultury „Přehled podpor v zemích EU“ je filmový průmysl financován z jednotlivých národních fondů, regionálních fondů a z ostatních zdrojů. Objemy financí vyčleněných na podpory se pohybují v rozmezí (v přepočtu na Kč) od 18 milionů (v případě Slovenska) až do 10,5 miliard (v případě Francie)²²². Fiskální elementy pojící se s filmovým průmyslem jsou důležitým bodem týkajícím se ekonomiky celého evropského audiovizuálního průmyslu. Každá z částí tohoto „výrobního odvětví“ je mnohdy podporována jak na národní, tak na unijní úrovni. Celkovým cílem je zvýšení toku finančních prostředků do filmového a televizního průmyslu, kterým by došlo k zlepšení pozice producentů a k zlepšení jejich schopnosti prosadit existenci různých audiovizuálních projektů. Současně tak dochází k vytváření pevných základů a stabilnějších ekonomických podmínek pro celý filmový průmysl. V soukromém sektoru jsou ideálními investory do tohoto odvětví filmoví distributoři a televizní vysílatelé, kteří mají svůj osobní zájem na exploataci dalších audiovizuálních děl. Systém veřejných podpor propojený se soukromými investicemi vede ke komplexnějším a soudržnějším investicím, díky kterým dochází ke zvýšení kvality a také kvantity vytvořených a prodaných děl. Rozrůstající se úloha podpor je v dnešní době patrná také díky podobnosti principů a institutům v jednotlivých státech. V případě koprodukčních výrobních vztahů je podstatná existence koprodukčních smluv, jež v souvislosti s určitými pravidly oficiálně stanovují podmínky přístupu fiskálních systémů jednotlivých smluvních států. Zmíněnými pravidly mohou být mimo jiné i povinnost koprodukčního subjektu přispět do koprodukce určitým finančním obnosem, který zároveň tvoří podíl subjektu

220 Profita, G.: Film financing strategies: worldwide view. Entertainment Law Review. Roč. 19., č. 5, 2008, s. 94-99.

221 Priante, A.: Creative financing for films: the role of tax shelters in the European audiovisual industry – opening the debate. Entertainment Law Review. Roč. 15, č. 4, 2004, s. 114-120.

222 Dokument „Přehled podpor v zemích EU“ dostupný na: <http://www.mkcr.cz/cz/media-a-audiovize/kinematografie/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-a-filmoveho-prumyslu-2011---2016-79977/>, [cit. dne 5.10. 2011].

na koprodukcii, dále se pak např. jedná o závazek poskytnutí technických prostředků či služeb tvůrčího (uměleckého) personálu²²³. Pro efektivnost smluv je na jedné straně nutné se vyhnout „mezistátní konkurenci“ a na druhé straně je třeba nalézt základní shody v přístupných podmínkách všech těchto systémů společně s vytvořením společného základu, pomocí něž by byly řízeny a prováděny investice v audiovizuálním výrobním sektoru²²⁴. Investiční pobídky ve filmovém průmyslu jsou důležitým ekonomickým institutem, který je jednou z možností zvýšení filmové produkce. Jsou vhodným prostředkem přilákání zahraničních a koprodukčních společností k výrobě filmového díla v dané zemi či regionu (viz výše zmíněný pojem „goekonomický turismus“). Filmový průmysl pro jednotlivé země neznamena pouze ekonomický přínos, jedná se především o umělecký přínos pro společnost a její další kulturní rozvoj. Jakékoliv ekonomické prostředky, které jsou v určité zemi ve spojitosti s tvorbou a výrobou filmového díla proinvestovány, jsou důležitým faktorem pro tvorbu (mnohdy krátkodobějších) pracovních příležitostí a často přispívají ke zvýšení kvalifikace pracovníků v tomto odvětví. Pobídky přináší práci nejen tuzemským filmovým profesionálům, ale i navazujícím odvětvím. Těmi jsou např. dopravci, hoteliéři, telekomunikační společnosti, provozovatelé restaurací či tlumočnických služeb. Radomír Dočekal²²⁵ v textu „Investiční pobídky pro filmový průmysl / Proč podporovat filmový průmysl?“²²⁶ uvádí i další odvětví, ve kterých se projevuje dopad investičních pobídek. Jsou jimi zaměstnanost a turistika. Z hlediska zaměstnanosti musíme mít na zřeteli fakt, že pokud se v dané zemi rozšiřuje výroba filmových děl, s nárůstem filmových štábů z tuzemska, ale i z různých zemí zároveň roste i poptávka po kvalitním tuzemském personálu. Tímto personálem mám na mysli především tvůrčí profese (kameramany, střihače, výkonné umělce atd.), ale i technický a řemeslnický personál. Nesmíme však zapomenout na oblast služeb a oblast postprodukce. Země, které poskytují určitou formu pobídek, zároveň mnohdy filmovým štábům nabízejí komplexní škálu produkčních služeb a pro tuzemské snímky zajišťují i následný export

223 Více k tomuto tématu (především ve vztahu k Velké Británii) viz Alberstat, P.: Trouble in Paradise: the new DMCS guidelines on film coproductions. Entertainment Law Review. Roč. 15, č. 8, 2004, s. 233-236.

224 Více viz: Priante, A.: Creative financing for films: the role of tax shelters in the European audiovisual industry – opening the debate. Entertainment Law Review. Roč. 15, č. 4, 2004, s. 114-120.

225 Autor textu byl v roce 2006 (rok zveřejnění článku) výkonným ředitelem Asociace producentů v audiovizu.

226 Dočekal, R.: Investiční pobídky pro filmový průmysl / Proč podporovat filmový průmysl? Cinepur. č. 47, 2006. Článek dostupný na: <http://cinepur.cz/article.php?article=1103> [cit. dne 5.10.2011].

pro exploataci na mezinárodním trhu prostřednictvím distribuce v kinech a dalšími prostředky. Ve všech těchto oblastech má daná země svůj odborný personál, a tudíž i zahraniční štáby využívají jeho služeb. Natáčení snímků v určité zemi či lokaci zvyšuje i povědomí o destinaci mezi lidmi téměř po celém světě a ti se jako turisté vydávají někdy i záměrně právě na taková místa, kde byl např. natáčen jejich oblíbený film. Filmová díla tvoří jakousi reklamu pro oblast, region či stát, v němž se natáčela.

Podpora filmového průmyslu může mít sama o sobě rozličné formy. V členských státech Evropské unie, ale i v dalších zemích světa nalezneme nejrozličnější formy podpory. V tomto směru je zajímavý a přínosný článek s názvem „Film financing strategies: worldwide view“ autorky Gianni Profita uveřejněný v čísle 5/2008 časopisu *Entertainment Law Review*, který uvádí možné způsoby financování filmového průmyslu a výroby filmových děl. Z textu bych vybral následující způsoby: vedlejší finanční účast na produkci, systém prodeje a zpětného pronájmu, předprodej distribučních práv pro určité oblasti či prostřednictvím určité platformy (filmové kopie, televize, DVD nosiče, internet), prodej práv televizním subjektům, metody sponzorování, využití institutu „product placement“, spojení několika produkčních subjektů do koprodukčního výrobního vztahu, využívání podpory ve formě „provozních daňových pobídek“, daňových úlev, daňových odpočtů, přímých slev na dani, uznání daní k dobru, využití komplexních smíšených systémů, využití grantů a příspěvků, atd.²²⁷ U spojení několika produkčních subjektů do koprodukčního výrobního vztahu je z hlediska vyhledávání potenciálních koprodukčních partnerů a z hlediska následné finanční a tvůrčí spolupráce vhodné zmínit existenci tzv. koprodukčních trhů. Ty jsou pořádány současně s filmovými festivaly po celém světě. Jsou jimi např.: Berlinale Co-Production Market, Connecting Cottbus, CineMart při MFF Rotterdam, Marché du Clermond-Ferrand, New Cinema Network při MFF v Římě, Paris Project atd. Mezinárodní filmový průmysl je funkční částečně i právě díky těmto trhům, kterými se rozšiřují možnosti pro komerční využití snímků a zároveň i dochází k mezinárodnímu šíření děl vzniklých v jednotlivých státech. Obecně můžeme podporu rozčlenit dle formy na přímou (půjčky, subvence, dotace či premie) a nepřímou (daňové slevy, daňové úlevy, daňové podpory, výhodné půjčky, záruky na půjčky). Přímá podpora spočívá v poskytování veřejných zdrojů státem na produkci filmových děl.

²²⁷ Profita, G.: Film financing strategies: worldwide view. *Entertainment Law Review*. Roč. 19., č. 5, 2008, s. 94-99.

Stát tak „pokryje“ určité (mnohdy zásadní) procento nákladů na výrobu filmového díla. Podpora v tomto případě plyne přímo produkčnímu subjektu. Nepřímá podpora má podobu daňových úlev či různých výhod při půjčování prostředků. Nepřímo je tak podpořena filmová produkce, i když produkční subjekt nedostává od státu prostředky, kterými by mohl ihned a volně disponovat. Druhým možným dělením je pak dělení podpory dle způsobu jejího poskytování na selektivní (komise většinou posuzuje určitou žádost) a na automatickou (na základě stanovených kritérií se vypočte výše podpory)²²⁸. Se selektivní formou podpory se můžeme setkat např. u Dánska, Velké Británie, Francie a Maďarska. Prostředky jsou selektivně poskytovány nejen na základě ekonomického zájmu, ale především na základě zájmu kulturního. Podpora nemusí být ve většině těchto případů navracena. U automatické podpory je tomu trochu jinak. Tento druh podpory je poskytnut na základě obchodního úspěchu filmového díla v kinech, v televizi či na určitém druhu nosičů a musí být splněna podmínka opětovné investice prostředků do dalších snímků. Příkladem států, které shodný či podobný systém využívají, jsou např. Španělsko²²⁹, Německo, ale i Francie. Na hodnotě systém získává především díky své objektivnosti, nehraje zde žádnou roli subjektivní posuzování projektů a rozhodování o jejich podpoře. Státy mívají kombinované systémy podpory a často dochází k vícezdrojovému financování. Z jednotlivých druhů možných forem podpory filmového průmyslu lze ještě uvést např.: investiční pobídky, podporu plynoucí od filmových fondů (v ČR se jedná o Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie), činnost národního filmového orgánu, existenci filmové komise a činnost veřejné televize, která by se měla také podílet na tuzemské produkci a s ní spojených investicích.

228 Dělení jsem převzal z článku „Přiblíží se česká kinematografie standardům platným v EU?“ autorky Heleny Uldrichové. Autorka byla v roce 2006 (rok zveřejnění článku v časopise Cinepur) předsedkyní správní rady České filmové komory.

Uldrichová, H.: Přiblíží se česká kinematografie standardům platným v EU? Cinepur, č. 47, 2006.

Článek dostupný na: <http://cinepur.cz/article.php?article=1102>, [cit. dne 5.10. 2011].

229 „V rámci podpory filmové produkce mají španělské filmy právo na pomoc odpovídající 15% jejich hrubého zisku, který přinese příslušný film v prvních dvanácti měsících komerčního promítání na území Španělska. Zároveň producenti mohou, za určitých podmínek, žádat o doplňkovou pomoc odpovídající až 33% z částky investované producentem, pokud film během prvních dvanácti měsíců svého komerčního promítání na území Španělska přinese hrubý zisk vyšší než 330 tisíc eur. Součet všeobecné a doplňkové pomoci nesmí u dlouhometrážních filmů přesáhnout 50% nákladů potřebných na realizaci filmu či 75% investice producenta, v žádném případě však nesmí být vyšší než 900 tisíc eur.“

Uldrichová, H.: Přiblíží se česká kinematografie standardům platným v EU? Cinepur, č. 47, 2006.

Článek dostupný na: <http://cinepur.cz/article.php?article=1102>, [cit. dne 5.10. 2011].

Také investiční pobídky mají mnoho forem, ve kterých se vyskytují a které jsou jednotlivými státy výrobcům filmů nabízeny. Pobídky si kladou za cíl podpořit produkci filmových děl a především přilákat zahraniční štáby. „Cílem investičních pobídek je podpora domácí filmové produkce a přilákání zahraniční produkce. Zavedení investičních pobídek přináší zemi zvýšenou ekonomickou aktivitu. Řada států v Evropě již dosáhla legálního základu pro tuto formu podpory filmového průmyslu. Zvýšená produkce filmů umožňuje a inspiruje uměleckou kreativitu místních tvůrců ve všech filmových formách a žánrech a pozitivně působí na kulturní identitu národa.“²³⁰ Investiční pobídky se v hojně míře rozšířily především v období uplynulých deseti let, ve kterých se objevily jejich různé typy. Dle Radomíra Dočekala se jedná o pobídky související s daněmi a pobídky související s náklady. Mezi daňové pobídky řadíme daňové bonusy, investiční stimuly a zpětný pronájem. Daňové pobídky spočívají v podpoře určité produkce formou daňového zvýhodnění určitého soukromého subjektu, jenž je do produkce zapojen. Jedná se o společnost či osobu „stojící“ mimo filmový průmysl. Osoba nemá práva k vznikajícímu filmovému dílu, poskytuje však „pouze“ část své daňové povinnosti (peněz) produkční firmě a tím kompenzuje její náklady na výrobu filmového díla. Osoba si současně dává tuto částku do nákladů, a tím si snižuje svoji daňovou povinnost: „*Tento mechanismus všeobecně znamená zrychlený odpis, který je k dispozici filmovým produkcím. Souběžně se přesouvá daňové zvýhodnění filmu na jiné soukromé subjekty se zdanitelným příjmem, a poskytuje jim tak "daňový štít"*“.²³¹ Nejedná se tak o přímou státní podporu, ale o podporu pocházející od daňových poplatníků, kteří ji poskytují ze „snížených daní“. Mezi „nákladové pobídky“ patří kompenzace produkčních nákladů, slevy na náklady, slevy na práci a např. i zvýhodněné dohody o pronájmu zařízení. Zde se již jedná o přímý vztah mezi státem a tvorbou a výrobou filmového díla. Stát může kompenzovat lokálně vynaložené

230 V poznámce pod čarou autor ještě uvádí následující informace o vztahu EU k státní podpoře průmyslu:

„Podle směrnice "Evropské komise pro státní pomoc" je povolení státní podpory pro filmový průmysl dostupné mnoha způsoby. 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). Státní podpora průmyslu je v EU striktně omezená, filmový průmysl je díky svému kulturnímu rozměru výjimkou.“

Dočekal, R.: Investiční pobídky pro filmový průmysl / Proč podporovat filmový průmysl? Cinepur. č. 47, 2006. Článek dostupný na: <http://cinepur.cz/article.php?article=1103> [cit. dne 5.10.2011].

231 Dočekal, R.: Investiční pobídky pro filmový průmysl / Proč podporovat filmový průmysl? Cinepur. č. 47, 2006. Článek dostupný na: <http://cinepur.cz/article.php?article=1103> [cit. dne 5.10.2011].

produkční náklady či může např. hradit určitou procentuelní část nákladů na výrobu díla utracených v dané zemi. Státní správa v tomto odvětví posuzuje podané žádosti o poskytnutí pobídky. Po jejím posouzení stát přímo poskytuje platbu produkčnímu subjektu.

Česká republika nabízí produkčním společnostem a jejich filmovým štábům dobré podmínky pro natáčení filmových děl. V letech 2002 a 2003 však došlo k jakémusi „uzavření“ naší země vůči zahraničním produkcím, které sice lákaly vhodné lokace a profesionální filmový personál, odrazilo je však fakt, že Česká republika neměla v době do roku 2010 žádnou formu investičních pobídek, a tím ztratila svoji konkurenceschopnost v tomto „ekonomicky zajímavém“ oboru. Česká republika a především Praha byla do této doby hojně vyhledávanou destinací a byla především americkými štáby a produkčními společnostmi označována za „Hollywood východu“. Okolní státy hojně nabízely rozličné investiční stimuly, a díky tomu se zmíněné produkce přesunuly k nim. Mám na mysli především Maďarsko, které již v roce 2004 zavádí režim daňové pobídky. Dalšími státy s rozvinutými systémy pobídek jsou mimo jiné i Velká Británie, Německo (nový systém přijímá v srpnu roku 2009), Irsko, Lucembursko, Island, Malta a Francie. Uvedené státy nabízejí či nabízely produkčním společnostem podporu v podobě úhrady nákladů ve výši od 15 do 28 % z celkového rozpočtu filmu. V České republice byla zhruba od roku 2009 patrná snaha o vytvoření systému, jenž by byl podobný německému modelu. Ten spočívá v „zpětné kompenzaci části nákladů“. Část nákladů je stát schopen kompenzovat pouze tehdy, pokud jsou utraceny v dané zemi, jsou v tomto směru uznatelné, prokazatelné a informace o vynaložení nákladů jsou ověřitelné za pomoci auditu. Prostředky, kterými se určitá část uznatelných nákladů kompenzuje, plynou ze speciálního fondu, který je vytvořen pro tyto účely. Nejde o žádnou formu dotace, ale o navrácení cca pětiny nákladů na produkci. Prostředky jsou vráceny v podstatě až po „natočení“ audiovizuálního díla. Vytvořením funkčního pobídkového systému jde především o to, že se díky přilákaným zahraničním produkčním subjektům zabrání odlivu českých filmařů, techniky i know-how za hranice (právě do státu s již existujícími systémy)²³². 19. října 2009 schválila vláda (kabinet premiéra Jana Fischera) usnesením č. 1043 „Program podpory filmového

232 Vinter, J.: Zahraniční filmový byznys očekává od Česka pobídky. Článek zveřejněn dne 29. 9. 2009. Dostupný na: <http://www.podnikatel.cz/clanky/zahranicni-filmovy-byznys-ocekava-od-cr-pobidky/>, [cit. dne 5.10.2011].

průmyslu“²³³ (dále jen Program či Program podpory). Předpokládalo se, že Program bude spuštěn v okamžiku, kdy bude jisté, že není v rozporu s evropskými pravidly o státní podpoře podnikání. Na počátku roku 2010 byl Program představen zástupci Ministerstva kultury členům Evropské komise. Zároveň zástupci požádali o schválení Programu. Evropská komise posuzovala soulad Programu s pravidly hospodářské soutěže a z hlediska možné tvorby konkurenční výhody pouze pro některé uchazeče. Jednalo se o verzi Programu, která počítala s podporou jak českých, tak zahraničních projektů (jde o podporu snímků hraných, animovaných, dokumentárních i televizních včetně seriálů). Program byl vystaven na takovém principu, že díky němu může, na základě poskytnuté dotace, dojít k vrácení až 20 % uznatelných nákladů (po jejich ověření auditorem), které jsou utraceny na území České republiky v souvislosti s realizací projektu. Uznatelné náklady se dělí na české uznatelné náklady a mezinárodní uznatelné náklady. Dotaci v souvislosti s těmito dvěma kategoriemi lze poskytnout ve výši 20 % českých uznatelných nákladů a ve výši 10 % mezinárodních uznatelných nákladů. Získáváme 80 % hranici realizačního rozpočtu (žadatel totiž může utratit nejméně 20 % realizačního rozpočtu v jiném členském státě, což se ovšem neprojeví na výši dotace poskytované z Programu) pro vykalkulování pobídky. Zjednodušeně řečeno je možné, aby výrobce utratil nejméně 20 % filmového rozpočtu v jiných členských státech. Nepřijde tím o část podpory, která mu může být v rámci Programu poskytnuta. Poskytovatel je navíc povinen zjišťovat za splnění „kulturního testu“ způsobilost projektu pro poskytnutí prostředků z Programu.²³⁴ Pojem „projekt“ je dle dokumentu „Strategie konkurenceschopnosti českého filmového průmyslu 2011-2016“ nutné vnímat ne pouze jako dokončenou výrobu filmového díla, ale i jako projekt

233 Program je součástí „Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu 2010 – 2016“.

234 Dle internetových stránek Programu podpory filmového průmyslu lze z Programu podpořit následující díla s minimální výší uznatelných nákladů vynaložených na území České republiky: „a) hraný nebo animovaný film určený pro distribuci v kinech, jehož délka činí minimálně 70 minut (15 mil. Kč), b) dokumentární film určený pro distribuci v kinech, jehož délka činí minimálně 70 minut (3 mil. Kč), c) hraný, dokumentární nebo animovaný film určený pro vysílání v televizi, jehož délka činí minimálně 70 minut (15 mil. Kč), d) epizodní díl hraného nebo animovaného televizního seriálu nebo seriál epizod, přičemž délka každého epizodního dílu činí minimálně 40 minut (10 mil. Kč).“

Program podpory filmového průmyslu (sekce - Často kladené otázky) dostupný na: <http://www.ppfp.cz/clanky/faq.html>, [cit. dne 5.10. 2011].

jehož realizace není zcela dokončena a bude nadále (třeba i v jiné zemi) pokračovat.²³⁵ V červnu roku 2010 Evropská komise Program finančních pobídek filmovým produkcím schválila²³⁶ a Česká republika se stala dvanáctou zemí Evropské unie, v níž existují filmové pobídky. Program byl oficiálně spuštěn 21. června 2010. Podporu dle Programu poskytuje Ministerstvo kultury a administraci vyplácených podpor zajišťuje odbor médií a audiovize. V roce 2010 bylo ze státního rozpočtu na podporu vyčleněno 250 milionů korun. Původně se počítalo se 400 miliony korun, které však kvůli pozdějšímu schválení Programu nemohly být uplatněny. 250 milionům tak recipročně odpovídal objem v České republice uplatněného filmového průmyslu ve výši 1 miliardy a 250 milionů korun. Návrh výše podpor pro rok 2011 činil 300 milionů korun. Schválení projektu Programovou Radou, která je poradním orgánem Ministra kultury, je základním z předpokladů pro vyplacení pobídky. „*Všechny filmy musí v souladu s pravidly Komise (ES) projít kulturním testem, který garantuje, že podpořený film bude mít určité kvality se vztahem k evropské kultuře.*“²³⁷ Podpora jako taková je určena „kulturnímu produktu“. Každý členský stát Evropské unie musí zajistit, aby byl obsah projektu (podporované produkce) „kulturním“ dle vnitrostátních kritérií, která mohou být ověřena. V tomto roce (2011) dochází ke zpracování dokumentu „Vyhodnocení Programu podpory filmového průmyslu za rok 2010 z hlediska ekonomických přínosů a nákladů spojených s těmito pobídkami“. Zhodnocení provedla společnost EEIP²³⁸, která vyhodnotila, do jaké míry byla naplněna očekávání Ministerstva kultury ohledně fungování Programu podpory. Dle dokumentu „Strategie konkurenceschopnosti českého filmového průmyslu 2011-2016“ bude na základě usnesení vlády č. 1043 vyhodnocovat plnění Programu podpory Ministerstvo kultury. Jelikož se dle tohoto dokumentu jedná (v případě Programu) o provizorní řešení podpory filmového průmyslu (do doby přijetí legislativního řešení), stane

235 Dokument „Strategie konkurenceschopnosti českého filmového průmyslu 2011-2016“ dostupný na: <http://www.mkcr.cz/cz/media-a-audiovize/kinematografie/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-a-filmoveho-prumyslu-2011---2016-79977/>, [cit. dne 5.10.2011].

236 Evropa řekla „ano“ na filmové pobídky. Do Česka se mohou vrátit slavné štáby. Článek zveřejněn dne 18. června 2010. Dostupný na: http://kultura.idnes.cz/evropa-rekla-ano-na-filmove-pobidky-do-ceska-se-mohou-vratit-slavne-staby-14w-/filmvideo.aspx?c=A100618_115708_filmvideo_jaz [cit. dne 5.10.2011]

237 Více informací k Programu podpory filmového průmyslu viz na: www.pfp.cz.

238 Společnost EEIP, a.s. je poradenskou společností působící v oblastech fúzí a akvizic, restrukturalizací, firemních financí, zabývá se finančně-ekonomickými analýzami a hodnocením dopadů regulace (RIA) pro veřejné i soukromé subjekty. Více informací dostupných na: <http://www.eeip.cz/cs/homepage>.

se vyhodnocení jeho přínosu podkladem pro přijetí systematictějšího a komplexnějšího řešení.²³⁹ Zhodnocením současného stavu společností EEIP se mělo především zjistit, zda je potvrzen předpoklad o pozitivních dopadech tohoto institutu na české veřejné rozpočty a na celostátní ekonomiku. Hodnoceny byly následující „okruhy zájmu“: zvýšení zájmu zahraničních produkcí o natáčení v České republice, pozitivní čisté přínosy pro veřejné rozpočty, přínosy pro propagaci České republiky a vliv exportu služeb v oblasti filmového průmyslu na konkurenceschopnost. Z učiněného průzkumu bylo patrné, že Program přinesl „potvrzení pozitivních očekávání“ a že se zájem o natáčení v naší republice po delším období „všeobecného nezájmu“ opět zvýšil²⁴⁰. Dle Mariána Oravce z odboru médií a audiovize Ministerstva kultury se podpora vyplácená Ministerstvem kultury vrátila do veřejných rozpočtů (v souvislosti s náklady utracenými produkcemi při natáčení snímků) ve výši 118,2 %²⁴¹. Dle střední hranice celkového odhadu Ministerstva kultury činí čisté přínosy ze zavedení Programu v naší republice něco přes 32 milionů korun. Na procentuálním vyjádření je patrné, že podpora filmového průmyslu ve formě filmových pobídek je kladným krokem v oblasti vývoje a zkvalitňování filmového průmyslu, ale i v „širší oblasti“ celostátní ekonomiky. *„Ze studie společnosti EEIP vedené profesorem Univerzity Karlovy Michalem Mejstříkem vyplývá, že se pobídky vyplatí. V Česku činí výnos osmnáct haléřů na každou investovanou korunu. Podle Ludmily Claussové z České filmové komise to sice není nijak závratný výnos, ale je to důkaz, že pobídky nezatěžují státní rozpočet*

239 Dokument „Strategie konkurenceschopnosti českého filmového průmyslu 2011-2016“ dostupný na: <http://www.mkcr.cz/cz/media-a-audiovize/kinematografie/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-a-filmoveho-prumyslu-2011---2016-79977/>, [cit. dne 5.10 2011].

240 „Natáčení filmu *Mission Impossible 4* v Praze s Tomem Cruisem v hlavní roli dostalo ČR na několik dní na stránky a weby řady významných zahraničních médií – a tedy zviditelnilo ČR v dobrém smyslu po celém světě (reklama, jakou by ČR nebylo schopno zaplatit); následující Google statistiky ilustrují měřitelné navýšení online informací o Praze a ČR: na dotaz „Tom Cruise Prague“ najde Google 478 000 odkazů, což je 1,7% odkazů, které Google najde v případě, kdy je zadáno pouze heslo „Prague“, na dotaz „Tom Cruise Czech Republic“ najde Google 573 000 odkazů, což je 0,5% všech odkazů, které se objeví při zadání hesla „Czech Republic“, o natáčení v ČR psal Tom Cruise na svém účtu Twitter, který sleduje pravidelně více než 1 milion uživatelů z celého světa, rovněž pochvalně vyjádření o Praze publikované na oficiálním webu Toma Cruise mělo pozitivní dopad na propagaci Prahy a ČR v zahraničí.“

Vyhodnocení Programu podpory filmového průmyslu. Článek zveřejněn 08.08.2011. Dostupný na: <http://www.eeip.cz/cs/novinky/17>, [cit. dne 5.10. 2011].

241 Olb, Vláda vyhodnotí filmové pobídky. Budou podporou filmového průmyslu. Článek zveřejněn 2.5.2011. Dostupný na: <http://www.parlamentnilisty.cz/parlament/vlada/195944.aspx>, [cit. dne 5.10.2011].

a pomáhají udržovat odvětví, které má v České republice tradici.“²⁴² Jedním z úskalí Programu podpory, které se ukázalo reálným v červnu 2011, je však nedostatečná výše vyčleněných prostředků pro podpory. K vyčerpání objemu prostředků podpory pro tento rok došlo v první čtvrtině roku a není možné již dále přilákat další zahraniční produkce, které by měly zájem o natáčení na našem území. Objevují se názory odborné veřejnosti kritizující existující hranici (strop) pro pobídky a omezení poskytnutých prostředků do Programu podpory na daný kalendářní rok²⁴³. Produkční společnosti totiž často plánují své natáčení v určitém časovém horizontu a potřebují si být jisty v tom, s jakými prostředky budou moci při natáčení disponovat. Vyšší částka podpory v Programu pro budoucí roky by zároveň zajistila vyšší potenciální sumu uznatelných nákladů a vyšší výnosy pro veřejné rozpočty. Zároveň je nutné se zamyslet nad plánováním filmových projektů a jejich dlouhodobostí. Financování Programu je dle současného systému nutné každoročně řešit v návaznosti na zákon o státním rozpočtu. Tento fakt je obecně krajně nevhodný pro filmový průmysl, jenž počíná plánování v oblasti financování svých projektů mnoho měsíců před samotnou realizací filmové produkce a výrobou filmového díla. Efektivnost a přínos Programu jsou těmito „prvky“ dosti omezeny. Spolehlivost Programu může být nabízena zahraničním (i českým) produkcím jen s určitou „rezervou“. Pokud bych měl shrnout předešlá konstatování, nemá současná forma podpory i přes celou řadu přínosů pro ekonomiku České republiky a pro tuzemské veřejné rozpočty, „systémově čistý a jasný“ a bezchybný způsob poskytování finančních prostředků.

6. Závěr

Audiovizuální díla nelze v žádném směru opomíjet. Zasahují totiž do mnoha oborů a staly se v dějinném slova smyslu podstatným světovým elementem. Vedle filmové vědy zabývající se audiovizí především z hlediska její teorie a historie a vedle praktických (současně i technických) oborů, jež uplatňují nabyté poznatky v praxi

242 Schwarzenberg v Hollywoodu propagoval filmové pobídky. Článek zveřejněn dne 4. června 2011. Dostupný na: http://kultura.idnes.cz/schwarzenberg-v-hollywoodu-propagoval-filmove-pobidky-bez-penez-py9-/filmvideo.aspx?c=A110603_165415_filmvideo_tt, [cit. dne 5.10.2011].

243 Schwarzenberg v Hollywoodu propagoval filmové pobídky. Článek zveřejněn dne 4. června 2011. Dostupný na: http://kultura.idnes.cz/schwarzenberg-v-hollywoodu-propagoval-filmove-pobidky-bez-penez-py9-/filmvideo.aspx?c=A110603_165415_filmvideo_tt, [cit. dne 5.10.2011].

a svým tvůrčím potenciálem vytváří nová autorská díla, bychom měli toto „odvětví“ nahlížet i z dalších perspektiv. Těmi mám na mysli především odvětví práva, odvětví financování respektive ekonomie. Jedná se o multidisciplinární oblast, jež vedle kulturní, sociální, společenské, ekonomické a například i vzdělávací stránky v sobě mnohdy zahrnuje i prvek mezinárodní, který napomáhá k zlepšení a usnadnění mezistátních a multikulturních vazeb a vztahů. Využitím mezinárodních vazeb dochází k zisku širšího okruhu možností pro financování projektů, zefektivnění práce, k využití techniky, personálu a lokací, které se v tuzemsku nedají v takové míře, za takovou cenu či za takových podmínek obstarat. Zlepšuje se i možnost a formy exploatace děl do ostatních států. Sdělování vzniklých děl společnosti není již jen otázkou úzkého distribučního okruhu. Práva k dílům jsou poskytována i vzdálenějším zemím, ve kterých jednotliví distributoři navštěvují tamní trhy s audiovizuálními díly (nejčastěji filmovými), na nichž sjednávají podmínky zisku jejich distribučních práv pro „své“ území.

V práci jsem se snažil podat základní teoretické informace o audiovizuálních dílech, která obsahují jednotlivé instituty a jejichž následkem jsou výše zmíněné vlivy na společnost, na ekonomiku, kulturu apod. Nic z toho všeho by nebylo možné bez vývoje, kterým si jak praxe, tak teorie audiovize prošla a díky kterému je v nynějším bodě svého pokroku. Neustálá inovace a zlepšování vede i k novým poznatkům v teoretické oblasti. Vývoj autorskoprávní úpravy nám ukázal, že se s postupem času mění nejen pojmosloví (např. označení autorského práva za právo původské), ale že se především mění pohled na jednotlivé instituty. V třetí části této práce jsem mimo jiné poukázal na příkladu několika autorskoprávních publikací na jejich systematiku, a tím i na podstatu autorského práva, která byla tehdejšími autory sledována a preferována. Někteří se věnují jednotlivým prvkům, jakými jsou např. původce filmového díla, podmínky ochrany díla, jeho povaha, povaha nově vzniklého zvukového filmu či postavení umělců a jejich výkonů. U vybraných textů z časopisu „Soutěž a tvorba“ z 40. a 50. let. minulého století mi nešlo o popis textů a myšlenek jejich autorů. Jde mi především o poukázání na tehdejší uvažování o filmovém díle a jeho „částech“ z autorskoprávního hlediska. Toto období je pod velkým vlivem rozvíjejícího se zvukového filmu, a tím se mění a utváří názory na filmové dílo jako

takové. Jeho podstatou již není jen sled fotografických děl, nemůže tedy být za fotografické dílo již tak doslovně považováno.

To, co bylo dříve běžnou praxí z důvodů politického zřízení a jeho státního monopolu, je dnes již dávnou minulostí. Připomeňme, že výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla (filmového díla) není autorem díla, ale dle současného nahlížení je tímto autorem režisér. Zohlednění tvůrčího autorského přínosu při nazírání na autorství audiovizuálních respektive koprodukčních děl je alespoň dle mého názoru velkým přínosem pro autorskoprávní teorii. S rozvíjející se technologií a dalšími možnými druhy záznamové a projekční techniky se dále formuje i dělení děl audiovizuálních a jejich jednotlivých podskupin. V současné době nelze zkresleně hovořit pouze o dílech filmových, musíme pamatovat i na filmová díla televizní, jiná televizní díla apod. Osobně považuji za přínosné ustanovení o době ochrany majetkových práv k audiovizuálnímu dílu, která v případě audiovizuálních děl neskončí smrtí režiséra jako autora díla. Doba ochrany trvá, v případě žijícího scénáristy, autora dialogů či skladatele zvláště pro film vytvořené hudby, i nadále. U výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla respektive u výrobce zvukově obrazového záznamu podtrhuji především organizačně-hospodářskou činnost, kterou každá z těchto osob vykonává. Jedná se o časově a psychicky náročnou výrobu záznamů děl. Tato činnost je dle mého názoru mezi veřejností někdy opomíjena, ba dokonce marginalizována. Vždyť kolikrát v případě audiovizuálního díla diskutujeme (pouze) důležitost a přínos uměleckého stylu, cítění a tvorby režiséra, kameramana či scénáristy. Výrobce v podobě produkčních společností, jednotlivých studií apod. však shání pro tvorbu díla ve své podstatě základní prvek všech výrobních a tvůrčích snah, jímž jsou finanční prostředky. Obstarává do jisté míry plynulý chod natáčení s dostatkem všech nezbytných prostředků, vyjednává možnosti čerpání státních a jiných podpor, v některých případech i smluvně domlouvá spolupráci s tuzemským či zahraničním subjektem (koprodukční výrobní vztahy) na společné tvorbě díla, následné výrobě jeho záznamu a dalším postupu. Jako zcela postačující se mi jeví autorskoprávní úprava zabývající se právem s autorským právem souvisejícím, tedy právem výrobce zvukově obrazového záznamu k jeho prvotnímu záznamu, obsažená v ustanovení § 79 a n. AZ. Vedle této části je podstatné přihlídnout i k vyvratitelné domněnce udělení licence výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla obsažené v ustanovení § 63 odst. 3 AZ.

V páté kapitole jsem nastínil některé otázky související s koprodukční výrobou audiovizuálních děl a snažil jsem se podat komplexní obraz o „koprodukcích“. Jednotlivé myšlenky, v textu obsažené, mohou sloužit jako podklad pro další analýzu koprodukčních vztahů. Zdaleka jsem celé téma nevyčerpal. Domnívám se, že není možné na tento druh výrobních vztahů hledět pouze z hlediska praktického, ale je třeba jej vnímat i z hlediska „teorie“ jednotlivých právních odvětví. Jen tak se můžeme hlouběji zaměřit na určité prvky v koprodukčních vztazích obsažené.

Koprodukce, jako jeden ze způsobů výroby audiovizuálního díla, jsou významným organizačně-hospodářským institutem, jehož jednotlivé části jsou upraveny právními normami, které jsou obsaženy v mnoha právních odvětvích. I historický vývoj nás upozorňuje na jisté tendence, které v určitých bodech doznaly změn, ale na druhou stranu v mnoha ohledech zůstaly bez patrnějších úprav. Hlavním zdrojem poznání koprodukčních vztahů na státní úrovni jsou především bilaterální smlouvy mezi jednotlivými zeměmi. Tyto smlouvy jsou společně se smlouvami mezi jednotlivými subjekty výroby filmových respektive audiovizuálních děl jediným historickým pramenem v této oblasti. Naštěstí v nich jsou dostatečně popsány jednotlivé instituty, podíly a postupy koprodukčních subjektů. Pasáže týkající se autorského práva nejsou časté, avšak jsou přítomné a je nutné k nim přihlížet, protože například autorskoprávní literatura pojednávané téma v minulosti až na drobné výjimky opomněla. Formálně má koprodukční výrobní vztah podobu smlouvy o sdružení, jejíž úprava v občanském zákoníku mi osobně přijde dostatečná a komplexní. V občanském zákoníku je upraven jak vznik sdružení, povinnosti účastníků, ustanovení o poskytnutí pracovní činnosti, peněz či jiných věcí pro účely sdružení, ustanovení o majetku sdružení, možnost vystoupení a vyloučení ze sdružení a také otázka rozpuštění sdružení. Rád bych uvedl, že není možné se snažit tuto část případně zařadit do systematiky autorského zákona. Jednalo by se o zcela zbytečný krok a především bychom v takovém případě do jisté míry vytvořily směs požadavků na formu výrobního vztahu a jeho částečných obsahových náležitostí.

Úprava autorských práv v koprodukčním výrobním vztahu (přesněji řečeno úprava autorských práv k audiovizuálnímu dílu vzniklému v koprodukčním výrobním vztahu) je pouze výsečí toho, čemu by se měl koprodukční vztah věnovat a co vše by měl v sobě zahrnovat. Ve vztahu k autorským právům musíme především

klást důraz na otázku spoluautorství audiovizuálního díla v případě několika režisérů, pokud se výrobní subjekty dohodnou na společné tvůrčí práci více autorů (režisérů). Tento případ není tak častý, v praxi se však již několikrát objevil a bez patřičného vyjasnění postavení osob režisérů by později mohl způsobit nemalé problémy. Samostatně vyvstávající a z mého pohledu neopominutelná je otázka dabingu audiovizuálních (především filmových) děl. Z hlediska autorského práva je otázkou postavení dabingového režiséra, jenž není mnohdy považován za autora díla jako takového, ale je nazírán spíše jako výkonný umělec, který nastudoval slovesné dílo a následně jej převedl pomocí herců do audiální složky díla.

V případě koprodukcí je nezbytné přihlížet i k druhu výrobních vztahů s mezinárodním prvkem. Základním mezinárodním právním pramenem je Evropská úmluva o filmové koprodukci. Zajímavým v případě úmluvy je ten fakt, že se vztahuje pouze na multilaterální koprodukční výrobní vztahy v důsledku existence mnoha bilaterálních koprodukčních smluv mezi státy. Úmluva je podstatná především z hlediska obecného vymezení podmínek určování koprodukčního statutu výroby děl a při stanovování podmínek a náležitostí pro strany vztahu se účastníci. Evropský fond na podporu koprodukce a distribuce kinematografických a audiovizuálních děl (Eurimages) je podstatným zdrojem financování koprodukcí, distribuce a kin v Evropě. Členské státy vedle financování prostřednictvím svých fondů a programů podpory vkládají peníze i do tohoto evropského fondu, a zprostředkovaně tak podporují další audiovizuální tvorbu. Mezinárodní právo soukromé hraje v případě mezinárodních koprodukčních výrobních vztahů nezastupitelnou roli v otázkách souvisejících s určováním rozhodného práva pro sjednaný závazkový vztah. Tyto oblasti jsem popsal jen v obecných rysech.

Aktuální problematika nedostatku finančních prostředků při výrobě filmových děl nás může inspirovat k zamyšlení nad podstatou a významem koprodukčních vztahů. Koprodukční vztahy jsou z velké části především díky nejrůznějším druhům filmových podpor vyhledávaným institutem. Díky nim dochází ke zpestření výrobně-kulturních schémat stanovených spolupracujícími zeměmi a k rozšíření povědomí o kvalitách, schopnostech, přístupu a profesionalitě personálu tvůrčích štábů a dílčích výrobních jednotek. Vcelku neobvyklým se může zdát pojem „geoeconomický turismus“, jeho význam však naprosto objasňuje podstatu, důležitost

a směr „koprodukcí“, kterým se v dnešní době finanční nejistoty vydávají. Je to směr vedoucí především k snížení nákladů na výrobu. Není divu, že produkční společnosti či osoby vyhledávají co nejlevnější lokace či studia k natáčení děl. Zhruba od roku 2004 hledají nejvhodnější stát, který jim v podobě investičních pobídek či různých druhů finančních podpor část jejich nákladů vynaložených v dané zemi na výrobu filmu vrátí. V případě České republiky byl v tomto ohledu až do roku 2010 neutěšený stav. Produkční společnosti se svými štáby již nevyhledávaly tuzemské lokace a studia společnosti Barrandov Studio a.s. Obracely se v hojném počtu na východ, především se přesouvaly do Maďarska. Zde již od poloviny minulého desetiletí působil systém státních podpor velice efektivně. Česká republika přijala systém podpory jako jedna z posledních zemí a od roku 2010 je možné výrobcům audiovizuálních děl poskytnout určitou část v naší zemi utracených uznatelných nákladů. Systém však není dokonalý a má velkou „nevýhodu“ v podobě finančního stropu. Osobně si myslím, že by měl být zvážen přínos systému podpor audiovizuálního sektoru. Finanční strop závisující na státním rozpočtu sice odpovídá ekonomické situaci naší země, nelze však přehlížet nepopiratelný větší ekonomický přínos co největšího počtu výrobních a tvůrčích filmových štábů na našem území. Jak jsem vyzdvihl i v podkapitole 5.7. musí nám jít i o „přidanou hodnotu“ natáčení audiovizuálních děl na našem území. Snižuje se totiž nezaměstnanost, neodchází nám do zahraničí kvalitní filmový aj. personál, rozvíjí se a ekonomicky sílí i jiné oblasti s natáčením děl související (nejrůznější služby, technické a řemeslné profese).

Seznam vybraných zkratek:

AZ	Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů
CD	Compact Disc
DVD	Digital Video Disc
ES	Evropské společenství
EU	Evropská unie
MF	Mezinárodní filmový festival
ObčZ	Zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších předpisů
ObchZ	Zákon č. 513/1991 Sb., obchodní zákoník, ve znění pozdějších předpisů
Sb.	Sbírka zákonů České republiky
VHS	Video Home System

Seznam literatury:

- Český hraný film III. 1945 – 1960.* Praha: Národní filmový archiv, 2001.
- Český hraný film IV. 1961 – 1970.* Praha: Národní filmový archiv, 2004.
- Velký slovník naučný a/l. Encyklopedie Diderot. 1. vydání. Praha: Diderot, 1999.
- Bernard, Jan; Frýdlová, Pavla. *Malý labyrint filmu.* Praha: Albatros, 1988.
- Boguszak, Jiří; Čapek, Jiří; Gerloch, Aleš. *Teorie práva.* 2., přepracované vydání. Praha: ASPI, 2004.
- Eliáš, Karel a kolektiv autorů. *Občanský zákoník (Velký akademický komentář, úplný text zákona s komentářem, judikaturou a literaturou podle stavu k 1.4. 2008)* 2. svazek § 488 – 880. Praha: Linde Praha, a. s., 2008.
- Hora, Jiří. *Filmové právo.* Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937.
- Knap, Karel. *Autorské právo.* Praha: Orbis-Praha, 1960.
- Knap, Karel. *Přehled práva filmového.* Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1945.
- Knap, Karel; Kunz, Otto. *Mezinárodní právo autorské.* Praha: Academia, 1981.
- Kordač, Jiří; Železný, Oldřich. *Autorské právo, film a televize.* 1. vydání. Praha: SPN, 1967.
- Kučera, Zdeněk. *Mezinárodní právo soukromé. (7. opravené a doplněné vydání)* Brno-Plzeň: Doplněk a Aleš Čeněk, 2009.
- Kučera, Zdeněk, Pauknerová, Monika, Růžička, Květoslav a kolektiv. *Právo mezinárodního obchodu.* Plzeň: Aleš Čeněk, 2008.
- Kříž, Jan. *Ochrana autorských práv v informační společnosti.* Praha: Linde Praha a.s. - Právnické a ekonomické nakladatelství a knihkupectví Bohumily Hořínkové a Jana Tuláčka, 1999.
- Kříž, Jan; Holcová, Irena; Kordač, Jiří; Křest'ánová, Veronika. *Autorský zákon a předpisy související. Komentář.,* 2. vydání. Praha: Linde, 2005.
- Löwenbach, Jan. *Novela k zákonu o právu autorském.* Praha: Nakladatelství Československý kompas, 1937.
- Löwenbach, Jan. *Právo autorské.* Praha: Nakladatelství Československý kompas, 1927.
- Luby, Štefan. *Autorské právo.* Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1962.

- Matonoha, Jan (ed.). *Život je jinde ... ? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. (Materiály z mezinárodní mezioborové konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 13. - 15. června 2001 v Praze.)* Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002.
- Monaco, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií.* Praha: Nakladatelství Albatros, a.s., 2004.
- Procházka, Jindřich. *Film v právu původském.* Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947.
- Sadoul, Georges. *Dějiny filmu. Od Lumiéra až do doby současné.* Praha: Nakladatelství Orbis, 1958.
- Sczepanik, Petr, Anděl, Jaroslav. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950.* Praha: Národní filmový archiv, 2008.
- Scheinflug, Karel. *Problém kinematografie v autorském právu.* Praha: Československý kompas, 1945.
- Šalomoun, Michal. *Ochrana názvu, postav a příběhů uměleckých děl.* Praha: C.H. Beck, 2003.
- Švestka, Jiří; Dvořák, Jan a kol. *Občanské právo hmotné – 3. díl (5. jubilejní aktualizované vydání).* Praha: Wolters Kluwer ČR, a. s., 2009.
- Švestka, Jiří; Spáčil, Jiří; Škárová, Marta; Hulmák, Milan a kol. *Občanský zákoník II. § 460 – 880. Komentář.* 1. vydání. Praha: C.H. Beck, 2008.
- Telec, Ivo; Tůma, Pavel. *Autorský zákon: Komentář.* 1. vydání. Praha : C. H. Beck, 2007.
- Telec, Ivo; Tůma, Pavel. *Přehled práva duševního vlastnictví – Česká právní ochrana (2).* Brno: Nakladatelství Doplněk, 2006.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie.* Praha: Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, 2007.

Seznam cizojazyčné literatury:

- Johnston, Carla B. *International Television Co-Production: From Access to Success*. Stoneham: Focal Press, 1992.
- Ladas, Stephen P. *The International Protection of Literary and Artistic Property (Volume I: International Copyright and Inter-american Copyright)*. New York: The Macmillan Company, 1938.

Seznam článků:

- Forman, Pavel. *Zvukofilmová práva k literárnímu dílu*. Soutěž a tvorba. Roč. XV., č. 8, říjen 1942, s. 109 – 110.
- Holcová, Irena; Nerudová, Veronika. *Oprávnění výrobce k výkonu autorského práva*. Strategie, č. 5, 1999, s. 84.
- Kříž, Jan. *Autorství k filmovému dílu a jeho konstrukce v československém autorském právu*. Právník, roč. 1977, s. 723 - 724.
- Kříž, Jan. *Televizní díla jako zvláštní kategorie děl autorských*. Právník, ročník CXXI., č. 1, 1982, s. 1009 - 1021.
- Kříž, Jan; Holcová, Irena; Kordač, Jiří. *Problematika ochrany autorských práv u děl filmových a vyjádřených podobným způsobem*. Průmyslové vlastnictví, č. 9, 1994, s. 257 - 261.
- Nerudová, Veronika. *Autorství k filmovému dílu*. Strategie, č. 10, 1999, s. 83.
- Nerudová, Veronika. *Ochrana filmového díla*. Strategie, č.4, 1999, s. 77.
- Nerudová, Veronika; Holcová, Irena. *Oprávnění výrobce k výkonu autorského práva*. Strategie, č. 5, 1999, s. 85.
- Procházka, Jindřich. *O zfilmování literárních děl*. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 4, duben 1947, s. s. 66 – 67.
- Procházka, Jindřich. *Ochrana titulu filmového díla (1. část)*. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 7, červenec 1947, s. 126 – 128.

- Procházka, Jindřich. *Ochrana titulu filmového díla (2. část)*. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 8 - 9, srpen - září 1947, s. 147 – 149.
- Procházka, Jindřich. *Ochrana výkonných umělců (herců a zpěváků) při dubování zvukových filmů*. Soutěž a tvorba. Roč. XVIII., č. 1, leden 1947, s. 5 – 7.
- Procházka, Jindřich. *Pohotovost zpravodajství a autorské právo (1. část)*. Soutěž a tvorba. Roč. XXI., č. 2, únor 1950, s. 9 - 14.
- Procházka, Jindřich. *Pohotovost zpravodajství a autorské právo (2. část)*. Soutěž a tvorba. Roč. XXI., č. 3, březen 1950, s. 31.
- Telec, Ivo. *Výklad audiovizuálního práva*. Časopis pro právní vědu a praxi, Ročník IV, číslo 2, 1996, s. 287 - 324.

Seznam cizojazyčných článků:

- Alberstat, Philip. *Trouble in Paradise: the new DMCS guidelines on film coproductions*. Entertainment Law Review. Roč. 15, č. 8, 2004, s. 233-236.
- Priante, Allesandra. *Creative financing for films: the role of tax shelters in the European audiovisual industry – opening the debate*. Entertainment Law Review. Roč. 15, č. 4, 2004, s. 114-120.
- Profita, Gianni. *Film financing strategies: worldwide view*. Entertainment Law Review. Roč. 19., č. 5, 2008, s. 94-99.

Seznam právních předpisů:

- Ústavní zákon č. 1/1993 Sb., Ústava České republiky, ve znění pozdějších předpisů.
- Vyhláška ministra zahraničních věcí ze dne 10. července 1961 o Dohodě o kulturní spolupráci mezi Československou socialistickou republikou a Kubánskou republikou č. 81/1961 Sb.
- Vyhláška ministra zahraničních věcí ze dne 14. září 1966 o Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Polské lidové republiky o kulturní spolupráci č. 79/1966 Sb.
- Vyhláška ministra zahraničních věcí ze dne 21. září 1965 o Dohodě o kulturní spolupráci mezi Československou socialistickou republikou a Tuniskou republikou č. 103/1965 Sb.
- Vyhláška ministerstva zahraničních věcí ze dne 17. května 1968 o Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Italské republiky o filmové spolupráci č. 76/1968 Sb.
- Vyhláška ministerstva zahraničních věcí ze dne 27. prosince 1968 o Dohodě mezi vládou Československé socialistické republiky a vládou Francouzské republiky o koprodukcí a výměně filmů č. 21/1969 Sb.
- Zákon č. 197/1895 ř.z., o právu původském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým.
- Zákon č. 218/1926 Sb., o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském), ve znění pozdějších předpisů.
- Zákon č. 115/1953 Sb., o právu autorském, ve znění pozdějších předpisů (autorský zákon).
- Zákon č. 140/1961 Sb., trestní zákon, ve znění pozdějších předpisů.
- Zákon č. 97/1963 Sb., o mezinárodním právu soukromém a procesním, ve znění pozdějších předpisů.
- Zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších předpisů.
- Zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů.
- Zákon č. 200/1990 Sb., o přestupcích, ve znění pozdějších předpisů.
- Zákon č. 513/1991 Sb., obchodní zákoník, ve znění pozdějších předpisů.

Zákon č. 241/1992 Sb., o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, ve znění pozdějších předpisů.

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

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

Zákon č. 235/2004 Sb., o dani z přidané hodnoty, ve znění pozdějších předpisů.

Zákon č. 216/2006 Sb., kterým se mění zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, a některé další zákony.

Zákon č. 40/2009 Sb., trestní zákoník, ve znění pozdějších předpisů.

Seznam mezinárodních úmluv, dohod, smluv, evropských nařízeních a směrnic:

Bernská Úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněná v Paříži dne 4. května 1896, revidovaná v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněná v Bernu dne 20. března 1914 a revidovaná v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971 (ve znění rozhodnutí Shromáždění Unie ze dne 28. září 1979), uveřejněná pod č. 133/1980 Sb., ve znění vyhl. č. 19/1985 Sb. (Revidovaná úmluva bernská).

Dohoda o koprodukcí mezi Francouzskou republikou a Belgickým královstvím (francouzská komunita) ze dne 20.12. 1962.

Dohoda o koprodukcí mezi Španělským královstvím a Brazílskou federativní republikou ze dne 2.12. 1963.

Dohoda o koprodukcí mezi Spolkovou republikou Německo a Belgickým královstvím (francouzská komunita) ze dne 27.7. 1964.

Dohoda o koprodukcii mezi Francouzskou republikou a Švédským královstvím ze dne 13.10. 1965.

Dohoda o koprodukcii mezi Italskou republikou a Egyptem (Sjednocenou arabskou republikou) ze dne 28.12. 1965.

Dohoda o koprodukcii mezi Francouzskou republikou a Socialistickou republikou Rumunsko ze dne 22.4. 1966.

Dohoda o koprodukcii mezi Francouzskou republikou a Svazem sovětských socialistických republik ze dne 8.7. 1967.

Dohoda o koprodukcii mezi Italskou republikou a Bulharskou lidovou republikou ze dne 29.7. 1967.

Dohoda o koprodukcii mezi Italskou republikou a Socialistickou republikou Rumunsko ze dne 8.8. 1967.

Dohoda o koprodukcii mezi Italskou republikou a Socialistickou federativní republikou Jugoslávie ze dne 20.1. 1968.

Dohoda o koprodukcii mezi Československou socialistickou republikou a Francouzskou republikou ze dne 6.3. 1968.

Dohoda o koprodukcii mezi Československou socialistickou republikou a Italskou republikou ze dne 25.3. 1968.

Dohoda o koprodukcii mezi Italskou republikou a Republikou Rakousko ze dne 24.4. 1968.

Dohoda o koprodukcii mezi Italskou republikou a Švédským královstvím ze dne 24.7. 1968.

Dohoda o koprodukcii mezi Francouzskou republikou a Brazílskou federativní republikou ze dne 6.2. 1969.

Evropská úmluva o filmové koprodukcii ze dne 2. října 1992, přijatá ve Štrasburku.

Nařízení Rady (ES) č. 44/2001 ze dne 22. prosince 2000 o příslušnosti a uznávání a výkonu soudních rozhodnutí v občanských a obchodních věcech (Nařízení Brusel I).

Nařízení Evropského parlamentu a Rady (ES) č. 864/2007 ze dne 11. července 2007 o právu rozhodném pro mimosmluvní závazkové vztahy (Nařízení Řím II).

Nařízení Evropského parlamentu a Rady (ES) č. 593/2008 ze dne 17. června 2008 o právu rozhodném pro smluvní závazkové vztahy (Nařízení Řím I).

Směrnice Rady Evropských společenství 93/98/EHS o harmonizaci ochranné doby
práva autorského a některých práv příbuzných.

Úmluva o právu rozhodném pro smluvní závazkové vztahy, otevřená k podpisu v Římě
dne 19. června 1980.

Seznam internetových zdrojů:

Definice pojmu „runaway productions“:

<http://dictionary.sensagent.com/runaway+production/en-en/>

Dokument Evropské komise s názvem „Bilaterální koprodukční dohody v audiovizuálním sektoru uzavřené mezi členskými státy a třetími zeměmi“:

http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/reg/tvwf/eu_works/bilateral_coprod.pdf

Evropská úmluva o filmové koprodukci :

<http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/QueVoulezVous.asp?NT=147&CL=ENG>

Evropský fond na podporu koprodukce a distribuce kinematografických a audiovizuálních děl – Eurimages:

http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp

<http://www.mkcr.cz/media-a-audiovize/eurimages/default.htm>

<http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/eurimages/01-Pravidla-pro-poskytovani-podpory-koprodukovany-m-filmum.pdf>

Informace k dabingu:

<http://www.dabingovasekce.com/dabingovasekce.com/index.html>

<http://www.dabingovasekce.com/dabingovasekce.com/index.html>

Informace k podpoře filmového průmyslu na webových stránkách Ministerstva kultury:

<http://www.mkcr.cz/cz/media-a-audiovize/kinematografie/koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-a-filmoveho-prumyslu-2011---2016-79977/>

Informace k problematice poplatků za rozhlasové a televizní vysílání:

http://portal.gov.cz/wps/portal/_s.155/7238?docid=349

Informace k programu MEDIA:

<http://www.mediadeskcz.eu/cz/>

Informace k tématu filmových pobídek:

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

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

<http://www.podnikatel.cz/clanky/zahranicni-filmovy-byznys-ocekava-od-cr-pobidky/>

http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/podkuzi/_zprava/590673

http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/cesti-filmari-se-raduji-z-prislibu-danovych-pobidek_144095.html

http://www.rozhlas.cz/zpravy/domaciekonomika/_zprava/680083

<http://www.podnikatel.cz/clanky/utracejte-cast-penez-dostanete-zpet/>

http://www.rozhlas.cz/zpravy/spolecnost/_zprava/728248

http://kultura.idnes.cz/evropa-rekla-ano-na-filmove-pobidky-do-ceska-se-mohou-vratit-slavne-staby-14w-/filmvideo.aspx?c=A100618_115708_filmvideo_jaz

http://www.rozhlas.cz/zpravy/evropskezalezitosti/_zprava/748209

<http://www.parlamentnilisty.cz/zpravy/168350.aspx>

<http://www.indiefilm.cz/2010/06/19/aktualne-filmove-pobidky-pro-zahranicni-staby/>
http://www.rozhlas.cz/zpravy/film/_zprava/783189
<http://zpravy.e15.cz/byznys/technologie-a-media/filmove-pobidky-prinesou-miliardy>
http://www.rozhlas.cz/zpravy/spolecnost/_zprava/749527
http://www.rozhlas.cz/zpravy/spolecnost/_zprava/749527
<http://life.ihned.cz/c1-46419810-na-filmove-pobidky-by-pristi-rok-mohlo-jit-az-300-milionu-korun>
http://www.rozhlas.cz/zpravy/rokvkulture2010/_zprava/827815
<http://www.parlamentnilisty.cz/parlament/vlada/195944.aspx>
http://www.rozhlas.cz/zpravy/film/_zprava/887921
http://kultura.idnes.cz/schwarzenberg-v-hollywoodu-propagoval-filmove-pobidky-bez-penez-py9-/filmvideo.aspx?c=A110603_165415_filmvideo_tt
<http://www.eeip.cz/cs/novinky/17>
http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/vlada-da-filmovym-produkcim-300-milionu-stejne-jako-letos_213766.html
http://kultura.idnes.cz/brad-pitt-bude-zklamany-na-filmove-pobidky-pujde-asi-jen-300-milionu-1cd-/filmvideo.aspx?c=A111004_125549_filmvideo_tt

Informace o společnosti EEIP, a.s.:

<http://www.eeip.cz/cs/homepage>

Informace o vzdělávacím programu „Filmová/Audiovizuální výchova pro gymnázia“:

<http://clanky.rvp.cz/clanek/c/GK/9953/FILMOVAAUDIOVIZUALNI-VYCHOVA-PRO-GYMNAZIA.html/>

Program podpory filmového průmyslu:

www.ppfp.cz

<http://www.ppfp.cz/clanky/faq.html>

Audiovizuální díla s přihlédnutím k filmovým koprodukcím - shrnutí:

Hlavním tématem této diplomové práce jsou audiovizuální díla, která v mnoha ohledech zasahují do naší společnosti a nelze je v žádném směru opomíjet. Ovlivňují mnoho odvětví společnosti a staly se podstatným světovým elementem. Měli bychom toto „odvětví“ nahlížet z několika perspektiv. Těmi mám na mysli především odvětví práva, filmové vědy, historie a financování respektive ekonomie. Jedná se o multidisciplinární oblast, jež vedle kulturní, sociální, společenské, ekonomické a například i vzdělávací stránky v sobě mnohdy zahrnuje i prvek mezinárodní, který napomáhá k zlepšení a usnadnění mezistátních a multikulturních vazeb a vztahů.

Druhá část práce nabízí obecné vymezení sousloví „audiovizuální dílo“. Toto sousloví nemůžeme omezit pouze na legální definici, ale musíme na něj nazírat z interdisciplinárního hlediska.

Třetí část připomíná fakt, že na téma musíme nahlížet i z historického hlediska. Jedná se především o úpravu a informace obsažené v jednotlivých původských (autorskoprávních) zákonech, v publikacích ze 30. a 40. let dvacátého století zabývajících se filmovým právem a v právních časopisech z tohoto období (např. „Soutěž a tvorba“), které svojí tematikou značně přispívají do diskuze o jednotlivých aspektech týkajících se filmového průmyslu a filmové tvorby.

Ve čtvrté části se detailně věnuji současné autorskoprávní úpravě vztahující se k audiovizuálním dílům. Vedle rozdělení děl audiovizuálních na jednotlivé podskupiny se věnuji osobě autora audiovizuálních děl, dílům audiovizuálně užitým a osobě výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla respektive výrobcí zvukově obrazového záznamu. Vedle zákonné úpravy čerpám úvahy především z komentářů k autorskému zákonu a z autorskoprávních knih a časopiseckých článků.

V páté kapitole jsem nastínil některé otázky související s koprodukční tvorbou audiovizuálních děl a s výrobou jejich záznamů. Snažil jsem se podat komplexní obraz o „koprodukcích“. Jednotlivé myšlenky, v textu obsažené, mohou být podkladem pro další analýzu koprodukčních vztahů. Na tento druh výrobních vztahů nelze hledět pouze z hlediska praktického, ale je třeba jej vnímat i z hlediska „teorie“ jednotlivých právních odvětví. Koprodukce, jako jeden ze způsobů výroby audiovizuálního díla, jsou významným organizačně-hospodářským institutem. V práci

vymezují pojem koprodukce a definují i další způsoby natáčení snímků ve spolupráci několika subjektů. V historickém exkurzu pojednávám o „stavu koprodukcí“ v letech 1945 až 1970 v našich zemích, v dalších podkapitolách nejprve popisují smlouvu o sdružení, jejíž podobu koprodukční smlouva nejčastěji má, zařazují koprodukční filmové dílo do systému autorského práva a uvádím některé autorskoprávní instituty s tématem související. Poté uvádím několik poznámek k mezinárodním aspektům koprodukcí a zabývám se institutem filmových podpor a investičních pobídek. Problematika nedostatku finančních prostředků při výrobě filmových děl nás vede k zamyšlení nad podstatou a významem koprodukčních vztahů. Díky nim dochází ke zpestření výrobně-kulturních schémat stanovených spolupracujícími zeměmi a k rozšíření povědomí o kvalitách, schopnostech, přístupu a profesionalitě personálu tvůrčích štábů a dílčích výrobních jednotek daných zemí. Pojem „geoekonomický turismus“ objasňuje podstatu, důležitost a směr „koprodukcí“, kterým se v dnešní době finanční nejistoty vydávají. Tato závěrečná kapitola je dle mého názoru největším přínosem celé práce.

V závěru diplomové práce shrnuji předešlé myšlenky, poskytuji čtenáři svůj názor na dané téma a nabízím i možné úvahy k dalšímu zamyšlení a k rozboru nastíněné problematiky.

Audiovisual Works with Reference to Film Co-productions – Summary:

The audiovisual works are the main theme of this thesis. I have chosen this theme, because these works are very important for our society and we can not ignore them. We have to consider this segment of our society from various and different perspectives. I mean the various branches of law, film theory, history, financing (economics). It is multidisciplinary area and it contains cultural, social, economical, educational and also international points, which help us to improve and simplify international and multicultural structures and relationships. The thesis is divided into six chapters.

Chapter One is introductory and provides basic identification with the topic of the thesis. Chapter Two focuses on general definition of the words “audiovisual work“. We have to define this type of work in legal terms and also in the other „interdisciplinary“ terms.

Chapter Three recalls the fact that this issue must be seen from the historical point of view. We have to study historical copyright law, publications from 30s and 40s of the twentieth century dealing with film law and also law journals from this time period (e.g. ”Soutěž a tvorba“). These publications and journals significantly contributed to this theme in the discussion about various aspects of the film industry and about filmmaking.

Chapter Four concentrates (in detail) on the current Czech Copyright Act and its institutes relating to audiovisual works. This chapter provides division of audiovisual works into individual subgroups and is also partly focused on the author of audiovisual works, on the works which are the basic components of the audiovisual works and also on the producer, who is the responsible person for the production of the (first) fixation of an audiovisual work.

In the Fifth Chapter, I outline some issues related to co-productions of audiovisual works and I try to give the overview of the “co-productions“. Individual ideas, contained in the text, are the basis for further analysis of co-production relationships. This type of production must be also viewed in terms of the “theory” of various legal sectors. Co-productions, as one way of production of an audiovisual works, are important organizational and economical institutes. The thesis defines

the concept of co-productions and other possibilities of shooting of movies. The historical excursion deals with the topic of the “state co-productions” between 1945 and 1970. In the next subsection I describe the contract of association, which form a co-production contract usually has. I also classify film co-production works in the system of copyright and its institutes related to the topic. Next are few notes on international aspects of co-productions. This chapter also deals with an institute of film subsidies and with investment incentives. The issue of lack of financial resources in the production of films leads us to reflect the nature and importance of co-production relationships. Thanks to them, there is a diversification of production. Countries all over the world cooperate in the field of making of movies and so we are able to recognize the various quality of skills, approaches and professionalism of the staff of the individual production units in each state. The term “geo-economical tourism” explains the nature, importance and the basic direction of “co-productions” nowadays. Co-productions are, especially in the area of financing, very unstable and uncertain forms of any film production. This final chapter is, in my opinion, the biggest benefit of the thesis.

In the conclusion of the thesis I summarize all previous ideas. I provide my own opinion and offer other ideas for further possible discussion and reflection of this topic.

Klíčová slova / Keywords:

Audiovizuální díla / Audiovisual works

Autorské právo / Copyright

Filmové koprodukce / Film co-productions