

Univerzita Karlova v Praze  
Právnická fakulta

Mgr. Ivan David

# **Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva**

**Rigorózní práce**

Konzultant rigorózní práce: JUDr. Veronika Křesťanová, Dr.

Katedra: Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního

Datum vypracování práce (uzavření rukopisu): 15. 9. 2014

PROHLÁŠENÍ:

Prohlašuji, že jsem předkládanou rigorózní práci vypracoval samostatně za použití zdrojů a literatury v ní uvedených.

V Praze, dne 15. 9. 2014

.....

Ivan David

## **PODĚKOVÁNÍ**

Za cenné rady a připomínky, které zásadně přispěly k výsledné podobě této rigorózní práce, děkuji své konzultantce JUDr. Veronice Křesťanové, Dr.

## Obsah

|   |               |
|---|---------------|
| Úvod .....  | - 3 -         |
| <b>1 Obecné souvislosti: Právo a film, film a právo.....</b>  | <b>- 7 -</b>  |
| 1.1 Vzájemný vztah filmu a práva: Úhly pohledu .....  | - 7 -         |
| 1.2 Film jako předmět autorského práva a médium svobody projevu .....   | - 12 -        |
| 1.3 Film, umění a autorské právo .....  | - 16 -        |
| <b>2 Vymezení základních pojmů a konceptů filmového práva .....</b>   | <b>- 21 -</b> |
| 2.1 Filmové právo; autorské právo, práva související s právem autorským; právo proti nekalé soutěži; mediální právo; reklamní právo; právo na ochranu osobnosti; další příbuzná právní odvětví..... | - 21 -        |
| 2.2 Film; Filmové dílo; audiovizuální dílo (AVD); kinematografické dílo.....  | - 27 -        |
| 2.3 Dílo audiovizuálně užití .....  | - 34 -        |
| 2.4 Filmová produkce, její funkce, stadia a formy.....  | - 38 -        |
| 2.5 Filmová distribuce.....   | - 41 -        |
| 2.6 Výkonný producent, režisér, scenárista, kameraman, střihač, mistr zvuku a další členové filmového štábu; herci a jiní výkonní umělci .....  | - 43 -        |
| <b>3 Historický vývoj autorskopravní ochrany AVD .....</b>  | <b>- 48 -</b> |
| 3.1 Vývoj autorskopravní ochrany AVD na území České republiky.....  | - 48 -        |
| 3.2 Vývoj autorskopravní ochrany AVD v dalších právních řádech Evropy ...   | - 53 -        |
| 3.3 Vývoj autorskopravní ochrany AVD ve Spojených státech amerických (USA).<br>.....  | - 55 -        |
| 3.4 Vývoj autorskopravní ochrany AVD na úrovni mezinárodního práva a práva Evropských společenství (Evropské unie).....   | - 60 -        |
| <b>4 Pojetí autorství AVD, filmové produkce, filmové distribuce a dalších souvisejících otázek v právním řádu České republiky .....</b>   | <b>- 65 -</b> |
| 4.1 Autorství ve filmovém právu .....   | - 65 -        |
| 4.1.1 Autorství AVD a děl audiovizuálně užitých.....  | - 65 -        |
| 4.1.2 Filmový styl a filmový žánr z pohledu autorského práva.....   | - 66 -        |
| 4.2 Filmová produkce.....   | - 72 -        |
| 4.2.1 Regulace filmové produkce právem soukromým a právem veřejným  | - 72 -        |
| 4.2.2 Rozsah oprávnění a ochrany producenta zvukově obrazového záznamu.....<br>.....  | - 75 -        |
| 4.2.3 Právní vztah producenta k autorovi AVD, autorům děl audiovizuálně užitých, výkonným umělcům a členům filmového štábu .....  | - 78 -        |
| 4.2.4 Product placement ve filmové produkci .....   | - 81 -        |
| 4.3 Filmová distribuce.....   | - 86 -        |
| 4.3.1 Regulace filmové distribuce právem soukromým a právem veřejným  | - 86 -        |
| 4.3.2 Právní ochrana distributora, tzv. distribuční právo .....   | - 88 -        |
| 4.3.3 Filmové plakáty a upoutávky, fotosky, filmové titulky a dabing z pohledu práva .....  | - 91 -        |
| 4.3.4 Filmový merchandising .....   | - 94 -        |
| 4.3.5 Audiovizuální mediální služby na vyžádání (tzv. video-on-demand) .  | - 97 -        |
| <b>5 Smlouvy, mimosmluvní užití a jednostranná svolení ve filmovém právu ..</b>   | <b>- 99 -</b> |
| 5.1 Smlouvy užívané ve filmovém právu a související otázky .....  | - 99 -        |
| 5.1.1 Autorská licenční smlouva.....  | - 99 -        |

|          |  |                |
|----------|--|----------------|
| 5.1.2    | Jiné druhy smluv .....   | - 105 -        |
| 5.1.3    | Vypořádání práv .....  | - 111 -        |
| 5.2      | Některé druhy mimosmluvního užití autorských děl v AVD a mimosmluvního užití vlastního AVD ..... | - 113 -        |
| 5.2.1    | Užití pro osobní potřebu fyzické osoby .....   | - 113 -        |
| 5.2.2    | Citace .....   | - 115 -        |
| 5.2.3    | Nepodstatné vedlejší užití díla .....  | - 116 -        |
| 5.2.4    | Parodie a satira .....   | - 117 -        |
| 5.3      | Svolení k zásahu do všeobecných osobnostních práv .....  | - 120 -        |
| 5.4      | Filmové pirátství a jeho vztah k filmovému právu .....   | - 127 -        |
| <b>6</b> | <b>Relevantní judikatura: porovnání situace v České republice a v USA.....</b>                   | <b>- 130 -</b> |
| 6.1.     | Judikatura týkající se filmu v České republice .....   | - 130 -        |
| 6.2.     | Judikatura týkající se filmu v USA .....   | - 136 -        |
|          | <b>Závěr .....</b>   | <b>- 142 -</b> |
|          | <b>Použité zdroje .....</b>  | <b>- 144 -</b> |
|          | <b>Film Law: A Copyright Perspective (Abstract) .....</b>  | <b>- 154 -</b> |
|          | <b>Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva (resumé) .....</b>                                  | <b>- 156 -</b> |
|          | <b>Klíčová slova / Keywords .....</b>  | <b>- 158 -</b> |

## Úvod

*Od první veřejné produkce kinematografické [...] uplynulo 24 let. Tenkrát byla to neobyčejná zvláštnost, viděli-li diváci prosté i komické výjevy denního života, promítané s životní věrností na projekční stěnu. [...] Sotva kdo se nadál v letech 1899 a 1900, že tento přístroj vytvoří nádherné paláce divadelní s přepychem a pohodlím zařízené ve velkých městech, že dostane se i na venkov, že podmaní si celý svět svým kosmopolitismem, a že vytvoří v obecnstvu kult až chorobný.*

Prof. Jaroslav Petr, *Kinematograf* (1921)

Filmové médium je víceméně stejně staré jako moderní autorské právo. Kořeny obou fenoménů lze sice při troše dobré vůle a imaginace stopovat řadu staletí či dokonce tisíciletí nazpět (jak mnozí autoři zabývající se dějinami autorského práva<sup>1</sup> i filmu<sup>2</sup> činí), do podoby, v jaké je známe dnes, se však rozvinuly až díky průmyslové

---

<sup>1</sup> Jakési prehistorické náznaky autorského práva lze vystopovat až do antiky; např. ve starověkém Římě existovaly v určitém období předpisy zakazující měnit obsah dramatických děl bez autorova souhlasu. Skutečná historie autorského práva začíná v 15. století v Evropě s masovým rozšířením mechanického knihtisku, které vedlo k vydávání dílčích privilegií a monopolů ze strany představitelů veřejné moci jednotlivým knihtiskařům a v některých případech i autorům. Za první autorskoprávní zákon v dnešním slova smyslu je obvykle označován tzv. zákon královny Anny (Statute of Anne) vydaný ve Spojeném království roku 1710. Teprve zhruba v polovině 19. století se však prosazuje systematický teoretický koncept „práva duševního vlastnictví“ a až v poslední čtvrtině 19. století se tento koncept ve většině tehdy vyspělého světa sjednocuje a ustaluje přibližně v té podobě, v jaké jej známe dnes, zejména díky mezinárodní konferenci vedoucí k přijetí Bernské úmluvy o ochraně literárních a uměleckých děl (1886). Srov. např. následující publikace: LUBY, Štefan. *Vývin ochrany autorskej tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. Bratislava: Právnické štúdie, 1962. LUBY, Štefan. *Vývin ochrany autorskej tvorby za kapitalizmu*. Bratislava: Právnické štúdie, 1966. JOHNS, Adrian. *Boje o duševní vlastnictví od Gutenberga po Gatese*. Brno: Host., 2013. ISBN 978-80-7294-711-9. MACQUEEN, Hector; WAELDE, Charlotte; LAURIE, Graeme. *Contemporary Intellectual Property: Law and Policy*. 1 vydání. Oxford: Oxford University Press, 2008. ISBN 978-0-19-926339-4.

<sup>2</sup> I v případě filmu je možné nalézt jeho určité předobrazy v dlouhých dějinách zábavných optických zařízení – nejpozději od vynálezu promítacího přístroje „laterna magika“ v 17. století (ale například princip „camera obscura“, na němž je postavena i filmová kamera, byl znám již ve starověku). Stále dominantní pojetí tradiční filmové historie pak obvykle vykládá dějiny těchto optických zařízení jako dějiny graduálního a lineárního pokroku, který vyvrcholil dne 28. prosince 1895 v indickém salónku kavárny Grand Café na Boulevard des Capucines v Paříži, kde byl poprvé veřejně představen kinematograf. Modernější přístupy autorů inklinujících k tzv. nové filmové historii mají tendenci zdůrazňovat, že jednoznačné datum a místo zrodu filmu není možné stanovit – a to nejenom s ohledem na fakticky nekonečné množství předpokladů, které musely nastat, aby mohl být film vynalezen, ale i na praktickou nemožnost stanovení jednotné definice toho, co můžeme už považovat za „film“ (připomeňme, že kinematograf bratří Lumièreů nebyl zdaleka jediný a už vůbec ne první „filmový“ přístroj). Nicméně s ohledem na to, že teprve kinematograf zahájil vítězné tažení filmu světem, a to

revoluci 19. století, jejímiž známými průvodními jevy byl přesun obyvatelstva z venkova do měst, nárůst volnočasových aktivit a poptávka po populárním umění a masových formách zábavy. Jednou z takových nových zábav byl i film – který pro bystré pozorovatele velmi záhy začal symbolizovat dokonalé ztělesnění dynamiky a rychlosti „opojné“ éry modernity (tak například i pro české poetisty jako byli Vítězslav Nezval či Karel Teige),<sup>3</sup> ale také vrcholný příklad „uměleckého díla ve věku technické reprodukovatelnosti“ (jak to ve stejnojmenné klasické eseji formuloval německý filosof Walter Benjamin).<sup>4</sup> A právě dosud nepoznaná, potenciálně nekonečná možnost reprodukovatelnosti uměleckých děl stála i za zrodem moderního autorského práva.

Historická koexistence „rodných sester“, moderního autorského práva a filmu, nebyla však vůbec jednoduchá. Více než čím jiným byla historií vzájemného „stýkání a potýkání“. Dnes, na začátku 21. století, žijeme pak v době, kdy právo duševního vlastnictví – po valnou většinu své (byť z historické perspektivy pro někoho třeba zanedbatelně krátké) existence až na výjimky považované za ochránce lidské tvořivosti a důvtipu – začíná být kritikou z pravé<sup>5</sup> i levé<sup>6</sup> části politického spektra stále silněji

---

víceméně v té podobě, v jaké jej známe dnes, přidržím se zde pro zjednodušení své teze o konci 19. století jako době zrodu filmu. Srov. ELSAESSER, Thomas. Historie rané kinematografie a multimédia: Archeologie možných budoucností? In SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 113–131. ISBN 978-80-239-4107-4.

<sup>3</sup> Srov. např. TEIGE, Karel. Estetika filmu a kinografie. In SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 153–161. ISBN 978-80-7004-136-9: *Lze patrně říci, že dnešní člověk zažije nastokrát více dojmů než člověk středověku. Jsme lidé expresní mentality, vybičované a uchvácené senzibility, jejíž elasticita umožňuje všechny vývojové možnosti. [...] Pochopili jsme, že kino je kolébkou všeho opravdu nového umění, které bude živoucím radiokonzertem, v němž se sbíhají rozmanité hlasy všech měst světa, vřelé, kouzelné a melancholické písně, kde žhnou nevidané obrazy a cizí světla jako zářivé a efemérní hvězdy v závoji dýmu lokomotiv. Neomezené jsou možnosti kina, jeho zdroje jsou bohaté a nekonečné. Jeho poezie, 100% moderní poezie, je všeobsáhlá, precizní, úsečná a syntetická.*

<sup>4</sup> Srov. BENJAMIN, Walter. *Literárněvědné studie: Výbor z díla I*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 299–326. ISBN 978-80-72982-78-3.

<sup>5</sup> Kritika, kterou bychom mohli s jistým zjednodušením označit za pravicovou, zaznívá zejména od těch stran a hnutí, které chápou koncept duševního vlastnictví jako ohrožení některých tradičně „liberálních“ základních občanských práv a svobod, zejména svobody projevu a práva na soukromí. Na tomto ideovém východisku je do značné míry postavena i ideologie nejruznějších „pirátských“ stran, objevujících se v posledních letech, které se však jinak důsledně brání jasnému sebevymezení v rámci pravolevého politického spektra. Srov. např. Česká pirátská strana. *Stanovy České pirátské strany* [online]. Praha: Česká pirátská strana [cit. 29. 6. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.pirati.cz/rules/st#cl\\_2\\_poslani\\_a\\_programove\\_cile](http://www.pirati.cz/rules/st#cl_2_poslani_a_programove_cile).

<sup>6</sup> Současná radikálně levicová kritika – zaznívající např. z řad neomarxistických autorů jako Slavoj Žižek, Antonio Negri nebo Michael Hardt – má s ohledem na tradiční levicovou skepsi vůči soukromému vlastnictví tendenci zatracovat koncepci duševního vlastnictví jako celek, neboť ho chápe jako cynickou privatizaci a „dobývání renty“ v oblasti jinak přirozeně společných statků. Srov. např. ŽIŽEK, Slavoj. *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška*. Praha: Rybka Publishers, 2011, s. 188. ISBN 978-80-87067-25-3.

vnímáno pokud ne rovnou jako nespravedlnost a přežitek, pak jistě jako cosi krajně podezřelého. Za situace, kdy tento ambivalentní postoj k právu duševního vlastnictví zaujímá (mimo jiné) i řada umělců včetně kritičtějších filmových tvůrců, nemůže současný právník dost dobře rozvíjet své úvahy o autorském právu filmovém, aniž by se dotkl širšího společenského významu autorského práva – respektive práva vůbec – a jeho potenciální (či reálné) dvousečnosti ve vztahu k ochraně filmových děl.

Z uvedeného důvodu je v první části této práce pojednáno nejprve o nejobecnějších souvislostech a vzájemném ovlivňování filmu a práva (zejména práva autorského, ale i dalších úzce souvisejících právních odvětví) pro naznačení různých úhlů pohledu, z nichž se dá o této problematice přemýšlet. V druhé části jsou vymezeny základní pojmy a koncepty filmového práva nezbytné pro následující podrobnější výklad. Třetí část podává stručný nástin historického vývoje autorskoprávní ochrany filmu u nás a ve vybraných třetích státech, jakož i na úrovni mezinárodního a komunitárního práva. Čtvrtá část se již zabývá některými z nejcharakterističtějších institucí a problematik (zejména českého) filmového práva, jako je právní koncepce filmové produkce a filmové distribuce, pojetí autorství ve filmu či vliv filmového pirátství na formování a proměny filmového práva. Pátá část je věnována nejrozličnějším typickým i inominátním smlouvám užívaným v oblasti filmového průmyslu a otázkám s tím souvisejícím, včetně problematiky zásahu do všeobecných osobnostních práv. Šestá a poslední část se soustředí na komparaci judikatury týkající se filmu v České republice a v USA.

Předmět práce jsem si zvolil z toho důvodu, že se dlouhodobě specializuji na oblast práv duševního vlastnictví (zejména na právo autorské a právo ochranných známek), a to i se zvláštním zaměřením na aplikaci tohoto právního odvětví na oblast filmu a audiovize v širším slova smyslu. Tato rigorózní práce přitom vychází z textu diplomové práce s názvem *Užití autorského práva ve filmové produkci*, kterou jsem obhájil na Právnické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v roce 2011.<sup>7</sup> Oproti uvedené diplomové práci aktuální rigorózní práce – vyjma významné aktualizace výkladu o právních souvislostech<sup>8</sup> – přistupuje (jak už výše naznačeno) k tématu

---

<sup>7</sup> DAVID, Ivan: *Užití autorského práva ve filmové produkci*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního. Vedoucí práce Veronika Křesťanová.

<sup>8</sup> V mezidobí vstoupil mimo jiné v účinnost zák. č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, zák. č. 496/2012 Sb., o audiovizi atd.



filmového práva z širší perspektivy, a může tak nastínit obecnější souvislosti celé problematiky (zcela nově je zde pojednáno např. o vztahu filmového práva autorského k svobodě projevu, o právních důsledcích existence filmových žánrů, o vlivu filmového pirátství na filmové právo apod.; všechny kapitoly pak prošly větším či menším doplněním výkladu i přidáním nových odkazů na relevantní primární i sekundární literaturu). Předkládaná rigorózní práce rovněž nově provádí na několika místech komparaci české úpravy filmového práva s úpravou USA (mimo jiné u výkladu o historickém vývoji autorskoprávní ochrany audiovizuálních děl ve třetí kapitole a u výkladu o relevantní judikatuře v šesté kapitole); k této komparaci jsem přitom po úvaze přistoupil nikoli snad pro nekritický obdiv k módní „kapitalistické cizině“ (z něhož bych případně mohl být podezříván), ale s ohledem na prostou skutečnost, že americký filmový průmysl od konce první světové války až do současnosti svým vlivem (i když v posledních letech už nikoli svým objemem) dominuje světovému filmovému trhu – v důsledku toho zde vznikl jeden z nejpropracovanějších systémů filmového průmyslu, a tedy i filmového práva; jakkoliv je americký právní systém velmi odlišný od toho českého, může být i pro českého čtenáře dle mého názoru v mnohém inspirativní.

Text této rigorózní práce odpovídá právnímu stavu k 15. září 2014.

# 1 Obecné souvislosti: Právo a film, film a právo

## 1.1 Vzájemný vztah filmu a práva: Úhly pohledu

Neexistuje nic jako jednou provždy daný a všestranně přijímaný ideál filmového práva.<sup>9</sup> Představy o regulaci filmu se liší výrazně nejenom v různých společenských a zájmových skupinách, ale též v různých státech a současně jsou vždy odrazem aktuálního historického a společenského vývoje, vývoje právně-filosofického a v neposlední řadě i vývoje filmu jakožto umělecké formy.

Za minulých společenských pořádků se u nás v populárně naučných publikacích o filmu opakoval stále dokola výrok V. I. Lenina, pronesený tímto tvůrcem sovětského státu údajně na začátku 20. let minulého století v soukromé rozmluvě s tehdejší lidovým komisařem osvěty A. V. Lunačarským: *Ze všech umění je pro nás nejdůležitější film!*<sup>10</sup> Uvedená věta měla nejen symbolizovat pozitivní vztah tehdejší sovětské vlády k umění – a speciálně k umění filmovému – ale byla i výrazem uvědomění si obrovské propagandistické moci, kterou filmové médium může sehrát a pro které je třeba jej bedlivě hlídat.<sup>11</sup>

Neměli bychom ovšem podlehnout mylnému přesvědčení, že obrovský vliv filmu na obyvatelstvo, a tedy i (z tohoto úhlu pohledu) potřebnost jeho přísné právní regulace, si uvědomovaly pouze silně autoritářské režimy, jako byl ten sovětský. Volání po přísné regulaci filmu se přinejmenším v prvních desetiletích jeho existence objevovalo celosvětově a vycházelo z nejširších občanských vrstev, přičemž bylo motivováno zejména morálním pohoršením, které vzbuzovaly senzační náměty, jež byly ranými filmovými tvůrci začasť vyhledávány.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Srov. definici filmového práva a jeho základních pojmů a konceptů v následující kapitole 2 této práce.

<sup>10</sup> Rozhovor V. I. Lenina s A. V. Lunačarským o filmu. In LEBEDĚV, N. A. (ed.). *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950, s. 32–33.

<sup>11</sup> Sám Lenin ve zmíněném rozhovoru (pokud lze věřit autenticitě jeho záznamu) jasně deklaroval, že jeho cílem je rozšířit mezi lidové masy *zdravý film*, tj. přístupnou provládní propagandu; a ostatně i v dalších svých vyjádřeních a závazných směrnicích na toto téma zdůrazňoval význam cenzury a jasných mantinelů, které stát musí stanovit k oproštění filmu od *vulgárnosti a kontrarevoluce*.

<sup>12</sup> Zejména od 10. let 20. století lze pozorovat velký vzestup celospolečenských diskusí o rozkladném vlivu filmu na morálku, především na mravní vývoj nezletilých osob. Cílem dobových morálních „aktivistů“ bylo proto zejména zamezit dostupnosti nevhodných filmů pro děti a mládež. Jeden z prvních článků, který u nás na toto téma vyšel, byl příspěvek publicisty Karla Scheinpfluga do časopisu *Květy* z roku 1904, v němž sice ještě odmítá přímou *úřední cenzuru*, ale důsledně navrhuje *senzační*

Tomuto volání po regulaci filmu vlády jednotlivých států rády vycházely vstříc. Nejinak tomu bylo i u nás, kde první právní předpis zabývající se výslovně a přímo regulací filmu z roku 1912 (v praxi užívaný až do nacistické okupace našeho území) zakotvil nejen velmi přísné podmínky pro získání podnikatelského oprávnění (licence) k provozování kinematografu, ale rovněž systematizoval filmovou cenzuru a výslovně stanovil, že *předvádění scén, které vyňaty jsou z tzv. krvavých nebo hrůzyplných románů, dále takových dějů, jež brutálností výjevů, jako vražděním, mučením nebo týráním osob mají lákati nejnižší vrstvy obecnstva, jakož i používání plakátů představujících takové scény se zakazuje*.<sup>13</sup>

Teprve pozvolna, u nás reálně až od 30. let minulého století, prosazoval se pohled na film rovněž jako obor, který by stát měl aktivně podporovat jako významné průmyslové odvětví, a to nejenom sérií ochranných opatření (zavádění různých bariér pro cizí dovozce filmů v podobě kontingentního a posléze registračního systému atd.), ale následně i poskytováním přímých finančních subvencí pro umělecky hodnotnou filmovou tvorbu.

S naznačeným vývojem na poli práva veřejného se ruku v ruce pojil vývoj v oblasti práva soukromého, tedy především autorského. Nejenom (často plně oprávněná) obecná představa o morální nevázanosti filmu, ale i skutečnost, že nejranější filmoví tvůrci patřili ve své době k významným „pirátům“, kteří bez povolení adaptovali literární, divadelní i jiné předlohy, bez povolení si vzájemně přebírali náměty i celé scénáře či kopírovali úspěšné filmové tituly svých konkurentů atd., vedl k tomu, že autoři tvořící v tradičnějších uměleckých disciplínách vyvíjeli tlak na to, aby jim autorské právo poskytovalo ochranu *před* filmem.<sup>14</sup>

A opět teprve pozvolna se i na úrovni autorského práva vyvíjela představa, že

---

*dobrodružství zločinců, která nejsou ničím jiným než krváky nové formy, krváky beze slov, ale takové názornosti brutálních faktů, jaké nikdy nedostihne neobratné péro obskurních škrabalů, krváky vyráběné neznámými fotografy a prodávané kočovnými podnikateli denně stům nových čtenářů, dospělých i nedospělých, prostých i studovaných! A ty „Zuzany v lázni“, pohledy do harémův, intimity chambres separées, „Konečně sami!“ svatebních cest, hltané bledými kvintány a útlými žabkami ze sklíček diskretnějšího kinetoskopu! Srov. SCHEINPFLUG, Karel. Kinematograf vychovatelem. In SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, s. 78–84.*

<sup>13</sup> Rakousko. Nařízení č. 191 ze dne 18. září 1912, o pořádání veřejných představení kinematografem. In *Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené, Rakousko-Uhersko*. 1912. ISSN 1802-128X.

<sup>14</sup> Fenoménu tohoto raného filmového pirátství uskutečňovaného samotnými filmaři se blíže věnuje podkapitola 4.4.

sám film by měl být rovnocenným předmětem ochrany. Tato ochrana filmu se posléze rozšiřuje i personálně, tj. z hlediska nositelů práv duševního vlastnictví k jednotlivým složkám filmového díla (připomeňme například, že samostatná ochrana filmových herců jakožto výkonných umělců se u nás objevuje až po druhé světové válce).<sup>15</sup>

Je zcela zřejmé, že naznačený vývoj veřejnoprávní i soukromoprávní regulace filmu nemohl zůstat bez vlivu nejen na podobu a strukturu filmového průmyslu, ale že výrazně ovlivňoval i samotný obsah jednotlivých filmových děl: v okamžiku, kdy například začne být zřejmé, že filmová adaptace slavného literárního díla nemůže legálně vzniknout bez souhlasu vykonavatele práv k tomuto dílu, výrazně se to promítne do výběru filmových předloh (část námětů se stane relativně nedostupnou, protože práva k nim jsou exkluzivně vykoupena silnými hráči na trhu, jiné mohou být řadovým tvůrcům nedostupné z finančních důvodů apod.); v okamžiku, kdy stát začne systematicky organizovat grantový či rozpočtový systém, který cíleným rozdělováním finančních podpor preferuje vznik filmů určitého typu, značně to ovlivní výslednou podobu realizovaných projektů atd.

Zhruba od začátku 90. let 20. století se potom ustálil v některých západních zemích (zejména anglosaských) na právnických fakultách samostatný předmět (obvykle volitelný, a to ve fázi postgraduálního studia) nazvaný zpravidla lakonicky „Film a právo“, který k právě načrtnutnému směru úvah přidává i další rovinu, když zkoumá, nakolik se ve filmu tematizuje samo právo jakožto instituce.<sup>16</sup> Uvedený předmět se vyvinul z prosté skutečnosti, že dokumentární i hrané filmy o právním systému, jeho procesech a institucích, ale i o individuálních slavných právnících, kauzách atd., byly na některých právnických fakultách tradičně užívány k ilustraci podávaného výkladu; filmu tedy bylo užíváno jako doplňkové popularizační učební pomůcky při výuce práva. Přednášející, kteří ve svých kurzech pro ozvláštňení výuky promítali filmy, pak obvykle podrobovali tyto filmy rozboru z hlediska „realističnosti“, „přesnosti“ a „pravděpodobnosti“ v nich vykresleného právního tématu. Postupně se však v tomto výkladu začal z hlediska užívané metodologie a analytických nástrojů větší měrou

---

<sup>15</sup> Tomuto postupnému koncepčnímu vývoji na poli autorského práva filmového (resp. na poli souvisejících práv) se blíže věnuje kapitola 3.

<sup>16</sup> Přehledný chronologický vývoj tohoto předmětu od prvních průkopnických prací v druhé polovině 80. let 20. století až do konce 90. let 20. století lze nalézt například v úvodní studii následujícího sborníku: MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter. *Law and Film: Introduction*. In MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter (eds.). *Law and Film*. 1<sup>st</sup> ed. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, s. 1–8. ISBN 0-631-22816-0.

reflektovat obor kulturních, resp. filmových studií a byla též čerpána inspirace ve starším analogickém hnutí „Právo a literatura“, jakož i v širším kontextu novějšího hnutí „Právo a populární kultura“: předmět se tak začal stávat více interdisciplinárním. Pozornost se přesunula větší měrou na rozbor filmů jako takových a rovněž se začaly častěji objevovat úvahy o tom, jak tyto filmy ovlivňují očekávání jejich diváků týkající se fungování právního systému: na základě různých průzkumů se dospělo k závěru, že nejen právní regulace výrazně ovlivňuje obsah konkrétních filmů (jak naznačeno výše), ale i filmy působením na diváky naopak zase zpětně ovlivňují podobu právní regulace (a to samozřejmě nejenom právní regulace filmového průmyslu) – v tomto smyslu jde tedy o uzavřený kruh.<sup>17</sup> Jiná linie úvah v rámci předmětu „Film a právo“ čerpala svou inspiraci v naratologii a zkoumala, jaké jsou podobnosti a rozdíly mezi tím, jakých prostředků užívá k vyprávění příběhů film a jakých právo.<sup>18</sup> K dalším často zkoumaným tématům patří, proč si filmaři vybírají ke zfilmování určité konkrétní právní kauzy a témata na úkor jiných.<sup>19</sup>

Předmět „Film a právo“ má od počátku řadu kritiků. K nejčastějším výtkám patří, že tento předmět nejenže nemá jednoznačně definovanou metodologii,<sup>20</sup> ale ani nemá jednoznačně určený objekt svého zájmu,<sup>21</sup> rovněž poznatky dosažené v rámci

---

<sup>17</sup> GREENFIELD, Steve; OSBORN, Guy; ROBSON, Peter. *Film and the Law*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Hart Publishing, 2010, s. 13–31. ISBN 978-1-84113-725-4.

<sup>18</sup> Teoretici ubírající se ve svých úvahách tímto směrem např. poukazují na podobnost mezi dramatickým líčením skutkových okolností právních případů ze strany právních zástupců a dramatickým uchopením týchž nebo typově podobných příběhů ze strany filmařů apod. Blíže viz např. BLACK, David A. *Law in Film: Resonance and Representation*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 1999. ISBN 0-252-02459-1.

<sup>19</sup> Jako jeden ze zásadních limitů užívání filmu coby učební pomůcky je často uváděno, že většina filmové produkce, která se zaměřuje na právní problematiku, je velmi „úzkoprofilová“, protože je v převážné míře zaměřena na zločin, a v rámci zločinu ještě specifictěji na zločin vraždy. Filmů zabývajících se jinou než trestněprávní problematikou je výrazně méně. Greenfield, Osborn a Robson ve své knize jako příklad uvádějí, že k ilustraci výkladu o právních vztazích mezi nájemci a pronajímateli je (v kontextu USA) fakticky použitelný pouze jediný film, a to *Pan domácí* (The Landlord, r.: Hal Ashby. USA 1970). Srov.: GREENFIELD, Steve; OSBORN, Guy; ROBSON, Peter. *Film and the Law*, s. 25.

<sup>20</sup> Nejasnost metodologie pramení mimo jiné z jisté schizofrenie, v níž se nalézají autoři věnující se danému předmětu. Tito autoři jsou povětšinou profesí právníci (ještě přesněji učitelé na právnických fakultách), kteří jsou konfrontováni s potřebou vymezit se jak vůči tradičně instrumentálnímu užívání filmu coby pouhé ilustrace učebnicové látky, tak vůči interpretaci filmu čistě z perspektivy filmové teorie a dalších souvisejících oborů. Srov. OSBORN, Guy. *Borders and Boundaries: Locating the Law in Film*. In MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter (eds.). *Law and Film*, s. 164–176. ISBN 0-631-22816-0.

<sup>21</sup> Objektem zkoumání „Filmu a práva“ je samozřejmě „právnický film“: Nicméně o tom, co to je tento „právnický film“, se vedou obsáhlé diskuse: panuje patrně shoda na tom, že právnickými filmy jsou soudní dramata; žánr soudního dramatu je dlouhodobě ustálen a má své poměrně jasně dané motivy, figury a zápletky (např. souboj skromného venkovského právníka s arogantním městským právnickým esem; postava starého zkrachovalého právníka – obvykle alkoholika – který dostane poslední šanci; zvrát celého právního souboje před soudem v poslední minutě díky nečekanému svědkovi atd.). Nicméně téma

studia tohoto předmětu je obtížné zobecňovat s ohledem na velké rozdíly v právních systémech a v právní kultuře jednotlivých států.<sup>22</sup> Všechny tyto nešvary „Filmu a práva“ se zpravidla ve zhuštěné koncentraci (zejména co se týká neexistence jasně dané metody) projevují i v nečetných pokusech prací na toto téma v České republice,<sup>23</sup> s několika čestnými výjimkami.<sup>24</sup>

V dalším textu této práce se již zabývám takřka výlučně „pouze“ otázkou právní, a to zejména autorskoprávní regulace filmu, nicméně je jisté dobré mít při tomto výkladu na paměti, že právní regulace netvoří izolovaný ostrov, ale je vždy ve výše naznačených směrech nezbytně ovlivněna širším kulturním kontextem, včetně filmové tvorby.

---

práva se objevuje v celé řadě dalších žánrů, jejichž kontury jsou navíc značně neostře – např. v policejních filmech, detektivkách, vězeňských dramatech, thrillerech atd. Situaci ještě více, především v anglosaských zemích, znehlednila televize, která vytvořila celou řadu vlastních subžánrů – zejména tzv. Court TV (USA), jehož specialitou je přímý přenos ze soudních síní, se zaměřením na vysoce diskutované kauzy (např. případy O. J. Simpsona či aktuálněji Oscara Pistoriuse). K proměnám vlastního žánru soudního dramatu v posledních desetiletích (zejména posilování tendence k jeho stále větší akčnosti a relativizaci otázek práva a spravedlnosti) srov. následující studii: RAFTER, Nicole. *American Criminal Trial Films: An Overview of Their Development, 1930–2000*. In MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter (eds.). *Law and Film*, s. 9–24. ISBN 0-631-22816-0.

<sup>22</sup> Nicméně právě v rámci „Filmu a práva“ bylo poměrně přesvědčivě zdůvodněno, proč se např. žánr soudního dramatu vyskytuje mnohem více v angloamerickém prostředí, než v prostředí kontinentálního práva (připomeňme, že např. v bývalém Československu, resp. v současné České republice, lze filmy, které je možné žánrově zařadit do soudního dramatu, spočítat prakticky na prstech jedné ruky). K hlavním důvodům bývají řazeny tyto okolnosti: samotný (trestněprávní) soudní proces je v systému common law mnohem dramatičtější a pozornost se v něm z osob nestranného soudce a státního zástupce vázaného zásadou oficiality (na které je kladen důraz v kontinentálním systému) přesouvá na osoby právních zástupců obžaloby a obhajoby a jejich rétorických duelů, resp. poroty (která zastupuje veřejnost – a tedy i diváky filmu) a morálních dilemat jejího rozhodování; s ohledem na to, že v USA stále v řadě států existuje trest smrti, hraje se i o vyšší „sázku“ v podobě života stíhané osoby; samotný systém case law umožňuje, aby se doslova v poslední minutě soudního přelíčení případ zvrátil poukazem na již pozapomenutý starý soudní precedent atd. Podrobněji viz studie MACHURA, Stefan; ULBRICH, Stefan. *Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama*. In MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter (eds.). *Law and Film*, s. 117–132. ISBN 0-631-22816-0.

<sup>23</sup> Srov. např. většinu sice začasť vtípných, ale jinak – co do metody – velmi neujasněných až zmatených příspěvků z oblasti „Film a právo“ ve sborníku HUMULÁK, Ondrej (ed.). *Právo v umění a umění v právu*. Praha: Leges, 2011. ISBN 978-80-87576-14-4.

<sup>24</sup> Jde především o práce Martina Škopa vydávající se (ve stopách Davida A. Blacka a dalších zahraničních autorů) zejména naratologickou cestou, ale zkoumající např. i specifické téma emocionality v právu. Srov. zejména ŠKOP, Martin. *Právo a vášeň: Jazyk, příběh, interpretace*. Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 146–182. ISBN 978-80-210-5464-6.

## 1.2 Film jako předmět autorského práva a médium svobody projevu

Dvacáté století bylo nejenom érou vítězného tažení filmu i autorského práva, ale také dobou, kdy byla zejména v důsledku rozsáhlých lidmi zapříčiněných katastrof a konfliktů poprvé a kategoricky na mezinárodní úrovni uznána základní lidská práva jako práva nezczizitelná, přirozená a všeobecně platná. Za jedno z nejdůležitějších lidských práv pak bylo v téže době označeno právo na svobodu projevu.<sup>25</sup>

Mohlo by se na první pohled zdát, že za posledních několik desítek let – díky mezinárodním smlouvám, ústavním katalogům lidských práv, stále liberálnějšímu soudnímu výkladu atd. – docházelo ke kontinuálnímu a nepřerušnému rozšiřování prostoru pro svobodu projevu, k rozšiřování tak bezprecedentnímu, že na začátku 21. století může soud přiznat ochranu svobody projevu dokonce třeba i „pouhé“ reklamě na oblečení, když konstatuje, že *[s]voboda projevu zahrnuje i komerční vyjadřování názorů, jako je čistá hospodářská reklama, pokud je naplněna hodnotícím či názorovým obsahem. [...] Mysl občana nezraněná bídou okolního světa nepředstavuje zájem, k jehož ochraně by stát směl omezit základní práva.*<sup>26</sup>

Vývoj však zdaleka nebyl a není tak jednoznačný. Mimo jiné proto, že paralelně s ochranou svobody projevu byla posilována ochrana i jiných hodnot chápaných jako předmět základních lidských práv – včetně hodnot, které se v každodenní praxi mohou dostat do přímého konfliktu se svobodou projevu. Vedle klasického konfliktu např. s ochranou rodinného života, soukromí, cti<sup>27</sup> pak v poslední době začínají někteří autoři hovořit i o konfliktu svobody slova s právem na soukromé vlastnictví zahrnujícím i (majetková) autorská práva, včetně autorského práva filmového.<sup>28</sup>

Tvrzení, že autorské právo může být zneužito k omezení svobody slova, není nové a ostatně moderní historie poskytuje přinejmenším několik příkladů, které mohou

---

<sup>25</sup> Srov. např. KEARNS, Peter. *Freedom of Expression: Essays on Culture and Legal Censure*. Oxford: Hart Publishing, 2013, s. 16. ISBN 978-1-84113-080-4.

<sup>26</sup> Rozhodnutí Spolkového ústavního soudu SRN ze dne 12. 12. 2000, sp. zn. 1 Bvr 1762/95 a 1787/92. Citováno dle ONDREJOVÁ, Dana. *Přehled judikatury ve věcech nekalé soutěže*. Praha: Wolters Kluwer ČR, 2011, s. 19. ISBN 978-80-7357-670-7.

<sup>27</sup> Srov. též výklad v podkapitole 5.3.

<sup>28</sup> O obecných souvislostech vztahu základních lidských práv a práv duševního vlastnictví je pojednáno např. zde: TELEČ, Ivo. *Přehled práva duševního vlastnictví: Lidskoprávní základy, Licenční smlouva*. 2., upravené vydání. Brno: Doplněk, 2007. ISBN 978-80-7239-206-3.

sloužit k ilustraci uvedeného tvrzení.<sup>29</sup> Co je však nového, je současná atmosféra, v níž díky výraznému posílení role autorského práva ve společnosti a v životě jednotlivců vznikají (převážně populárně laděné) traktáty a studie, jež ve své nejvyhraněnější podobě vycházejí z předpokladu, že zneužití autorského práva – a potažmo celého práva duševního vlastnictví – k omezení svobody projevu není extrémním výstřelkem, ale vychází z inherentní „utlačovatelské“ podstaty práva duševního vlastnictví jako takového. Autoři těchto studií např. tvrdí, že autorské právo je již natolik zbytnělé, že efektivně funguje jako cenzurní nástroj,<sup>30</sup> a to nejenom na úrovni přímého právního postihu svých „narušitelů“, ale i nepřímo tím, že ze strachu před možným (jakkoliv hypotetickým) narušením autorského práva se občané údajně dobrovolně přiklánějí k autocenzuře (taková autocenzura může být diktována např. pragmatickou opatrností filmového producenta, který je příslušnými smlouvami s grantovnými institucemi vázán pod hrozbou smluvních sankcí povinností vypořádat všechny, byť i potenciální zásahy vznikajícího filmu do práva duševního vlastnictví třetích osob).<sup>31</sup>

Zmínění kritikové často vidí problém aktuálního stavu duševního vlastnictví v širším kontextu obecné privatizace veřejného prostoru, která v jejich očích zmanená i méně prostoru pro individuální svobodu projevu a kreativitu,<sup>32</sup> přičemž ti „uměřenější“ z nich vyzývají k jakémusi „návratu ke kořenům“, tedy do doby, kdy dle jejich mínění existovala rozumná míra ochrany nehmotných statků včetně jasně vytyčených výjimek z takové ochrany.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Jedním z nejextrémnějších – a tedy i exemplárních – případů, kdy došlo takovému zneužití autorského práva, představují úspěšné autorskoprávní žaloby Adolfa Hitlera, kterými se tento autor knihy *Mein Kampf* domáhal toho, aby v některých evropských zemích nemohlo před vypuknutím 2. světové války jeho dílo (které otevřeně popisovalo vojenskou porážku těchto zemí a následnou likvidaci jejich obyvatelstva) vyjít v necenzurované podobě. Srov. VITKINE, Antoine. *Mein Kampf: Příběh jedné knihy*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2010, s. 100–105. ISBN 978-80-7432-058-3.

<sup>30</sup> O různých pojetích pojmu „cenzura“ v souvislosti s uměním a filmem srov. text dále.

<sup>31</sup> Většina autorů prosazujících tyto myšlenky se více či méně zapojuje do aktivistických happeningů, které mají poukázat na (domnělou či skutečnou) hrozbu ze strany práva duševního vlastnictví. Např. tímto směrem orientovaný americký univerzitní profesor Kembrew McLeod – často vyzývající k „autorskoprávní občanské neposlušnosti“ (copyright civil disobedience) – si úspěšně v USA zaregistroval pro třídu 16 nicejského třídníku slovní ochrannou známku „Freedom of Expression“ (tj. „svoboda projevu“) a následně provokativně rozesílal předžalobní výzvy osobám, které toto sousloví užívaly. Srov. MCLEOD, Kembrew. *Freedom of Expression: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. ISBN 978-0-8166-5031-6.

<sup>32</sup> Srov. např. KLEINOVÁ, Naomi. *Bez loga*. Praha: Argo / Dokořán, 2002. ISBN 80-7203-671-8 (Argo), 80-7363-010-9 (Dokořán).

<sup>33</sup> McLeod v této souvislosti ironicky poznamenává: *V raných 90. letech byl v rámci v rámci Berkeley Pop Culture Project zdokumentován fakt, že obrázek Mickey Mouse byl nejreprodukovatější na světě, Ježíš obsadil druhou příčku a Elvis třetí. Pouze jeden z těchto chlapíků [guys] není zuřivě chráněný ze strany molocha vlastního práva duševního vlastnictví [an intellectual-property owning juggernaut], a to*



V oblasti filmu a filmového práva byla dlouho velkým tématem cenzura prováděná organizovaně ze strany státu i dílčích představitelů veřejné moci. Tento druh cenzury – chápané jako předběžné znemožnění zveřejnění určitého projevu<sup>34</sup> – je v naší kultuře spolu s cílenou státní propagandou (pro tento okamžik) věcí minulosti a je mimo jiné výslovně zakázán na ústavní rovině.<sup>35</sup> Mimo této cenzury v užším (ústavním) slova smyslu hovoří však někteří autoři zejména v posledních letech i o dalších druzích cenzury, přičemž v oblasti filmu pravděpodobně nejširší definice vykládá cenzuru jako jakýkoliv *pokus ztížit nebo omezit svobodné vyjádření, tvorbu, produkci, distribuci, předvádění nebo recepci filmů*, s odůvodněním, že výzkumy jednoznačně prokázaly, že *vedle filmových cenzurních výborů, také jiné organizace a jejich reprezentanti jako trestní soudy a jiné soudní instituce, vlády, diplomaté a ambasády, policejní síly, místní státní, obecní a městské rady, tisk, náboženské organizace a jiné nátlakové skupiny, společně s tržními mechanismy, omezovaly svobodnou produkci, distribuci a konzumaci filmu*.<sup>36</sup> Je zřejmé, že do takto velmi široké definice cenzury je možné zařadit v podstatě jakoukoliv právní regulaci filmu, protože každá taková regulace přinejmenším nepřímo ve svém důsledku *ztěžuje nebo omezuje* výrobu nebo některou fázi exploatace hotových filmů (nebo alespoň těch z nich, které nejsou právem z různých důvodů preferovány).<sup>37</sup>

Uvažujeme-li dále o vzájemných souvislostech filmu, autorského práva a

---

*proto, že Syn Boží nešťastně načasoval své zrození do doby dlouze předcházející existenci takových práv. A na jiném místě: Scientologie je zajímavým příkladem náboženství, které se vynořilo v éře duševního vlastnictví. Jejich ekvivalent bible je autorskoprávně chráněn a jejich náboženské symboly jsou zapsány jako ochranné známky. [...] Jedna z nejefektivnějších zbraní, kterou má scientologie ve svém arzenálu je DMCA [americký Digital Millennium Copyright Act, pozn. autora], který jí dovoluje odstraňovat urážlivé webové stránky, jež reprodukují její autorskoprávně chráněné materiály s cílem kritizovat tuto církev. Viz MCLEOD, Kembrew. *Freedom of Expression: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property*, s. 143–144, 215–216.*

<sup>34</sup> BARTOŇ, Michal. *Svoboda projevu: Principy, garance, meze*. Praha: Leges, 2010, s. 130–133. ISBN 978-80-87212-42-4.

<sup>35</sup> Srov. Česko. Usnesení předsednictva České národní rady č. 2 ze dne 16. prosince 1992, o vyhlášení Listiny základních práv a svobod jako součásti ústavního pořádku České republiky, Čl. 2 odst. 1, čl. 17 odst. 3. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1993, částka 1, s. 17–25. ISSN 1211-1244.

<sup>36</sup> Srov. BILTEREYST, Daniel; WINKEL, Roel Vande (eds.). *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 4. ISBN 978-0-230-34081-7.

<sup>37</sup> Jak funguje takto široce chápaná cenzura v liberálně demokratickém státě, se snaží ve své studii na příkladu Belgie demonstrovat Daniel Biltereyst. Na rozdíl od většiny jiných států, v Belgii nikdy nebyl zaveden systém povinné předběžné kontroly filmů (tedy cenzura v tradičním slova smyslu). Přesto zde byl film nepřímo regulován celou řadou právních předpisů sloužících k obecné ochraně veřejného pořádku, mravnosti a dětí a mladistvých, nemluvě o tradičně silně etnický, nábožensky a politicky rozdělené belgické společnosti, v níž jednotlivé společenské skupiny vytvořily ve vztahu k filmu své vlastní pseudocenzurní mechanismy. Detailně viz BILTEREYST, Daniel. *Film Censorship in a Liberal Free Market Democracy: Strategies of Film Control and Audiences' Experiences of Censorship in Belgium*. In BILTEREYST, Daniel; WINKEL, Roel Vande (eds.). *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World*, s. 273–291. ISBN 978-0-230-34081-7.

svobody slova, možná že klíčová otázka zní takto: Je autorské právo (případně právo duševního vlastnictví vůbec) spíše stimulem, nebo naopak spíše brzdou svobodné filmové tvorby? S ohledem na výše řečené se zdá být zřejmé, že potenciál duševního vlastnictví je dvousečný: svobodnou filmovou tvorbu zásadním způsobem podněcuje a chrání zajištěním materiální soběstačnosti autora i neporušitelnosti jeho díla, nicméně může být této svobodné filmové tvorbě i na překážku, zejména zabraňuje-li jí účinně kritizovat určité ideje, jejichž jedinečné vyjádření podléhá samo právní ochraně.<sup>38</sup>

Autorské právo a právo na svobodu slova jsou tedy na poli filmové i širší umělecké tvorby v určité částečné konkurenci. Cílem rozumného zákonodárce i orgánů vykládajících a aplikujících právo by proto mělo být obě chráněné hodnoty vzájemně vyvážit a najít pro ně celospolečensky přijatelný „modus vivendi“. Je zřejmé, že o zakotvení takového systému „brzd a protiváh“ se snaží i český autorský zákon ve většině svých ustanovení pojednávajících o výjimkách a omezeních autorského práva.<sup>39</sup> (Jak se však pokusím dále naznačit, tento výslovný katalog výjimek a omezení může být aplikací práva na svobodu projevu dále rozšířen; srov. podkapitolu 5.2.4.).

I ti autoři, kteří přicházejí s tezí, že v zásadě jakákoliv regulace filmu, včetně soukromoprávní regulace filmovým právem autorským, představuje cenzuru (když slovo cenzura takřka nevyhnutelně implikuje cosi negativního), připouštějí ostatně pozitivní dopady, ne-li přímo nutnost existence určitého minima filmového práva, které určuje základní „pravidla hry“ a přispívá tak mimo jiné k výraznému zvýšení právní jistoty všech zúčastněných subjektů.

Závěrem této podkapitoly dodejme, že ti teoretici, kteří se snaží přemýšlet v širších souvislostech, chápou právo na svobodu (uměleckého) projevu a právo duševního vlastnictví jako vzájemně podmíněné a v praxi neoddělitelné oblasti, které

---

<sup>38</sup> Zmíněnou dvousečnost duševního vlastnictví v oblasti filmu je možné demonstrovat na dodnes (alespoň v této souvislosti) kontroverzní postavě amerického vynálezce Thomase Edisona (1847–1931), který vyjma toho, že významným způsobem přispěl k technologickému zdokonalení filmu (nejen vynálezem kinetografu a kinetoskopu, ale např. i zprovozněním prvního profesionálního filmového studia), proslul také jako iniciátor řady průlomových soudních verdiktů v oblasti filmového práva. Obecně lze říci, že na poli technologické výroby způsobily Edisonem vlastněné patenty několikaleté zaostání amerického filmového průmyslu za filmovými průmysly jiných světových velmocí, zejména Francie; naopak na poli kreativní tvorby vedla Edisonova snaha o autorskoprávní ochranu vlastních filmových děl k zásadnímu rozvoji moderního filmového autorského práva, a tedy i ke vzniku potřebné ochrany filmových autorů. (Blíže rozbor konkrétních případů, v nichž figuroval Thomas Edison, je obsažen v příslušných kapitolách v dalším textu.)

<sup>39</sup> Česko. Zákon č. 121 ze dne 7. dubna 2000, autorský zákon, § 28 – § 39. In *Sbirka zákonů, Česká republika*. 2000, částka 36, s. 1659–1685. ISSN 1211-1244.

teprve ve svém souhrnu vytvářejí kompletní systém *uměleckých práv* (rights of artists).<sup>40</sup>

### 1.3 Film, umění a autorské právo

Ze základní definice autorského díla obsažené v českém autorském zákoně vyplývá, že ochrana poskytovaná tímto právním předpisem se vztahuje výlučně na *díla literární a jiná díla umělecká a díla vědecká*.<sup>41</sup> Jedna ze základních otázek, které si tak musí klást filmové právo autorské, zní: Je filmové dílo uměleckým, případně vědeckým dílem? A pokud spadá do některé z těchto kategorií, znamená tato skutečnost pro ochranu filmu něco zásadního i v širším kontextu celého filmového práva?

Za kritérium rozlišující mezi díly uměleckými a díly vědeckými je většinou považován jejich obsah a dále účinek, kterým tato díla působí na svého (potenciálního a abstraktně chápaného) vnímatele, přičemž na každý z těchto aspektů (obsah × účinek) je obvykle kladen u obou kategorií děl jiný důraz. Za hlavní znak uměleckých děl bývá povětšinou pokládána jejich schopnost působit na estetické cítění vnímajícího člověka; za hlavní znak vědeckých děl se naopak zpravidla pokládá, že myšlenky v nich zachycené byly zpracovány určitými vědeckými metodami, za použití ustálené vědecké terminologie a charakteristicky vědeckého způsobu argumentace apod.<sup>42</sup>

Z řečeného je dle mého názoru zřejmé, že kategorie obou druhů děl nejsou vzájemně nepropustné, protože si lze jistě představit díla, která byla zpracována vědeckými metodami a která současně působí na estetické cítění obecnosti.<sup>43</sup> Dále je

---

<sup>40</sup> K uvedeným teoretikům patří například Peter Kearns, který mimo jiné kritizuje skutečnost, že v rámci těchto *uměleckých práv* je zatím výrazně větší pozornost věnována právu duševního vlastnictví na úkor neméně podstatného práva na svobodu (uměleckého) projevu. V tomto ohledu Kearns kritizuje i (britské) soudce, kteří se dle jeho názoru převážně jednostranně zabývají právem duševního vlastnictví, aniž by jej vnímali v širším kontextu uměleckých práv. Srov. KEARNS, Peter. *Freedom of Expression: Essays on Culture and Legal Censure*, s. 117–149.

<sup>41</sup> Srov. zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon, § 2 odst. 1.

<sup>42</sup> Blíže viz TELEČEK, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 15–34. ISBN 978-80-7179-608-4.

<sup>43</sup> Srov. tamtéž – jak vyplývá z podrobné klasifikace autorských děl v citovaném díle Telce a Tůmy, tyto autoři vycházejí v zásadě z představy, že kategorie děl uměleckých a děl vědeckých jsou vzájemně autonomní, resp. exkluzivní, a tedy mezi nimi nevzniká žádná společně sdílená množina; hovoří v této souvislosti pouze o „dílech odborných“ (sem řadí například odborné časopisecké články či znalecké posudky), která chápou jako podkategorii literárně uměleckých děl a která *mohou být někdy hraniční s kategorií děl vědeckých*. Domnívám se, že formulace ust. § 2 odst. 1 autorského zákona nemusí nutně vést k závěru, že mezi uměleckými a vědeckými díly neexistuje společný průnik množin – a to tím spíše, když (jako Teleček a Tůma) přistoupíme na to, že každá z obou kategorií děl je určována dle jiného kritéria

patrné, že identifikace vědeckých děl bude v praxi výrazně snazší než identifikace děl uměleckých (jakkoliv i „věda“ je bytostně mimoprávní pojem), protože schopnost zhodnotit, zda určité dílo může působit na estetické cítění člověka, předpokládá poměrně hlubokou obeznámenost s filozofickými a estetickými teoriemi, které zkoumají takové otázky, jako co pro člověka vůbec znamená „krásno“; ani tyto teorie přitom nikdy nedospěly k jednoznačnému „ekumenickému“ závěru o podstatě umění. Poměrně výstižně proto tuto otázku z pohledu právního profesionála zhodnotil soudce Nejvyššího soudu USA Antonin Scalia, když ve svém odůvodnění rozsudku v případě *Pope v. Illinois* konstatoval: *Myslím, že bychom udělali nejlépe, kdybychom přijali za právní maximu to, co je již dlouho součástí moudrosti celého lidstva: De gustibus non est disputandum. Stejně jako postrádá smysl argumentovat v otázce vkusu, postrádá smysl se o takové věci přit před soudem. Rozhodovat o otázce „Co jest krása“ je pro soudy novinkou i dle dnešních standardů.*<sup>44</sup>

Problém nicméně spočívá v tom, že otázka po umělecké podstatě určitého díla může mít poměrně zásadní právní význam, a to nejenom pro právo autorské. Tradičně bylo posuzování estetických kvalit díla čistě soukromou záležitostí, protože i umění jako takové bylo chápáno coby soukromá věc vyhrazená pro vzdělané elity a privilegované mecenáše; zlom nastal v okamžiku, kdy se z produkce a exploatace umění stalo výnosné i vnitřně velmi konkurenční obchodní odvětví, a kdy se navíc umělci začali prostřednictvím svých děl kriticky vyjadřovat k věcem veřejného zájmu: Tehdy se otázka umělecké podstaty díla stala i otázkou, již se musí zaobírat právo.<sup>45</sup>

Otázku po podstatě umění není bohužel možné vyřešit argumentem, že umělecká díla jsou jednoduše ta, která vytvářejí umělci.<sup>46</sup> Zatímco v premoderní době bylo „umělectví“ chápáno jako určitá jasně daná společenská profese (postavená na roveň klasickým řemeslům a také podobně organizovaná), a kdo se této profesi věnoval,

---

(obsah x účinek). Je třeba připomenout, že autorský zákon žádnou definici uměleckých ani vědeckých děl neobsahuje a rozlišování mezi oběma kategoriemi je tedy ponecháno dalšímu výkladu.

<sup>44</sup> V originále: *I think we would be better advised to adopt as a legal maxim what has long been the wisdom of mankind: De gustibus non est disputandum. Just as there is no use arguing about taste, there is no use litigating about it. For the law courts to decide “What is beauty” is a novelty even by today’s standards.* Srov. Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 4. května 1987, ve věci *Pope v. Illinois* [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/481/497/case.html>.

<sup>45</sup> Srov. BEZANSON, Randall P. *Art and Freedom of Speech*.. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 2009, s. 2. ISBN 978-0-252-03443-5.

<sup>46</sup> Ostatně ani vědec nemusí vždy nutně vytvořit vědecké dílo.

mohl být z toho titulu považován za umělce,<sup>47</sup> pak v moderní a zejména postmoderní době se stalo velmi nejasným, koho lze vůbec za umělce označit, stejně jako se významně rozmlžilo vnímání toho, co lze ještě (případně už) považovat za umění jako takové.<sup>48</sup> I nadále samozřejmě existují různé slovníkové a jiné definice umění, nicméně každá z těchto definic klade různý důraz na odlišné aspekty toho, co vykládá jako umění.<sup>49</sup> V posledku pak navíc každá z těchto definic svou relativní otevřeností ponechává velký prostor pro subjektivní posouzení toho, zda byly naplněny obsažené definiční znaky, tím spíše, že z těchto definic – na jejich pomyslném nejnižším společném jmenovateli – lze utvořit závěr, že základní vlastností umění je, že působí na vnímatele spíše smyslově, prostřednictvím relativně nezprostředkovaného vyvolávání vnitřních emocí, než skrze racionální porozumění určitému „sdělení“ o skutečnosti nalézající se mimo umělecké dílo. V případě umění je totiž jeho „sdělením“ již samotný *způsob*, jakým je umělecké dílo vytvořeno a kterým si jedinečně osvojuje vnější skutečnost a působí tak na lidskou představivost a emoce.<sup>50</sup>

Právě popsaná bytostná emocionálnost umění činí z uměleckých projevů, včetně filmových děl, problematickou kategorii při posuzování jejich nároku na v předchozí podkapitole obecně diskutovanou ochranu z titulu práva na svobodu projevu. Jak v Evropě, tak například i v USA je totiž tato ochrana přiznávána primárně těm projevům, které nějakým způsobem přispívají k veřejné diskusi: k té jistě přispívají filmy, které se nějak vyjadřují k veřejně důležitým (politickým, sociálním, náboženským a jiným) otázkám,<sup>51</sup> problematické je to však s těmi filmy (jichž je

---

<sup>47</sup> Přičemž i umělecká díla v této době byla svázána velmi přísnou sadou pravidel – takže bylo relativně snadné určit, jak takové umělecké dílo vypadá.

<sup>48</sup> Jako ilustrace toho, jak nejasná a propustná je v současnosti kategorie umění, je některými autory uváděno tzv. ready-made umění (za jeho vynálezce je považován Marcel Duchamp) spočívající v tom, že autor vezme obyčejný předmět denní potřeby (např. – jako v Duchampově případě – průmyslově vyráběný pisoár) a učiní z něj umělecké dílo prostě tím, že ho začne jako umění prezentovat (např. tak, že tento předmět opatří popiskem a vystaví v galerii).

<sup>49</sup> Tak například současná oficiální verze Slovníku spisovného jazyka českého sama obsahuje hned tři velmi široké definice pojmu umění: 1. *odvětví lidské tvorby vyznačující se převahou funkce estetické, nejvyšší forma estetického osvojování skutečnosti; výtvoř v této oblasti vzniklé*; 2. *urč. obor lidské činnosti; dovednost, zvláštní schopnost, obratnost, zručnost v něj. činnosti*; 3. *to, co kdo zná, ví, vědomosti, vědění*. Srov. HAVRÁNEK, Bohumil et al. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český, v. v. i., 2011 [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=um%C4%9Bn%C3%AD&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>.

<sup>50</sup> Srov. též BEZANSON, Randall P. *Art and Freedom of Speech*, s. 11–13, 17, 277–296.

<sup>51</sup> Že tato kategorie filmů požívá ochranu z titulu práva na svobodu projevu (*navzdory* tomu, že jsou tyto filmy *také* uměním), bylo nicméně např. v kontextu USA výslovně potvrzeno až v roce 1952 v souvislosti s americkou distribucí Rosselliniho filmu *Il Miracolo* (Zázrak, r.: Roberto Rossellini, Itálie 1948; u nás distribuováno pod názvem *Láska/L'Amore* společně s dalším středometrážním filmem téhož autora).

pravděpodobně většina), které na takovou veřejnou kritiku rezignují – ať z důvodů komerčních (snaha o co největší přístupnost skrze oslovování diváka na úrovni obecně sdílených a snadno vyvolatelných emocí, jako je radost, vzrušení, strach atd.; myšlenkový obsah těchto filmů se pak povětšinou věnuje soukromým záležitostem jako jsou individuální partnerské či přátelské vztahy); nebo s cílem vytvořit „vyšší umění“ postrádající jakékoliv jasně popsateľné „sdělení“ (např. snaha o tvorbu „čistého“ či abstraktního filmu).<sup>52</sup>

V rámci filmů, které nepřispívají k veřejné (zejména politické) diskusi pak mají ještě relativně nižší ochranu z hlediska práva na svobodu projevu ty z nich, které sledují převážně výdělečné (komerční) cíle.<sup>53</sup>

Z pohledu autorského práva (v opozici k naznačené problematice ochrany z titulu svobody projevu) je pro filmová díla naopak klíčové, aby měla charakter uměleckých (eventuálně vědeckých) děl, protože v opačném případě – jak uvedeno v úvodu této kapitoly – by taková filmová díla vůbec nepožívala ochrany autorského práva. (Dalo by se pak uvažovat pouze o ochraně např. skrze právo proti nekalé soutěži.)

---

Srov. Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 26. května 1952, ve věci *Joseph Burstyn, Inc. v. Wilson* [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/343/495/case.html>.

<sup>52</sup> Skutečnost, že Evropský soud pro lidská práva i Nejvyšší soud spojených států amerických nahlíží na umělecká díla včetně děl filmových jako na projevy nižší hodnoty, než jsou projevy politické (pokud samo umělecké dílo neobsahuje ve značné míře i politickou rovinu), je dokumentována poměrně rozsáhlou judikaturou obou soudních institucí. Srov. např. rozhodnutí v následujících věcech týkajících se povětšinou toho, zda uměleckému dílu (vč. filmových děl) může být odepřena ochrana z titulu svobody projevu proto, že údajně obsahuje obscenitu nebo rouhání: Rozsudek Evropského soudu pro lidská práva ze dne 24. května 1988, ve věci *Müller proti Švýcarsku* [online]. Databáze HUDOC [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-57487#%7B%22itemid%22%3A%22001-57487%22%7D>. Rozsudek Evropského soudu pro lidská práva ze dne 20. září 1994, ve věci *Otto-Preminger-Institut proti Rakousku* [online]. Databáze HUDOC [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-57897#%7B%22itemid%22%3A%22001-57897%22%7D>. Rozsudek Evropského soudu pro lidská práva ze dne 25. listopadu 1996, ve věci *Wingrove proti Velké Británii* [online]. Databáze HUDOC [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-58080#%7B%22itemid%22%3A%22001-58080%22%7D>. Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 25. června 1998, ve věci *National Endowment for the Arts v. Finley* [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/524/569/case.html>. Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 24. června 1974, ve věci *Jenkins v. Georgia* [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/418/153/case.html>. Bližší výklad k dané problematice dále srov. v těchto publikacích: KEARNS, Peter. *Freedom of Expression: Essays on Culture and Legal Censure*. BEZANSON, Randall P. *Art and Freedom of Speech*. BARTOŇ, Michal. *Svoboda projevu: Principy, garance, meze*.

<sup>53</sup> Komparaci právní ochrany (resp. zdůvodnění její absence) u komerčních projevů nepřispívajících k veřejné diskusi v Evropě a v USA včetně relevantní judikatury srov. zde: BARTOŇ, Michal. *Svoboda projevu: Principy, garance, meze*, s. 90–97.

Řešíme-li u konkrétního filmu, zda je autorským dílem, nevyhneme se otázce, která už byla naznačena v úvodu této podkapitoly: Je film spíše umělecké, nebo spíše vědecké dílo? Štefan Luby tvrdí, že filmy je možno jednoznačně dělit na umělecké (obsahující tvořivé umělecké zpracování určité myšlenky), vědecké (zpracovávající „tvořivou myšlenku“ patřící do určitého vědního oboru) a umělecko- či vědecko-popularizační („tvořivou myšlenku“ podávají ve formě přístupné širokým masám).<sup>54</sup>

Na rozdíl od Lubyho se domnívám, že filmová tvorba je z hlediska účinku, který je touto tvorbou sledován a vyvoláván, vždy disciplínou převážně či zcela uměleckou, a to i v případě, že by autor filmu neměl „umělecké ambice“ a použil „vědecky fundovaný“ námět/scénář. Jinými slovy: Dle mého názoru není vyloučeno, aby scénář určitého filmu – např. scénář dokumentárního snímku obsahující vysoce odborný výklad – případně spadal (též) do kategorie vědeckých děl, pokud bude naplňovat jejich výše rozebranou definici; výsledný film jako takový (ve smyslu audiovizuálního díla odlišného od scénáře coby díla audiovizuálně užitého) však již pravděpodobně pod pojem díla vědeckého podřadit nelze.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Srov. LUBY, Štefan. *Autorské právo*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1962.

<sup>55</sup> Z hlediska autorského práva je také důležité poznamenat, že pokud bychom přijali striktní Lubyho dělení, pak jestliže by scénář byl stejně „vědecký“ jako výsledný film, znamenalo by to mimo jiné, že by v takovém filmu nemohli vystupovat výkonní umělci, jelikož ti definičně provádějí či předvádějí vždy umělecká, nikoli vědecká či vědecko-popularizační díla (ust. § 67 autorského zákona).

## 2 Vymezení základních pojmů a konceptů filmového práva

### 2.1 Filmové právo; autorské právo, práva související s právem autorským; právo proti nekalé soutěži; mediální právo; reklamní právo; právo na ochranu osobnosti; další příbuzná právní odvětví

Filmovým právem v celém kontextu této práce obecně rozumím nekodifikovaný a různorodý soubor norem ze soukromoprávní i veřejnoprávní oblasti, jejichž společným jmenovatelem je přímá či nepřímá regulace výroby a exploatace filmu.<sup>56</sup> Jde především o normy z práva autorského (tedy „filmové právo autorské“<sup>57</sup>; sem můžeme v kontextu České republiky přitom řadit nejen normy nalézající se v zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon, ale zejména též normy upravující autorské licenční smlouvy v zák. č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, viz též dále), ale částečně též normy z práva proti nekalé soutěži, práva mediálního, práva reklamního, práva na ochranu osobnosti, práva finančního a některých dalších právních odvětví. Filmové právo je tedy ve smyslu tradičních právních odvětví oborem transodvětvovým (příkladem jiného transodvětvového právního oboru může být právo sportovní).

Autorské právo v objektivním smyslu je soubor právních norem regulujících společenské vztahy, které vznikají z tvorby a společenského uplatňování literárních,

---

<sup>56</sup> Viz následující publikace a v nich obsažené definice: KNAP, Karel. *Přehled práva filmového*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1945, s. 9: *Právem filmovým nazýváme souhrn právních norem, které film (tj. výrobu filmů, obchod filmy a promítání filmů) přímo upravují, nebo alespoň spoluurčují*. JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo*. Praha: Ekonomická knihovna Edičního sboru Československého filmu při Ústřední půjčovně filmů pro vnitřní potřebu a odborné zájemce, 1959, s. 8: *Filmové právo, kterým rozumíme soubor předpisů, upravujících výrobu, distribuci a promítání filmů, jest právem mladým stejně tak jako samo filmové umění*. JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo /dodatek/*. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu – Ústřední půjčovna filmů, tiskové oddělení. 1962. HORA, Jiří. *Filmové právo*. Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937.

<sup>57</sup> Srov. PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*. Praha: Československé filmové nakladatelství v Praze, 1947, s. 22–23: *Toto právo filmové ve smyslu objektivním obsahuje podle tradičního třídění jednak ustanovení práva veřejného a jednak ustanovení práva soukromého. Sem patří také ony normy, které obsahují ustanovení o právu původském. Jest pak filmovým právem původským ve smyslu objektivním ten úsek původského práva, jehož předmětem jest dílo filmové*.



jiných uměleckých a vědeckých děl, souhrnně označovaných jako díla autorská.<sup>58</sup> Autorské právo v tomto smyslu řadíme do širšího komplexu práv k duševnímu vlastnictví neboli práv k nehmotným statkům. Společným jmenovatelem těchto norem je předmět ochrany, totiž nehmotný statek. Jeho vnímání a konzumace, na rozdíl od statků hmotných, jsou nezávislé na existenci hmotného substrátu, v kterém je nehmotný statek případně zachycen,<sup>59</sup> byť hmotné zachycení nebo jiné objektivně vnímatelné vyjádření nehmotného statku je typicky podmínkou poskytnutí zákonné ochrany.<sup>60</sup> Pouhá myšlenka zásadně zákonem chráněna není.<sup>61</sup> K dalším právům k nehmotným statkům v objektivním smyslu řadíme např. právo k vynálezu či zlepšovacím návrhům,<sup>62</sup> právo k průmyslovému vzoru (tzv. design),<sup>63</sup> právo k užitému vzoru,<sup>64</sup> právo k ochranné známce,<sup>65</sup> právo k obchodní firmě,<sup>66</sup> právo k označení původu a zeměpisnému označení,<sup>67</sup> ale také práva související s právem autorským (viz dále). Autorské právo v objektivním slova smyslu je kodifikováno v autorském zákoně.<sup>68</sup>

Autorským právem v subjektivním slova smyslu rozumíme soubor oprávnění, kterými disponuje autor z titulu svého autorství. Za autora je v České republice, jak je typické pro země s tzv. kontinentálním pojetím autorského práva, považována fyzická osoba, která dílo vytvořila.<sup>69</sup> Hovoříme o zásadě objektivní pravdivosti autorství, která vylučuje fikci autorství právnických osob. Subjektivní práva takto definovaného autora se v důsledku dualistického pojetí současného autorského zákona dělí do dvou

---

<sup>58</sup> Viz např. ŠEBELOVÁ, Marie. *Autorské právo: Zákon, komentáře, vzory a judikatura*. Brno: Computer Press, 2006. ISBN 80-251-1090-7.

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> Srov. zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon, § 9 odst. 1.

<sup>61</sup> Tamtéž, § 2 odst. 6.

<sup>62</sup> Československo. Zákon č. 527 ze dne 27. listopadu 1990, o vynálezech a zlepšovacích návrzích. In *Sbírka zákonů, Česká a slovenská federativní republika*. 1990, částka 86, s. 1952–1964. ISSN 1211-1244.

<sup>63</sup> Česko. Zákon č. 207 ze dne 21. června 2000, o ochraně průmyslových vzorů a o změně zákona č. 527/1990 Sb., o vynálezech, průmyslových vzorech a zlepšovacích návrzích, ve znění pozdějších předpisů. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2000, částka 64, s. 3053–3061. ISSN 1211-1244.

<sup>64</sup> Česko. Zákon č. 478 ze dne 24. září 1992, o užitém vzoru. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1992, částka 96, s. 2762–2765. ISSN 1211-1244.

<sup>65</sup> Česko. Zákon č. 441 ze dne 3. prosince 2003, o ochranných známkách a o změně zákona č. 6/2002 Sb., o soudech, soudcích, přísedících a státní správě soudů a o změně některých dalších zákonů (zákon o soudech a soudcích), ve znění pozdějších předpisů, (zákon o ochranných známkách). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2003, částka 147, s. 7339–7352. ISSN 1211-1244.

<sup>66</sup> Česko. Zákon č. 89 ze dne 3. února 2012, občanský zákoník, § 423 – § 428. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2012, částka 33, s. 1026–1365. ISSN 1211-1244.

<sup>67</sup> Česko. Zákon č. 452 ze dne 29. listopadu 2001, o ochraně označení původu a zeměpisných označení a o změně zákona a o ochraně spotřebitele. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2001, částka 168, s. 9776–9782. ISSN 1211-1244.

<sup>68</sup> Zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon.

<sup>69</sup> Tamtéž, § 5.

kategorií, a to na výlučná práva osobnostní a výlučná práva majetková.<sup>70</sup> K výlučným právům osobnostním<sup>71</sup> patří právo autora rozhodnout o zveřejnění (popř. nezveřejnění) jeho díla, právo osobovat si autorství, právo na nedotknutelnost díla, právo na autorskou korekturu a rovněž právo odstoupit od smlouvy pro změnu přesvědčení autora. Těchto práv se autor nemůže vzdát, jsou nepřevoditelná a jeho smrtí zanikají. Po autorově smrti však některým subjektům vzniká možnost uplatňovat tzv. postmortální ochranu autora. K výlučným právům majetkovým<sup>72</sup> patří zejména právo autora dílo užít, resp. udělit jinému smluvně oprávnění (licenci) k takovému užití. Právem dílo užít<sup>73</sup> rozumí se právo na rozmnožování díla, právo na rozšiřování originálu nebo rozmnoženiny díla, právo na pronájem originálu nebo rozmnoženiny díla, právo na půjčování originálu nebo rozmnoženiny díla, právo na vystavování originálu nebo rozmnoženiny díla a právo na sdělování díla veřejnosti. Zákon přitom připouští i jiné způsoby užití díla, neboť zmíněný výčet prohlašuje výslovně za demonstrativní.<sup>74</sup> Vedle práva dílo užít řadíme mezi výlučná majetková práva rovněž právo na odměnu při opětném prodeji originálu díla uměleckého<sup>75</sup> a právo na odměnu v souvislosti s rozmnožováním díla pro osobní potřebu a vlastní vnitřní potřebu.<sup>76</sup>

Právy souvisejícími s právem autorským, která jsou rovněž upravena v autorském zákoně,<sup>77</sup> rozumíme právo výkonného umělce k jeho uměleckému výkonu, právo výrobce zvukového záznamu k jeho záznamu, právo výrobce zvukově obrazového záznamu k jeho záznamu, právo rozhlasového nebo televizního vysílatele k jeho vysílání, právo zveřejnitelé k dosud nezveřejněnému dílu, k němuž uplynula doba trvání majetkových práv, a právo nakladatele na odměnu v souvislosti se zhotovením rozmnoženiny jím vydaného díla pro osobní potřebu. Vzhledem k tematickému zaměření této práce se z uvedených práv souvisejících s právem autorským dále podrobněji zabývám pouze právem výkonného umělce a právem výrobce zvukově obrazového záznamu.

Právo proti nekalé soutěži je v České republice upraveno občanským

---

<sup>70</sup> Tamtéž, § 10.

<sup>71</sup> Tamtéž, § 11.

<sup>72</sup> Tamtéž, § 12 – § 28.

<sup>73</sup> Tamtéž, § 12.

<sup>74</sup> Tamtéž, § 12 odst. 5.

<sup>75</sup> Tamtéž, § 24.

<sup>76</sup> Tamtéž, § 25.

<sup>77</sup> Tamtéž, § 1 písm. b).

zákoníkem<sup>78</sup>, který nekalou soutěž v ust. § 2976 odst. 1 (tzv. generální klauzule) definuje jako jednání v hospodářském styku, které je v rozporu s dobrými mravy soutěže a je způsobilé přivodit újmu jiným soutěžitelům, spotřebitelům nebo zákazníkům. Taková soutěž je zakázána. Nekalosoutěžní právo je z hlediska filmové produkce podstatné od okamžiku, kdy je film oficiálně uveden na trh a stává se artiklem (zbožím), výjimečně ještě před tímto okamžikem. Daným momentem získává filmový producent postavení soutěžitele vůči jiným filmovým producentům, ale též vůči dalším účastníkům „filmového trhu“, jakými jsou filmoví distributoři či provozovatelé kin – zkrátka vůči všem, kteří soutěží o přízeň téhož potenciálního zákazníka: diváka. Právo proti nekalé soutěži má často postavení jakéhosi podpůrného práva vůči právu autorskému, a to v tom smyslu, že tam, kde není možné dosáhnout ochrany autorskoprávní (např. jsou-li pochybnosti, zda název určitého filmového díla je natolik jedinečný, aby požíval ochrany autorského zákona podle ust. jeho § 2 odst. 1), připadá v úvahu právě ochrana nekalosoutěžní, která zabraňuje tomu, aby v hospodářském styku kdokoli neoprávněně těžil z práce či nápadů jiných subjektů. Krom zmíněné generální klauzule mohou být podle konkrétních okolností aplikovány i jednotlivé nekalosoutěžní skutkové podstaty, obsažené v § 2977 – § 2987 občanského zákoníku.<sup>79</sup>

Mediální právo je zvláštním odvětvím správního práva, v širším slova smyslu mohou však do něj být zahrnovány i některé soukromoprávní normy, včetně norem autorskoprávních.<sup>80</sup> Jde o účelový (avšak nekodifikovaný) souhrn převážně kogentních právních ustanovení, která regulují média, chápaná jednak jako prostředky masové komunikace (periodické publikace,<sup>81</sup> neperiodické publikace,<sup>82</sup> audiovizuální produkce,<sup>83</sup> rozhlasové a televizní vysílání<sup>84</sup> atd.), jednak jako sociální instituce, které

---

<sup>78</sup> Zák. č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, § 2976 – § 2990.

<sup>79</sup> Bližší výklad o vzájemném vztahu mezi právem proti nekalé soutěži a právem duševního vlastnictví srov. např. zde: MUNKOVÁ, Jindřiška. *Právo proti nekalé soutěži: komentář*. 3. vydání. Praha: C. H. Beck, 2008, s. 19–24. ISBN 978-80-7179-543-8.

<sup>80</sup> Srov. ČERMÁKOVÁ-VLČKOVÁ, Adéla; SMEJKAL, Vladimír. *Autorská díla v hromadných sdělovacích prostředcích*. Praha: Linde, 2009. ISBN 978-80-7201-744-7.

<sup>81</sup> Česko. Zákon č. 46 ze dne 22. února 2000, o právech a povinnostech při vydávání periodického tisku a o změně některých dalších zákonů (tiskový zákon). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2000, částka 17, s. 586–593. ISSN 1211-1244.

<sup>82</sup> Česko. Zákon č. 37 ze dne 8. února 1995, o neperiodických publikacích. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1995, částka 8, s. 459–460. ISSN 1211-1244.

<sup>83</sup> Česko. Zákon č. 496 ze dne 26. října 2012, o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizu). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2012, částka 186, s. 6550–6580. ISSN 1211-1244.

sdělení masové komunikace produkují a šíří (vydavatel periodických či neperiodických publikací, filmový výrobce / distributor / pořadatel kinematografického představení, provozovatel rozhlasového a televizního vysílání apod.).<sup>85</sup> Mediální právo rovněž zakotvuje některé specifické regulační orgány mediálního trhu, kterými jsou Rada pro rozhlasové a televizní vysílání, Rada České televize, Rada Českého rozhlasu a Rada České tiskové kanceláře. Vzhledem k tematickému zaměření této práce se dále podrobněji zabývám pouze právní regulací audiovizuální produkce a distribuce (vč. regulace zákonem o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání, srov. dále).

Reklamní právo je účelový (avšak opět nekodifikovaný) soubor soukromoprávních i veřejnoprávních norem z různých právních odvětví, které se týkají reklamy.<sup>86</sup> Reklamou přitom typicky rozumíme jeden z druhů obchodních sdělení, vedle sponzorování, teleshoppingu a umístění produktu (product placement). Ze soukromoprávních norem můžeme do reklamního práva řadit zejména některé skutkové podstaty nekalé soutěže, konkrétně klamavou reklamu, srovnávací reklamu, zlehčování, parazitování na pověsti, vyvolání nebezpečí záměny a dotěrné obtěžování. Z veřejnoprávních norem sem patří zejména zákon o regulaci reklamy,<sup>87</sup> zákon o rozhlasovém a televizním vysílání<sup>88</sup> a zákon o ochraně spotřebitele.<sup>89</sup> Specifickým samoregulačním instrumentem je potom etický kodex reklamy<sup>90</sup> vydávaný Radou pro reklamu (ale i některé další specifické etické kodexy tohoto typu v různých odvětvích). Reklama, resp. některé další typy obchodních sdělení jsou důležitým zdrojem příjmu pro audiovizuální produkci i distribuci. V dalším textu se blíže věnuji právní regulaci umístění produktu (product placementu) a tzv. merchandisingu.

Právo na ochranu osobnosti je (na podústavní rovině) zakotveno v občanském

---

<sup>84</sup> Česko. Zákon č. 231 ze dne 17. května 2001, o provozování rozhlasového a televizního vysílání a o změně dalších zákonů. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2001, částka 87, s. 5038–5064. ISSN 1211-1244.

<sup>85</sup> Srov. ROZEHNAL, Aleš. *Mediální právo*. 2., rozšířené vydání. Plzeň: Aleš Čeněk, 2007. ISBN 978-80-7380-033-8. POUPEŘOVÁ, Olga. *Regulace médií*. Praha: Leges, 2010. ISBN 978-80-87212-48-6.

<sup>86</sup> HENDRYCH, Dušan et al. *Právní slovník*. 3., podstatně rozšířené vydání. Praha: C. H. Beck, 2009. ISBN 978-80-7400-059-1.

<sup>87</sup> Česko. Zákon č. 40 ze dne 9. února 1995, o regulaci reklamy. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1995, částka 8, s. 467–469. ISSN 1211-1244.

<sup>88</sup> Zák. č. 231/2001, o provozování rozhlasového a televizního vysílání a o změně dalších zákonů.

<sup>89</sup> Česko. Zákon č. 634 ze dne 16. prosince 1992, o ochraně spotřebitele. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1992, částka 130, s. 3811–3815. ISSN 1211-1244.

<sup>90</sup> Rada pro reklamu. *Kodex reklamy 2009* [online]. Praha: Rada pro reklamu [cit. 20. 3. 2011]. Dostupný z WWW: <http://www.rpr.cz/download/rpr/kodex.doc>.

zákoníku<sup>91</sup> a poskytuje ochranu tzv. všeobecným osobnostním právům, kterými rozumíme nehmotné hodnoty lidské osobnosti v její fyzické (tělesné) a psychicko-morálně-sociální jednotě a celistvosti, které patří nerozlučně a neoddělitelně každé fyzické osobě jako jedinečné individualitě a suverénu.<sup>92</sup> Okruh jednotlivých dílčích všeobecných osobnostních práv je neuzavřený, můžeme však do něj zejména řadit právo na tělesnou integritu, osobní svobodu, čest, důstojnost, resp. vážnost, dobrou pověst, jméno, soukromí a projevy osobní povahy. Právo na ochranu osobnosti velmi úzce souvisí s autorským právem, rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že autorské právo poskytuje ochranu pouze kvalifikovaným nehmotným statkům, které naplňují pojmové znaky autorského díla (případně tzv. kvazidíla) podle ust. § 2 odst. 1 nebo odst. 2 autorského zákona. V praxi je ovšem těžké rozlišit, kdy např. osobní deník nebo domácí video jsou „pouze“ projevem osobní povahy ve smyslu občanského zákoníku a kdy už naplňují znaky autorského díla podle autorského zákona – což má však významné právní důsledky. Stejně tak – pokud jde o práva související s právem autorským – může být nesnadné určit, v jakém okamžiku se kupř. z pouhého komparsisty v hraném filmu či osoby, o níž je natáčen dokumentární film, kteří mohou toliko udílet svolení k zaznamenání a užití své podobizny, popř. k průniku do svého soukromí atd. podle občanského zákoníku, stávají výkonní umělci – herci, kteří disponují celou paletou práv podle autorského zákona. (Srov. např. oblibu užívání improvizujících neherců, tzv. naturščiků, ve filmech československé nové vlny nebo tvorbu tzv. dokumentárních fikcí.) Z hlediska audiovizuální produkce je rovněž významná problematika ochrany soukromí fyzických osob, zejména u filmů takzvaně „podle skutečných událostí“. Některými z těchto problémů se dále zabývám v páté části této práce týkající se smluv, mimosmluvních užití a jednostranných svolení ve filmovém právu.

Nepřímou regulaci filmové produkce, filmové distribuce i předvádění filmů nalzáme v řadě dalších právních předpisů, neboť i při vzniku a následné exploataci filmu dochází k uzavírání pracovních smluv (např. se stálým technickým a administrativním personálem),<sup>93</sup> nájemních smluv (např. nájem záznamové techniky či

---

<sup>91</sup> Zák. č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, zejména § 77 – § 117.

<sup>92</sup> Srov. LAVICKÝ, Petr a kol. *Občanský zákoník I – Obecná část (§ 1–654). Komentář*. Praha: C. H. Beck, 2014. S. 389–468. ISBN 978-80-7400529-9.

<sup>93</sup> Specifickou otázkou je zde problematika účinkování dětských herců ve filmech. Tuto materii v současnosti řeší především ust. § 121 – § 124 zákona o zaměstnanosti. Srov.: Česko. Zákon č. 435 ze

studia), smluv zakládajících společnost<sup>94</sup> (sem může spadat např. i koprodukční smlouva) atd. I při natáčení filmu může dojít k porušení veřejnoprávních pravidel hospodářské soutěže (např. k uzavření dohody narušující soutěž mezi filmovými producenty), k porušení trestněprávních norem (např. k spáchání trestného činu úvěrového podvodu při získávání finančních prostředků k natáčení) apod. Ani výroba filmu se konečně nevyhne třeba takovým „prozaickým“ činnostem, jako je placení daní a souvisejících poplatků dle daňových a jiných finančních předpisů.<sup>95</sup> Těmto „obecným“ právním aspektům filmové výroby se však tato práce věnuje pouze okrajově.

## **2.2 Film; Filmové dílo; audiovizuální dílo (AVD); kinematografické dílo**

Jelikož se tato práce zabývá filmovým právem, je nutné v první řadě vymezit, co lze vůbec z právního hlediska považovat za „film“. Odpověď na tuto otázku není zcela snadná. Pro v běžném jazyce standardně užívaný výraz film totiž v současném českém právním řádu na úrovni zákona nenalezneme žádnou legální definici. Pojem „film“ je např. užíván v dekretu prezidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu,<sup>96</sup> na jehož základě byla mezi 11. srpnem 1945 a 11. listopadem 1993 znárodněna československá, resp. česká kinematografie. Z tohoto dekretu ale po 11. listopadu 1993<sup>97</sup> zůstává v platnosti pouze torzo. Z jeho původní verze vyplývalo, že filmem se rozumí *osvětlené filmy kinematografické*. Ani tato kvazidefinice se však do současnosti nezachovala.<sup>98</sup>

---

dne 13. května 2004, o zaměstnanosti. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2004, částka 143, s. 8270–8316. ISSN 1214-2263.

<sup>94</sup> Ve smyslu ust. § 2716 a násl. zák. č. 89/2012 Sb., občanského zákoníku.

<sup>95</sup> Srov. tuto publikaci: KOUKAL, Pavel; NECKÁŘ, Jan. *Autorská práva a práva související v daňových souvislostech*. Olomouc: ANAG, 2011. ISBN 978-80-7263-687-7.

<sup>96</sup> Československo. Dekret prezidenta republiky č. 50 ze dne 11. srpna 1945, o opatřeních v oblasti filmu. In *Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, Československá republika*. 1945, částka 24, str. 85–86. ISSN 1211-1244.

<sup>97</sup> Srov. zák. č. 273/1993, o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, a o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, § 15.

<sup>98</sup> Viz JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo*, s. 17: *V dekretu se používá termínu ‚osvětlený kinematografický film‘, avšak blíže nebyl tento pojem vymezen. Jedná se tedy o film kinematografický, čímž se rozumí takový film, který jest způsobilý k pohybovému promítání světelných záznamů zachycených na filmový pásek, oproti filmu fotografickému. Jedná se tedy o film,*

Dále se s pojmem „film“ setkáváme např. v zákoně o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání (srov. výklad o zákonu v subkapitole 4.3.5.), který mezi „pořady“ v ust. § 2 odst. 1 písm. b) zahrnuje i „celovečerní filmy“. Tento termín však opět není blíže vysvětlen.

Pojem „film“ může být v zásadě užíván třemi způsoby.

Za prvé může být filmem myšlena filmová surovina, tj. filmový pás či jiný obdobný hmotný substrát (hmotná věc). Nakládání s filmem v tomto smyslu se řídí obecnými pravidly pro dispozice s hmotnými věcmi podle občanského zákoníku.<sup>99</sup>

Za druhé může být filmem myšlen nehmotný statek v podobě zvukově obrazového záznamu. Právo k tomuto nehmotnému statku typicky originárně náleží filmovému producentovi. Toto právo – bylo-li v daném státě uznáváno (s čímž se v praxi setkáváme až od 50. let 20. století,<sup>100</sup> u nás se pak objevilo v roce 2000 spolu s aktuálním autorským zákonem) – bylo dříve řazeno mezi práva autorská (a v některých zemích dosud je – např. ve Velké Británii<sup>101</sup> a dalších státech copyrightového systému), modernějším přístupem však je poskytnout filmovému producentovi speciální „právo související s právem autorským“, jak to činí i současný český autorský zákon.<sup>102</sup> Ten definuje zvukově obrazový záznam jako záznam audiovizuálního díla nebo záznam jiné řady zaznamenaných, spolu souvisejících obrazů vyvolávajících dojem pohybu, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem.

Za třetí můžeme filmem myslet nehmotný statek v podobě autorského díla.<sup>103</sup> Autorským dílem rozumíme obecně dílo literární, jiné dílo umělecké či 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.<sup>104</sup> Právo k autorskému dílu filmovému náleží

---

*kteřý jsa promítán ve vhodném technickém zařízení – přístroji – je schopen projekcí a svým pohybem vytvářeti pohyblivé obrazy.*

<sup>99</sup> Srov. zák. č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, § 489 ve spojení s § 979 a násl.

<sup>100</sup> KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*. New York: Cambridge University Press, 2002, s. 85. ISBN-13 978-0-521-77053-8.

<sup>101</sup> Velká Británie. Zákon č. 48 ze dne 15. listopadu 1988, Copyright, Designs and Patents Act, 5B, odst. 1; 9, odst. 2, ab) [online]. UNESCO, Collection of National Copyright Laws [cit. 10. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://portal.unesco.org/culture/en/files/30387/11424298283uk\\_copyright\\_2003\\_en.pdf/uk\\_copyright\\_2003\\_en.pdf](http://portal.unesco.org/culture/en/files/30387/11424298283uk_copyright_2003_en.pdf/uk_copyright_2003_en.pdf).

<sup>102</sup> Zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon, § 79 – § 82.

<sup>103</sup> Právě v tomto významu hovořím o „filmu“ v celé této práci (neuvádím-li někde výslovně jinak).

<sup>104</sup> Tamtéž, § 2 odst. 1.

originárně zásadně jeho autorovi.

Pro posledně uvedený obsah pojmu „film“ užívá současný autorský zákon termínů dílo audiovizuální a dílo kinematografické.

Dílo audiovizuální je v ust. § 62 odst. 1 autorského zákona definováno jako dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých, ať již zpracovaných, či nezpracovaných, které sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávajících dojem pohybu, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem. Tato definice se může jevit jako nedokonalá, neboť vždy předpokládá, že jsou do díla audiovizuálního zařazována díla audiovizuálně užitá. Lze si však představit i výjimečné situace, kdy se ve filmu žádné dílo audiovizuálně užitě vyskytovat nebude (nepovažujeme-li tedy výsledek tvůrčí činnosti kameramana, střihače či mistra zvuku za díla audiovizuálně užitá, což se jeví jako problematické – viz následující subkapitola o dílech audiovizuálně užitých). Příkladem může být např. filmové dílo natočené podle pravidel dokumentaristického hnutí známého jako *direct cinema* (přímý film) či *cinéma vérité* (film pravda), které se objevilo přibližně po roce 1958.<sup>105</sup> Toto hnutí spočívalo na myšlence, že autor-dokumentarista nadále nebude mít předem připravený pevný scénář, ale pouhý námět (který nespĺňuje pojmové znaky díla ve smyslu autorského zákona),<sup>106</sup> dle něhož bude bez jakýchkoli inscenačních zásahů pouze zaznamenávat vybranou situaci. (Tato metoda byla umožněna především rozvojem lehkých 16mm kamer, citlivějšího filmového materiálu a kontaktního zvuku.) Takový film, neobsahující ve zvukové stopě ani mluvený komentář ani dodatečně dodanou hudbu, by tak nenapĺňoval současnou definici audiovizuálního díla v autorském zákoně, byť by jinak byl dílem podle ust. § 2 odst. 1 autorského zákona. Byl by tedy chráněn podle obecných zákonných ustanovení a nevztahovaly by se na něj speciální normy v ust. § 62 – § 64, resp. § 27 odst. 5 autorského zákona. (To by např. v praxi znamenalo neaplikování nevyvratitelné domněnky autorství režiséra audiovizuálního díla dle ust. § 63 odst. 1, neaplikování vyvratitelných domněnek v ust. § 63 odst. 3 a v ust. § 64 odst. 1, nemožnost filmového producenta činit některé zásahy do osobnostních práv autora podle ust. § 58 odst. 4 za použití ust. § 63 odst. 4, a bylo by ovlivněno i počítání doby

---

<sup>105</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze; Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 499–505. ISBN 978-80-7331-091-2; 978-80-7106-898-3.

<sup>106</sup> Zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon, § 2 odst. 6.



trvání majetkových práv k dílu, pro které by se užívalo obecné ustanovení v ust. § 27 odst. 1. Záznam, na němž by dílo nespádající do kategorie audiovizuálních děl bylo zachyceno, by však i nadále mohl splňovat definici zvukově obrazového záznamu podle ust. § 79 odst. 1, a tudíž by jeho výrobce disponoval všemi majetkovými právy k záznamu podle ust. § 80.)

Ač by se z pojmu „audiovizuální dílo“ mohlo na první pohled zdát, že takové dílo musí obsahovat složku zvukovou i obrazovou, z uvedené zákonné definice jednoznačně vysvítá, že postačuje složka vizuální. Chráněny jsou tak i tzv. němé filmy. Pokud ale audiovizuální dílo zvukovou stopu („soundtrack“ v širším slova smyslu) obsahuje a tato zvuková stopa vytváří uměleckou jednotu s vizuální složkou (na rozdíl např. od němého filmu doprovázeného pouze při projekci živou či reprodukovanou hudbou), je tato zvuková stopa chráněna společně s obrazovou jako jediný a nerozlučný celek.<sup>107</sup> (Srov. situaci např. u populárních písní, kde je tradičně textová složka písně chápána jako samostatné dílo slovesné a hudební složka písně jako samostatné dílo hudební, přičemž každá z těchto složek má svého vlastního autora.)

Dílo kinematografické autorský zákon nedefinuje, nicméně z dikce ust. jeho § 2 odst. 1 vyplývá, že dílo kinematografické je zvláštním případem či podmnožinou díla audiovizuálního (*dílo audiovizuální, jako je dílo kinematografické*). Česká autorskoprávní doktrína chápe kinematografické dílo jako takové dílo audiovizuální, jež je určeno k předvádění formou kinematografické projekce (typicky ve veřejných kinosálech), v opozici k filmovým dílům televizním, jež jsou určena k vysílání televizí. Zvláštní, zbytkovou kategorií jsou potom dle této nauky audiovizuální díla, která nemají charakter děl filmových (kinematografických či televizních), ale jsou vyjádřena obdobným způsobem (např. původní dílo videografické<sup>108</sup> či živé televizní vysílání, které je natolik jedinečné, že naplňuje pojmové znaky díla a současně je alespoň efemérně zachyceno na hmotný podklad).<sup>109</sup> Toto doktrinární rozlišení má i své praktické důsledky, neboť např. Státní fond kinematografie poskytuje finanční

---

<sup>107</sup> Srov. Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 13. května 1936. In VÁŽNÝ, František (ed.). *Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských, čís. 15198*. Dle tohoto rozsudku má zvukový film charakter díla kinematografického, přičemž je dílem souborným. Dále viz LUBY, Štefan. *Autorské právo*, s. 229.

<sup>108</sup> Viz KŘÍŽ, Jan. Video jako společenský jev a aktuální problém autorského práva. In Univerzita Karlova. *Ústav práva autorského a práv průmyslových. Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 1987*. Praha: Univerzita Karlova, 1988, s. 55–72.

<sup>109</sup> TELEČEK, Ivo; TUMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 588–589.

prostředky pouze na vývoj, výrobu, distribuci a propagaci kinematografických, nikoli jiných audiovizuálních děl.<sup>110</sup> (Uvedený veřejnoprávní předpis obsahuje svou vlastní definici *kinematografického díla*, která vychází z naznačeného pojetí v odborné literatuře.<sup>111</sup>)

Mezinárodní právo i právní řády cizích států obvykle užívají obdobných termínů a jejich analogické klasifikace, byť zde můžeme najít určité odchylky. Např. Bernská úmluva<sup>112</sup> užívá pouze termínů „dílo kinematografické“ a „dílo vyjádřené způsobem podobným kinematografii“ (tak je tomu alespoň v jejím anglickém znění,<sup>113</sup> v oficiálním českém překladu Úmluvy se hovoří o filmových dílech a dílech vyjádřených způsobem obdobným filmu).

Pozoruhodnou koncepci můžeme nalézt v autorském zákoně Spojených států amerických,<sup>114</sup> který definuje díla audiovizuální (audiovisual works) jako díla sestávající ze série propojených obrazů, jež jsou určena k předvádění pomocí přístrojů či zařízení, jako jsou projektory, prohlížeče či elektronická zařízení, dohromady se zvukem, je-li nějaký, bez ohledu na povahu hmotných substrátů, jako jsou filmy či pásy, na nichž jsou díla zachycena. Tato definice je neobvykle široká, neboť na rozdíl od českého autorského zákona nevyžaduje, aby audiovizuální dílo vyvolávalo iluzi pohybu. To znamená, že např. i originální powerpointová prezentace by si mohla činit nárok na ochranu dle tohoto ustanovení. Teprve podkategorie audiovizuálních děl dle amerického autorského zákona, nazvaná „pohyblivé obrazy“ (motion pictures), vyžaduje vyvolávání dojmu pohybu.

---

<sup>110</sup> Srov. zák. č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizuaci), § 31 odst. 1.

<sup>111</sup> Srov. tamtéž, § 2 odst. 1 písm. b): *Pro účely tohoto zákona se rozumí [...] kinematografickým dílem audiovizuální dílo určené ke zpřístupňování veřejnosti prostřednictvím kinematografických představení; za kinematografické dílo se nepovažuje audiovizuální dílo mající povahu reklamy.* Zákon dále obsahuje i vlastní definice českého audiovizuálního díla, resp. českého kinematografického díla (obě definice ovšem vychází z definice audiovizuálního díla v autorském zákoně, na který odkazují).

<sup>112</sup> Československo. Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 133 ze dne 8. července 1980, o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971. In *Sbírka zákonů, Československá socialistická republika*. 1980, částka 32, s. 604–619. ISSN 1211-1244.

<sup>113</sup> Užívá se zde v originále termínů „cinematographic works“ a „works expressed by a process analogous to cinematography“.

<sup>114</sup> Spojené státy americké. Zákon ze dne 19. října 1976, Copyright Act, §101 in Title 17 of the United States Code [online]. UNESCO, Collection of National Copyright Laws [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>.

Jinou zvláštní definici nalezneme např. ve směrnici 92/100/EHS,<sup>115</sup> která používá termín „film“, definovaný jako kinematografické či audiovizuální dílo nebo pohyblivá obrazová sekvence, bez ohledu na to, zda jsou doprovázeny zvukem či nikoliv. Jak vidno, zde je termín „film“ (českým autorským zákonem vůbec neužívaný) chápáný jako obecná kategorie, která zahrnuje jak díla audiovizuální, tak díla kinematografická, jež jsou stavěna sobě na roveň.

Co mají však všechny tyto definice společné, je skutečnost, že vyžadují, aby obrazová složka (filmu / filmového díla / audiovizuálního díla / kinematografického díla / pohyblivých obrazů...) představovala nutně přítomný, zpravidla dominantní nebo přinejmenším rovnocenný element se složkou zvukovou, která může, ale nemusí být přítomna.<sup>116</sup>

Současně je třeba říct, že tyto definice hrají podstatně větší roli ve státech, které ve svém autorském zákoně předkládají uzavřený (taxativní) výčet autorských děl, jimž je poskytována ochrana (takovou zemí je např. Velká Británie<sup>117</sup>). Ve státech, které naopak zakotvují v autorském zákoně pouze výčet příkladný (demonstrativní), je chráněno každé autorské dílo, které splňuje obecné pojmové znaky díla, byť by nebylo ve výčtu uvedeno (tak je tomu i v České republice; srov. výše uvedený příklad s dokumentárním filmem ve stylu cinéma vérité).

Na závěr této subkapitoly je možné se zmínit o některých případech hraničních (v zásadě experimentálních) děl, u nichž mohou panovat určité pochybnosti, zda spadají, či nespádají do kategorie audiovizuálních děl dle českého autorského zákona. Zejména jde o posouzení otázky, co přesně znamená definiční znak „vyvolávat dojem pohybu“.

Jak se například postavit k filmu typu *Rampa* (La Jetée, r.: Chris Marker. Francie 1962), jehož obrazová složka sestává ze série fotografií, přičemž kauzální a narativní souvislost mezi nimi je dodávána pouze příběhem, který je vyprávěn ve zvukové stopě? Postačuje k vyvolání dojmu pohybu, že jsou fotografie nasnímány filmovou technikou či že ilustrují jednotný scénář? Ze shora řečeného se zdá, že

---

<sup>115</sup> Evropská společenství. Směrnice Rady 92/100/EHS ze dne 19. listopadu 1992, o právu na pronájem a půjčování a o některých právech v oblasti duševního vlastnictví souvisejících s autorským právem, čl. 2, odst. 1 [online]. EUR-Lex [cit. 21. 3. 2011]. Dostupný z WWW: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CONSLEG:1992L0100:20010622:CS:PDF>.

<sup>116</sup> STAMATOUDI, Irini A. *Copyright and Multimedia Works: A Comparative Analysis*. New York: Cambridge University Press, 2002, s. 111. ISBN 0-521-80919-7.

<sup>117</sup> Srov. zák. č. 48/1988, Copyright, Designs and Patents Act (Velká Británie).

pravděpodobně nikoli.

Dále: kam zařadit hypotetický hodinový filmový záběr na kámen, který je zdánlivě nehybný (přirozená eroze kamene trvá staletí, nikoli jednu hodinu), avšak zjevně nejde o pouhou fotografii, neboť byl kámen „pocitivě“ nasnímán filmovou kamerou na filmový materiál? Přikláním se k názoru, že se o audiovizuální dílo jednat může, neboť dojem pohybu je nutno zkoumat objektivně, tj. z hlediska potenciality filmu takový dojem vyvolávat.<sup>118</sup> Na rozdíl od pouhé fotografie, která je objektivně nehybná, v případě filmového záběru kamene existuje alespoň teoretická možnost pohyb vysledovat, nemluvě o zvláštním psychologickém účinku, kterým na diváka filmu působí vědomí, že sleduje záznam určité události, která se odehrává v čase. (V tomto případě by však s velkou pravděpodobností film nebyl chráněn, neboť rutinní filmy nesplňují požadavek jedinečnosti, kladený na všechna díla autorským zákonem.)<sup>119</sup>

Můžeme si také položit otázku, zda vyvolávání dojmu pohybu předpokládá, že byl natočen skutečný, „reálný“ pohyb (herec chodící po scéně, jestřáb létající vzduchem, cigaretový dým zaplňující osamělý bar...). Pokud by tomu tak bylo, tak např. animované filmy by ochrany nepožívaly. Ze zákona však takový požadavek vysledovat nelze. Podstatný je „dojem“ pohybu, vyvolaný záznamem, nikoli „realnost“ předobrazu tohoto domnělého pohybu.<sup>120</sup>

Konečně můžeme konstatovat, že autorský zákon v tomto ohledu neklade žádné nároky ani na dramaturgii audiovizuálního díla. Není požadováno, aby k „pohybu“ docházelo na úrovni děje (tj. aby se vyvíjela zápleтка), stejně tak děj nemusí být jednotný, dokonce nemusí být vůbec přítomen. Je tak zřejmé, že pojem audiovizuálního díla naplňují i takové projekty jako *Kinoautomat: Člověk a jeho dům* (r.: Radúz Činčera,

---

<sup>118</sup> Viz též STAMATOUDI, Irini A. *Copyright and Multimedia Works: A Comparative Analysis*, s. 133.

<sup>119</sup> U každého audiovizuálního díla je nutné zkoumat, zda je dostatečně jedinečné, aby mohlo požívat ochrany autorským právem, tj. musí jít o takové dílo, v němž je otisknuta jedinečná a neopakovatelná osobnost autora. To v praxi znamená, že ochrany práva autorského nepožívají mechanické audiovizuální záznamy, např. záznamy průmyslové kamery; problematické z hlediska autorskoprávní ochrany se zde jeví i „robotické“ filmy jako např. *La Région centrale* (r. Michael Snow. Kanada 1971), ledaže by v daném případě autor s určitým uměleckým záměrem sám jedinečným způsobem naprogramoval algoritmus snímacího přístroje. Chráněny dále nejsou ani filmy rutinní typu běžných rodinných videí ze svateb a promocií.

<sup>120</sup> Při absenci jednoznačné definice filmových/kinematografických děl (a neexistenci obecnější kategorie děl audiovizuálních) v dřívějších autorských zákonech bylo možno setkávat se i s názory, které řadily animované filmy do jiné kategorie děl. Srov. PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, s. 44–45. Autor zde dochází k závěru, že *kreslený film je možno pokládati za dílo výtvarné*.

Ján Roháč, Vladimír Svitáček. Československo 1963). V některých státech bylo dokonce judikováno, že audiovizuálním dílem je i videohra.<sup>121</sup>

Kromě „vyvolávání dojmu pohybu“ je v českém autorském zákoně důležitým prvkem definice audiovizuálního díla, jenž by měl být zdůrazněn, též požadavek hmotné fixace takového díla: ust. § 62 odst. 1 jasně uvádí, že dílo musí sestávat z řady *zaznamenaných* spolu souvisejících obrazů. Znamená to, že mají-li se na dílo aplikovat speciální ustanovení týkající se audiovizuálních děl (§ 62 – § 64, § 27 odst. 5), musí být zafixováno alespoň přechodně (efemérně). Audiovizuální dílo tím nesplývá se svým záznamem ani hmotným nosičem: jde vlastně „jenom“ o konkretizaci obecného požadavku, že každé autorské dílo, má-li být chráněno, musí být vyjádřeno v objektivně vnímatelné podobě (§ 2 odst. 1). Definicí audiovizuálního díla tak z tohoto pohledu např. nebude splňovat pouhá stínohra nebo projekce reálného předobrazu v přístroji na principu camera obscura.

### 2.3 Dílo audiovizuálně užitě

Jak bylo výše uvedeno, současný autorský zákon vychází z předpokladu, že každé audiovizuální dílo je vytvořeno uspořádáním děl audiovizuálně užitých, ať již zpracovaných, či nezpracovaných.

Co to je dílo audiovizuálně užitě? Z ust. § 64 odst. 1 autorského zákona můžeme vyrozumět, že dílem audiovizuálně užitým je takové dílo, které bylo zařazeno do díla audiovizuálního. Jde tedy o samostatná literární, jiná umělecká či vědecká díla, která byla užitá v souvislosti s tvorbou díla audiovizuálního. Autorům těchto děl přísluší autorská práva nezávisle na autorských právech autora audiovizuálního díla a požívají proto též nezávisle ochrany.

Zpracovat dílo a zařadit je do díla audiovizuálního (tj. toto dílo takzvaně zfilmovat) lze jen se svolením jeho autora.<sup>122</sup> Zfilmování díla bez autorova souhlasu by bylo zásahem do jeho osobnostního práva na nedotknutelnost díla podle ust. § 11 odst. 3 autorského zákona, ale rovněž zásahem do jeho majetkového práva dílo užit, neboť zařazením díla do filmu dojde přinejmenším k jeho zachycení na prvotní záznam, tj.

---

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>122</sup> Zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon, § 62 odst. 2.

k jeho rozmnožení ve smyslu ust. § 13 autorského zákona.<sup>123</sup>

Koncepce děl audiovizuálně užitých vychází z poznatku, že tvorba filmu je nejen finančně, ale též organizačně mimořádně náročná umělecká (vědecká) činnost, vyžadující spolupráci široké skupiny osob – přičemž některé z těchto osob se podílejí „pouze“ na tvorbě filmu jako takového (autor, popř. spoluautoři audiovizuálního díla), jiné poskytují svá již existující (preexistentní) samostatná autorská díla za účelem zařazení do díla audiovizuálního. Právě pro velké množství autorů, kteří se zpravidla podílejí na filmové (zejména hrané) tvorbě, byly filmy tradičně doktrinálně řazeny do kategorie tzv. děl hromadných.<sup>124</sup> V dikci současného autorského zákona můžeme filmy označit jako díla kvazisouborná, neboť počtem přispěvatelů připomínají díla souborná ve smyslu ust. § 2 odst. 5 autorského zákona, tvůrčí činnost autora filmu se však vyznačuje kvalitativně vyšším stupněm, než jaký nalzáme u autora díla souborného (§ 5 odst. 2 autorského zákona).<sup>125</sup> V zásadě by se též dalo uvažovat o zařazení audiovizuálních děl mezi díla kolektivní (§ 59 odst. 1 autorského zákona), k čemuž se aktuálně kloní např. někteří francouzští teoretici,<sup>126</sup> český zákonodárce však takovou možnost výslovně vylučuje (§ 59 odst. 3 autorského zákona), a to zřejmě právě proto, aby předešel sporům o to, zda audiovizuální díla do této kategorie spadají.<sup>127</sup>

Díla audiovizuálně užitá můžeme podle různých kritérií klasifikovat, např. na ta díla, která vznikla nezávisle na tvorbě filmu (román, který byl původně určen pouze ke knižnímu vydání, či hudební skladba vytvořená prvotně pro dílo hudebně dramatické) na jedné straně, a ta díla, která byla vytvořena přímo pro potřeby filmu (scénář, díla filmové architektury či filmová hudba) na straně druhé.<sup>128</sup> Takové rozlišení nemá žádné právní důsledky, nicméně může ovlivnit volbu typu smlouvy, která bude mezi autorem a producentem uzavřena (smlouva licenční, smlouva o dílo, smlouva pracovní apod.).

Přikláním se k názoru, který zastávají např. Telec s Tůmou,<sup>129</sup> že všechna díla audiovizuálně užitá mají charakter děl preexistentních, bez ohledu na to, zda byla, či

---

<sup>123</sup> Srov. TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 591.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 58, 586.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 586.

<sup>126</sup> TŮMA, Pavel. *Smluvní licence v autorském právu*. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 118–120. ISBN 978-80-7179-573-5.

<sup>127</sup> V tomto smyslu – pokud bychom se i v českém kontextu přiklonili k závěru, že audiovizuální díla naplňují definici kolektivních děl v ust. § 59 odst. 1 autorského zákona – by tedy mělo ust. § 59 odst. 3 autorského zákona, které audiovizuální díla z kategorie kolektivních děl vyřazuje, povahu právní fikce.

<sup>128</sup> LUBY, Štefan. *Autorské právo*, s. 230.

<sup>129</sup> TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 614.

nebyla vytvořena pro potřeby filmu. V každém případě totiž takové dílo existuje předtím, než je audiovizuálně užito, tj. předtím, než dojde ke vzniku filmu jakožto samostatného autorského díla, do něhož je dílo zařazeno. (Názory na to, v jakém okamžiku dochází ke vzniku filmu coby samostatného díla, se různí. Nejpřesvědčivěji vyznívají argumenty, že film je dokončen okamžikem finálního sestřihu – bez ohledu na to, kdy dojde k vytvoření prvotního hmotného záznamu filmu či první distribuční kopie, a rovněž bez ohledu na to, zda jej autor považuje za dokončený po umělecké stránce.<sup>130</sup> Vznik filmu je totiž, jako v případě jiných autorských děl, nutno posuzovat objektivně a současně nezávisle na hmotném substrátu. To však samozřejmě nemění nic na skutečnosti, že film je autorskoprávně chráněn i před svým dokončením, viz ust. § 2 odst. 3 autorského zákona)

Typickými díly audiovizuálně užitými jsou díla literární (povídka, román, scénář), díla hudební (původní či převzatá hudba), díla architektonická (ateliérová stavba, reálná architektonická díla v exteriérových záběrech) či díla užitého umění a díla výtvarná (kostýmy, dekorace). Od děl audiovizuálně užitých je třeba odlišit ty předměty práv duševního vlastnictví zařazené do filmu, které nemají charakter autorských děl. Zde půjde zejména o výkony výkonných umělců (herců, zpěváků), zvukové záznamy, zvukově obrazové záznamy a rozhlasové či televizní vysílání (užití takových statků duševního vlastnictví může být motivováno tím, že např. určitá postava si podle filmového scénáře má pouštět rozhlas či přehrávat gramofonovou desku). Film kromě toho může obsahovat i určité složky netvůrčí povahy, kupříkladu výkony komparsistů.

Spornou zůstává otázka, do které kategorie (zda mezi autory děl audiovizuálních, či audiovizuálně užitých) zařadit kameramany, střihače a mistry zvuku. Historicky (konkrétně do roku 2000, kdy byl přijat aktuální autorský zákon) převažoval – a to zejména v případě kameramanů – názor, dominující zřejmě i v současnosti, že tyto osoby jsou autory děl audiovizuálně užitých.<sup>131</sup> Přikláním se k relativně novějšímu názoru, že výsledek činnosti těchto osob není možné považovat za díla audiovizuálně užitá, jelikož nejde o samostatná díla preexistentní (viz výše), která by bylo možno použít nezávisle na díle audiovizuálním, naopak tvůrčí příspěvek

---

<sup>130</sup> Srov. LUBY, Štefan. *Autorské právo*, s. 237.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 234. Dále též např.: CHALOUPKOVÁ, Helena; HOLÝ, Petr. *Autorský zákon: Komentář*. 3. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007, s. 100. ISBN 978-80-7179-586-5. KRÍŽ, Jan; HOLCOVÁ, Irena; KORDAČ, Jiří; KŘEŠŤANOVÁ, Veronika. *Autorský zákon: Komentář a předpisy související*. 2., aktualizované vydání. Praha: Linde, 2005, s. 188. ISBN 80-7201-546-X.

směřuje – stejně jako v případě režiséra – přímo do díla audiovizuálního a je od něj neoddělitelný.<sup>132</sup> Silné argumenty však zaznívají i na podporu citovaného opačného názoru; konkrétně v případě kameramanů je možno poukázat například na ust. § 104 odst. 2 písm. b) autorského zákona, který (pro účely kolektivní správy) výslovně zmiňuje kameramany jako samostatnou kategorii autorů vedle „režisérů audiovizuálních děl“. Názor považující kameramany, střihače a mistry zvuku za autory děl audiovizuálně užitých v každém případě významně přispívá k jejich potřebné ochraně. Je totiž třeba připustit, že zásadní praktický problém mnou zde prosazovaného názoru spočívá v tom, že tyto osoby v současnosti není možné z pohledu platného autorského zákona považovat za spoluautory díla audiovizuálního jako celku, neboť platí zákonná nevyvratitelná domněnka, že jediným autorem filmu je jeho režisér (§ 63 odst. 1 autorského zákona), čímž by se tito tvůrci – pokud by se měl v praxi prosadit názor mnou favorizovaný – ocitli v jakémsi právním vakuu. Přestože praxe filmové produkce tyto teoretické názory nereflktuje a kameramany, střihače i mistry zvuku pokládá buď za spoluautory filmu (k čemuž bylo možno dojít za účinnosti předchozího autorského zákona),<sup>133</sup> nebo – a to v převážné míře – za autory děl audiovizuálně užitých, domnívám se, že de lege ferenda by bylo s ohledem na potřebnou právní jistotu vhodné, aby autorský zákon buď výslovně stanovil, že tyto osoby jsou (spolu)autory díla audiovizuálního, nebo naopak, že jde o autory děl audiovizuálně užitých, popř. alespoň rozšířil zásadu objektivní pravdivosti autorství (§ 5 odst. 1) i na díla audiovizuální, aby nemohlo být sporu o tom, že uvedení tvůrci požívají autorskoprávní ochrany (srov. též ust. čl. 34 odst. 1 Listiny základních práv a svobod).

Zajímavý je názor, že činnost střihače, je-li dostatečně osobitá, může mít v určitých případech povahu uměleckého výkonu.<sup>134</sup> Tento názor nesdílím, protože činnost střihače dle mého názoru spočívá v tom, že film spoluvytváří, nikoli v tom, že jej předvádí či provádí, jak je typické pro výkonné umělce (srov. § 67 autorského zákona). V okamžiku, kdy je film střihán, dosud neexistuje žádné dílo, které by mohlo být předmětem takového předvádění, resp. provádění (nepovažujeme-li ovšem za

---

<sup>132</sup> TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 598–599.

<sup>133</sup> Srov. Československo. Zákon č. 35 ze dne 25. března 1965, o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), § 6. In *Sbírka zákonů, Československá socialistická republika*. 1965, částka 19, s. 173–180. ISSN 1211-1244.

<sup>134</sup> KŘÍŽ, Jan; HOLCOVÁ, Irena; KORDAČ, Jiří; KŘEŠŤANOVÁ, Veronika. *Autorský zákon: Komentář a předpisy související*, s. 189.



předváděné/prováděné dílo již samotný hrubý „materiál“, který je střihačem zpracováván).

## 2.4 Filmová produkce, její funkce, stadia a formy

Filmová produkce (výroba) v nejširším slova smyslu je soubor všech uměleckých, technických a hospodářských činností směřujících ke zhotovení filmového díla.<sup>135</sup>

Z právně teoretického hlediska je nutné důsledně rozlišovat činnost autora audiovizuálního díla neboli uměleckou (vědeckou) filmovou tvorbu na jedné straně a naproti tomu činnost producenta audiovizuálního díla neboli filmovou výrobu na druhé straně.<sup>136</sup> V praxi jsou ovšem oba druhy činností vzájemně propojeny a podmíněny, někdy je dokonce vykonávají stejné osoby.

Autorský zákon pojem producent nepoužívá. Místo toho hovoří o výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla (srov. § 63 odst. 3 a § 64 odst. 1 autorského zákona), resp. o výrobcí zvukově obrazového záznamu (srov. § 79 odst. 2 autorského zákona). Druhý zmíněný termín je širší, neboť zahrnuje také výrobce záznamů, které nezachycují audiovizuální díla. I takový výrobce je chráněn právem souvisejícím s právem autorským.

Výrobcem (producentem) zvukově obrazového záznamu je podle zákona fyzická či právnická osoba, která na svou odpovědnost poprvé pořídí zvukově obrazový záznam nebo pro kterou tak z jejího podnětu učiní jiná osoba. Otázka určení výrobce je otázkou skutkovou, kterou je třeba zkoumat nezávisle na otázce právní, totiž na otázce, zda tento výrobce disponoval všemi příslušnými oprávněními k pořízení záznamu (tj. zda měl např. licenci k zaznamenání audiovizuálního či jiného díla, svolení fyzické osoby k vykreslení jejího soukromí). I výrobce, který činí záznam neoprávněně, požívá totiž ochrany dle ust. § 79 – § 82 autorského zákona (nicméně není vyloučeno, že pokud by se této ochrany dovolával, mohlo by to být shledáno výkonem práva, který nepožívá

---

<sup>135</sup> Viz GÜRTLER, František. *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1949, s. 401.

<sup>136</sup> JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo*, s. 85.

ochrany pro svou nepoctivost, případně pro zjevné zneužití práva).<sup>137</sup> Výrobce, který pořizuje záznam neoprávněně, se v každém případě vystavuje riziku postihu ze stran osob, do jejichž práv zasáhl. Je-li předmětem jeho záznamu audiovizuální dílo, nebude neoprávněný výrobce rovněž požívat výhody zákonných domněnek podle ust. § 63 odst. 3 a § 64 odst. 1 autorského zákona.

Výrobce ve smyslu autorského zákona zpravidla nebude ten, kdo pouze pronajal filmové ateliéry či filmovou techniku, pouze zprostředkoval nabytí práv k užití uměleckých výkonů herců a jiných výkonných umělců (např. castingové agentury) nebo pouze zachytil audiovizuální dílo jako subdodavatel (např. výkonný producent).<sup>138</sup> Taková osoba by nicméně mohla být považována za (spolu)výrobce, pokud by předmětné věcné plnění bylo dohodnutým koprodukčním vkladem.

Prvotním záznamem, o němž hovoří ust. § 63 odst. 3 a § 64 odst. 1 v souvislosti s výrobou audiovizuálního díla, se potom rozumí jakékoli originální záznamové médium (tzv. master). Nemusí tedy jít – a v současné době již zpravidla ani nepůjde – jenom o filmový pás (35 mm, 16 mm, 8 mm atd.), ale může se jednat též o různé kazety (videokazety, betakazety, kazety pro záznam z HD kamery apod.) či různé jiné formy analogového nebo digitálního záznamu (harddisky, datové karty, disk DVD, Bluray aj.).

Činnost producenta, která je z hlediska zákona činností hospodářsko-administrativně-technickou, je na rozdíl od umělecké (vědecké) činnosti režisérovy (která končí finálním sestřihem audiovizuálního díla, jak bylo uvedeno výše) dokonána v okamžiku, kdy je pořizen první zvukově obrazový záznam.<sup>139</sup>

Hlavní funkcí filmové produkce z hlediska tvorby uměleckých (vědeckých) audiovizuálních děl je vytvoření tvůrčího zázemí pro autora (spoluautory) filmu. Tvorba filmů je totiž činností mimořádně finančně<sup>140</sup> a organizačně náročnou a s výjimkou nejjednodušších děl je nemyslitelná bez systematické výrobní činnosti producenta a jeho týmu.<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Srov. zák. č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, § 6 odst. 2, § 8.

<sup>138</sup> TŮMA, Pavel. *Smluvní licence v autorském právu*, s. 81–82.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>140</sup> V současnosti se odhaduje, že průměrné náklady na jeden celovečerní český hraný film činí 25–30 milionů korun. Srov. Ministerstvo kultury České republiky. *Zpráva o české kinematografii 2005* [online]. Praha: MK ČR [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/ZPR\\_VA\\_O\\_KINEMATOGRAFII\\_2005.pdf](http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/ZPR_VA_O_KINEMATOGRAFII_2005.pdf).

<sup>141</sup> PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, s. 30: *K technickým potřebám spisovatele dostačuje kus papíru a pero, aby vzniklo dílo nesmrtelné. Ne o mnoho více potřebuje výtvarník. [...]*

Filmovou výrobu můžeme schematicky rozčlenit do následujících stadií:<sup>142</sup>

1) Dramaturgická příprava (angl. development). Zahranuje volbu námětu (námět může vycházet z jiného autorského díla, nebo být zcela originální) a jeho postupné přepracování do formy synopse, treatmentu, filmové povídky a literárního scénáře.

2) Hospodářská příprava (angl. pre-production). Zahrnuje vypracování technického scénáře, volbu štábu a hereckého obsazení, sestavení natáčecího plánu, sestavení rozpočtu, výrobu kostýmů, masek a dekorací, vyhledávání vhodných exteriérů, vypracování tzv. storyboardu, vypořádání práv a uzavření všech potřebných smluv.

3) Vlastní natáčení (angl. production). Zahrnuje tvorbu staveb, natáčení v ateliéru a exteriéru, zaznamenávání obrazu, zaznamenávání zvuku (buď kontaktně, nebo jenom zvuku pomocného, který bude posléze nahrazen či doplněn postsynchrony) a hrubý sestřih.

4) Postprodukce (angl. post-production). Zahrnuje tvorbu a nahrávání hudby a ruchů, míchání a přepis zvuku, tvorbu vizuálních efektů (včetně digitálních), konečný střih (klasický či elektronický), případnou výrobu titulků, dialogových listin či dabingu, výrobu reklamních fotografií a dalších marketingových materiálů, zhotovení finálního zvukově obrazového záznamu (masteru) a přípravu distribučních kopií.

Ve skutečnosti je samozřejmě rozdělení těchto fází neostře a vzájemně se prostupují. Je také třeba počítat s určitými specifiky při výrobě filmů dokumentárních a animovaných.

Samostatnou kapitolou je potom shánění finančních (investičních) prostředků na výrobu filmu (angl. fundraising). Vedle vlastního finančního vkladu producenta zde připadá v úvahu financování z grantů nejrůznějších grantových institucí (v současnosti uvedme alespoň Státní fond kinematografie,<sup>143</sup> dílčí program Evropské unie nazvaný Media, který je od roku 2014 zařazen do širšího programu s názvem Kreativní Evropa,<sup>144</sup> fond Rady Evropy nazvaný Eurimages,<sup>145</sup> nejrůznější národní a regionální

---

*Avšak co by bylo platno bohatství nápadů sebe geniálnějšímu umělci, který chce vytvořiti filmové dílo, kdyby neměl k dispozici celou organizaci spolupracovníků uměleckých a technických.*

<sup>142</sup> Srov. GÜRTLER, František. *Malý filmový slovník*, s. 401. BERNARD, Jan; FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988, s. 476. ERICKSON, Gunnar; TULCHIN, Harris; HALLORAN, Mark. *The Independent Film Producer's Survival Guide: a business and legal sourcebook*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Schirmer Trade Books, 2005. ISBN 0-8256-7318-6.

<sup>143</sup> Srov. <http://www.fondkinematografie.cz/>.

<sup>144</sup> Srov. <http://www.kreativnievropa.cz/cs/o-programu/>, a dále <http://www.mediadeskcz.eu/cz/uvod>.

fondy apod.), z prostředků soukromých investorů (kteří však většinou mají z takto riskantních investic oprávněné obavy), z prostředků filmových studií (obvykle jde jen o věcné plnění) či z prostředků koproducentů (vklady koproducentů mohou mít též charakter věcného plnění; význam koproducentů nicméně z tohoto hlediska spočívá především v tom, že se zavazují shánět finanční prostředky na společný projekt z alternativních zdrojů). Dočasně mohou být finanční prostředky obstarány formou bankovního úvěru.<sup>146</sup>

## 2.5 Filmová distribuce

Od vlastní filmové produkce je třeba odlišit proces distribuce, byť je některými autory pod produkci podřazován jako její finální fáze. Filmová distribuce má však odlišný účel i právní povahu.

Zatímco cílem produkční fáze je vytvoření zvukově obrazového záznamu audiovizuálního díla, cílem distribuce je jeho exploatace. V tomto stadiu by se tedy měly producentovi vrátit investiční náklady, v optimálním případě by měl být též generován čistý zisk (což však v českém prostředí není pravidlem).

Z hlediska autorskoprávního rozumíme distribucí užití autorského díla, a to nejčastěji formou rozmnožování (§ 13 autorského zákona; výroba distribučních kopií), rozšiřování (§ 14 autorského zákona; prodej distribučních kopií distribučním společností, resp. konečnému spotřebiteli v prodejnách), pronájmu (§ 15 autorského zákona; pronájem distribučních kopií např. konečným spotřebitelům v dnes již raritních

---

<sup>145</sup> Srov. <http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/>.

<sup>146</sup> Je třeba připomenout, že téměř všechny filmy v Evropě vznikají ze spojení soukromých i veřejných peněz, přičemž zejména tzv. umělecké filmy jsou na veřejné podpoře životně závislé. Filmová výroba je extrémně riziková hospodářská činnost. Odhaduje se, že z každých deseti vyrobených filmů v Evropě je sedm ztrátových, dva jsou v bilanční rovnováze a jeden je komerčně ziskový. Výroba jednoho filmu přitom může trvat i několik let. Z tohoto důvodu nepředstavuje film atraktivní příležitost pro soukromé investory. V České republice jakožto relativně malém státě existuje navíc již od příchodu zvukového filmu na přelomu 20. a 30. let 20. století i bariéra jazyková, která znemožňuje širší exploataci českých filmů za hranicemi země a tím snižuje potenciální počet diváků. Nejhůře jsou na tom v tomto ohledu filmy animované, dokumentární a krátkometrážní, které jsou zaměřené na poměrně malé cílové skupiny diváků. Srov. Ministerstvo kultury České republiky. *Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu v letech 2011 až 2016* [online]. MK ČR [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-2011---2016.pdf>.

videopůjčovnách nebo provozovatelům kin)<sup>147</sup> a sdělování díla veřejnosti (§ 18 – § 23 autorského zákona; např. promítání filmu v kinech, vysílání televizí či internetová distribuce formou video-on-demand). Popsaná pozdější fáze distribučního procesu, kdy se s filmem již seznamují koneční spotřebitelé (diváci), bývá nezřídka na teoretické i praktické rovině z distribuce vyčleňována jako samostatná fáze tzv. předvádění filmů (toto předvádění filmů totiž často zajišťují subjekty nezávislé na distribučních společnostech v užším slova smyslu, které se omezují na výrobu a šíření filmových kopií, resp. udělování podlicencí k jejich užití).<sup>148</sup>

Zřídka kdy distribuuje film samotný producent, většinou tak činí prostřednictvím specializovaných distribučních společností. (Naopak distributor se někdy účastní produkce jako investor výměnou za příslib exkluzivního práva na distribuci. Poskytuje v takovém případě producentovi tzv. minimální garanci, tedy peněžitý vklad, který má povahu jakési zálohy na producentův podíl na výtěžku z budoucích distributorových příjmů vznikajících při exploataci již hotového díla. Distributor začne producentovi vyplácet podíl na zisku až po splacení takové minimální garance.) Zprostředkovatelem mezi producentem a distributorem může být tzv. sales agent. Producent si jej najímá k zastupování za účelem prodeje filmu do (zpravidla zahraniční) distribuce.

Na zahraniční filmové přehlídky v zemích, kde producent není v době jejich konání zastoupen lokální či mezinárodní distribuční společností, přihlašuje filmy zpravidla sám (za tímto účelem mají větší produkční společnosti často zřízené speciální festivalové oddělení). Úspěch filmu na takové přehlídce může vést k následnému sjednání monopolní (výhradní) licenční smlouvy s místním distributorem.

---

<sup>147</sup> Stále postupující digitalizace má nicméně za důsledek relativní úbytek nájemních smluv v této oblasti, když odpadá nutnost užívání hmotných filmových nosičů (tradičně např. pásy s 35 mm filmem) a místo nich je preferováno nehmotné, resp. čistě elektronické zpřístupňování audiovizuálních děl (např. ve formě tzv. Digital Cinema Package neboli DCP).

<sup>148</sup> Srov. také vymezení *distributora* v opozici k definici tzv. *pořadatele kinematografického představení* v ust. § 2 odst. 1 písm. g), resp. písm. h) v zák. č. 496/2012 Sb., o audiovizu.

## **2.6 Výkonný producent, režisér, scenárista, kameraman, střihač, mistr zvuku a další členové filmového štábu; herci a jiní výkonní umělci**

Filmový (výrobní) štáb může být definován jako soubor všech pracovníků „za kamerou“ zúčastněných na výrobě filmu.<sup>149</sup> V rámci filmového štábu nalézáme jistou hierarchii a rozčlenění do určitých podskupin či týmů.

Za prvé je to tým produkce či hospodářský tým, vedený výkonným producentem (vedoucím produkce), do něhož mimo něj patří zástupce vedoucího produkce, asistent produkce, ekonom, runner, pokladník a účetní.

Za druhé je to tým režiséra či umělecký tým vedený režisérem, do něhož mimo něj patří pomocný režisér, asistent režie, scenárista, skriptka, klapka, fotograf, výtvarník, architekt, choreograf, hudební skladatel, dirigent, mistr zvuku, maskér, střihač a odborný poradce. Součástí tohoto týmu je také kameraman, který má obvykle svůj vlastní podtým (spadá do něj např. asistent kamery či vrchní osvětlovač).

Kromě toho se natáčení filmu na straně štábu účastní také řada pomocných či technických profesí, jakými jsou zvukaři, osvětlovači, stavěči a malíři dekorací.

K nejdůležitějším členům štábu patří výkonný producent, režisér, scenárista, kameraman, střihač a mistr zvuku.

Výkonný producent (neboli vedoucí produkce/výroby) nesmí být zaměňován s producentem ve výše popsaném smyslu. Vůči producentovi má výkonný producent pouze postavení smluvního subdodavatele či zaměstnance a je mu organizačně podřízen. Výkonný producent je osoba odpovědná za organizaci a pracovní chod výroby určitého filmu.<sup>150</sup> Stejně jako producent, také výkonný producent může být fyzickou i právnickou osobou. Výkonný producent podle scénáře po dohodě s režisérem a kameramanem sestavuje pracovní plán (harmonogram výroby) a rozpočet filmu v mezích stanovených producentem. Za jejich dodržování je mu odpovědný. Současně je výkonný producent s režisérem spoluodpovědný za výsledek umělecký (není však pokládán za spoluautora filmu).<sup>151</sup> Jménem producenta (případně alespoň v jeho

---

<sup>149</sup> GÜRTLER, František. *Malý filmový slovník*, s. 360.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 392.

<sup>151</sup> Srov. PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, s. 55: *Vedoucí výroby tvoří jakýsi most mezi složkou duševních pracovníků a výrobou. Proto i jeho osoba bývá někdy označována za původce*

nepřímém zastoupení) uzavírá výkonný producent všechny smlouvy potřebné pro výrobu: se členy štábu, s výkonnými umělci, s dodavateli materiálů a s jinými osobami, s nimiž je třeba provést vypořádání práv.

Režisér je osoba odpovědná za uměleckou stránku filmové produkce.<sup>152</sup> Původně, v době rané kinematografie, byla režisérská činnost chápána jako spíše technická profese a režisérem byla povětšinou též osoba, která filmovou akci zaznamenávala na kameru. Postupně se režie vyčleňuje jako samostatná specializace v rámci štábu, což souvisí nejen s rozvojem technologickým, ale také s aspirací filmu – nejprve považovaného spíše za pouťovou atrakci či optickou hračku – na etablování se coby samostatná umělecká disciplína. Definitivní zlom v nazírání na režiséra přichází s teorií tzv. autorského filmu (franc. cinéma d'auteur) ve vlivné francouzské filmové teorii na přelomu 40. a 50. let 20. století, která prohlašuje za hlavního autora filmu právě jeho režiséra (oproti předchozí tendenci považovat za autora spíše scenáristu nebo v některých případech producenta).<sup>153</sup> Tento filmově teoretický vývoj byl reflektován rovněž autorskoprávní vědou a posléze autorskoprávní praxí, která nyní ve většině zemí považuje režiséra za autora či jednoho z autorů filmu.<sup>154</sup> (Blíže viz následující části o historii právní ochrany audiovizuálních děl, resp. o právních vztazích mezi producentem a autorem audiovizuálního díla.) Mezi hlavní činnosti režiséra dnes mimo jiné patří práce na technickém scénáři (ve spolupráci s kameramanem, výtvarníkem, střihačem, hudebním skladatelem a zvukařem),<sup>155</sup> výběr jemu podřízených členů štábu, výběr hereckého obsazení, inscenace filmové akce (franc. mise-en-scène), dohled nad prací střihače a kameramana, příprava a následné vyhodnocování natáčecího dne či schvalování filmové architektury, dekorací, kostýmů, rekvizit a hudby. Tzv. autorští režiséři, kteří se filmem snaží tlumočit své vlastní politické, společenské, filozofické aj. postoje a myšlenky, jsou nezřídka též scenáristy, kameramany, hudebními skladateli či herci ve svých filmech.<sup>156</sup> Pro úplnost je nutné poznamenat, že na rozdíl od filmových

---

*filmového díla. Avšak u vedoucího výroby není vůbec žádné tvůrčí činnosti. Jeho činnost se omezuje pouze na účast dozorčí a organizační, která má uvést v soulad hospodářské zájmy výroby a umělecké zájmy duševních tvůrců filmu. Nemůže proto jeho činnost zakládati v žádném případě původcovství k filmu.*

<sup>152</sup> GÜRTLER, František. *Malý filmový slovník*, s. 321.

<sup>153</sup> Viz THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*, s. 427–429.

<sup>154</sup> KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, s. 155–156.

<sup>155</sup> Viz BERNARD, Jan; FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*, s. 403.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 385. Zosobněním tvůrců tohoto druhu se stal už v prvních desetiletích dějin kinematografie např. Charlie Chaplin.

režisérů jsou režiséři dabingoví a divadelní – až na výjimečné případy – považováni pouze za výkonné umělce.<sup>157</sup>

Scenáristu lze definovat jako spisovatele, který se věnuje psaní filmových scénářů, ať už původních, nebo jakožto adaptací jiných uměleckých děl.<sup>158</sup> Scenárista nemusí být nutně i autorem námětu. (Na tomto místě je vhodné upozornit, že termín „námět“ je různě používán v různých kontextech. Ve filmové produkční praxi se jím většinou rozumí 1–3 stránky dlouhé nastínění děje, tedy vlastně jakási stručná synopse.<sup>159</sup> V autorském právu se však termín „námět“ v souladu s ust. § 2 odst. 6 autorského zákona používá nejčastěji k označení tzv. holého námětu, kterým se rozumí námět natolik nekonkrétní, a tedy nejedinečný, že nepoživá ochrany autorského zákona.)<sup>160</sup> Úkolem scenáristy je ve fázi dramaturgické přípravy filmu námět postupně přepracovat do formy synopse, treatmentu, filmové povídky a literárního scénáře. Synopsí se rozumí cca. 10–15 stránek dlouhý popis připravovaného filmu, který dává přibližnou představu o budoucím díle, přičemž stručně, bez rozpracování jednotlivých scén a bez dialogů popisuje děj.<sup>161</sup> Treatment neboli scénosled je podrobnější verzí synopse a podává dějovou linii ve filmové dramatické stavbě s dialogy, rozčleněnou do odstavců podle obrazů, a to v posloupnosti, jak má být děj realizován ve filmu. Filmová povídka, která relativně podrobně popisuje filmový příběh, připomíná klasický žánr povídky z krásné literatury, a může tedy v zásadě existovat a být hospodářsky využita nezávisle na vlastním filmu. (Filmové povídky se někdy vydávají v samostatných knižních publikacích. Srov. např. u nás vydané filmové povídky Ingmara Bergmana či Pavla Juráčka.) Vypracování literárního scénáře je konečnou fází dramaturgické přípravy filmu. Literární scénář již obsahuje kompletní popis děje, prostředí, charakterů postav a jejich jednání i definitivní podobu dialogů.<sup>162</sup>

Kameraman (zastarale a poněkud nepřesně „operatér“) je osoba odpovídající za

---

<sup>157</sup> Srov. TŮMA, Pavel. *Smluvní licence v autorském právu*, s. 74–75. PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, s. 51–53.

<sup>158</sup> Vít BERNARD, Jan; FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*, s. 402–403.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 311.

<sup>160</sup> Viz např. LUBY, Štefan. *Autorské právo*, s. 231. Autor zde uvádí dobově typické příklady holých námětů, vycházející z oficiální estetiky socialistického realismu: *Námětem je např. myšlenka zfilmovat vyrovnávání se osazenstva továrny s problémy spojenými se zavedením nové technologie anebo myšlenka ztvárnit přerod lidí ve spojitosti s přechodem na kolektivní hospodaření*. Dále též srov. ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*. 2. vydání. Praha: C. H. Beck, 2009, s. 95–97. ISBN 978-80-7400-097-3.

<sup>161</sup> GÜRTLER, František. *Malý filmový slovník*, s. 425.

<sup>162</sup> GÜRTLER, František. *Malý filmový slovník*, s. 403.



technickou a uměleckou kvalitu obrazové složky filmových záběrů.<sup>163</sup> Společně s režisérem rozhoduje mimo jiné o volbě filmové suroviny, kamerové techniky, zasvětlení scény, pohybech kamery či o úhlu a velikosti záběrů.

Stříhač je člen štábu, který nejprve podle pokynů režiséra a podle scénáře provádí ve fázi vlastního natáčení na základě denních prací hrubý sestřih filmu, následně ve fázi postprodukce společně s režisérem pracuje na čistém sestřihu.<sup>164</sup> Dbá přitom na logickou a technickou koherenci záběrů i na jejich správné časování a rytmus.

Mistr zvuku (zastarale „tónmajstr“) je člen štábu, který řídí práci zvukových techniků, tj. osob, které se podílejí na ozvučení filmu. Proto je mistr zvuku odpovědný za výsledné technické a umělecké kvality zvukové stopy audiovizuálního díla.<sup>165</sup>

Od vlastního štábu je v hraném filmu třeba odlišit osoby, které se účastní výroby audiovizuálního díla „před kamerou“, tj. tvoří tzv. obsazení filmu.<sup>166</sup> Jde o herce a další výkonné umělce neboli interprety.

Hercem v užším slova smyslu se rozumí herec z povolání,<sup>167</sup> tedy osoba, jejíž profesí je ztělesňování (reprezentace) postav, jakožto významných prvků filmové narace, jejímiž jsou nositeli a zprostředkovateli. Herci z povolání coby osoby předvádějící umělecké dílo (scénář) mají z právního hlediska postavení tzv. výkonných umělců, kteří disponují vlastní sadou osobnostních a majetkových práv (§ 67 – § 74 autorského zákona). Hercem v širším slova smyslu se rozumí každý, kdo ve filmu cíleně interpretuje scénář, včetně neprofesionálů.<sup>168</sup> Pokud neprofesionál (neherec, který se objevuje ve filmu pouze výjimečně, mimo svou hlavní profesi, ať již uměleckou, nebo jinou) rovněž předvádí určitou postavu ze scénáře, neliší se jeho autorskoprávní postavení od herce-profesionála, a disponuje tedy z hlediska zákona týmiž právy.

Kromě herců mohou být do hraných filmů obsazeni také další výkonní umělci jako zpěváci, hudebníci či tanečníci, předvádějící zejména díla hudební a choreografická.

Poněkud odlišná situace je u dokumentárních filmů, které jsou charakteristické právě tím, že se v nich nevyskytují herci (ať již profesionální, nebo neprofesionální)

---

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 215.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 421.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 498.

<sup>166</sup> GÜRTLER, František. *Malý filmový slovník*, s. 270.

<sup>167</sup> BERNARD, Jan; FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*, s. 165–166.

<sup>168</sup> Tamtéž.

reprezentující postavy ze scénáře.<sup>169</sup> Lidé vystupující v dokumentárních filmech naopak reprezentují sebe sama. Nepředvádějí-li tito lidé jiné umělecké dílo, než je scénář (což pojem dokumentárního filmu, který se vymezuje pouze proti herectví, nevylučuje), nemají tyto osoby postavení výkonných umělců podle autorského zákona. Budou se však na ně vztahovat obecná ustanovení o ochraně osobnosti podle občanského zákoníku. (Viz subkapitola 5.3 této práce.)

---

<sup>169</sup> Srov. GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění; Jihlava: Mezinárodní festival dokumentárních filmů, 2004. Nesnadno definovatelné filmové odvětví, s. 9–17. ISBN 80-7331-023-6.

### 3 Historický vývoj autorskoprávní ochrany AVD

#### 3.1 Vývoj autorskoprávní ochrany AVD na území České republiky

V poslední čtvrtině 19. století se objevilo hned několik přístrojů, které dokázaly díky využití již dříve známé fotografické technologie zachytit do jednotlivých snímků rozfázovaný pohyb reálných objektů, přičemž při následné reprodukci záznamu uměly u diváků vyvolat dojem pohybu takto zachycených obrazů. K nejúspěšnějším z těchto přístrojů patřil zejména *kinetoskop* Thomase Edisona (první tzv. kinetoskopický salon otevřen v New Yorku 14. dubna 1894), *bioskop* bratrů Maxe a Emila Skladanowských (první veřejné představení 1. listopadu 1895 v Berlíně) a *kinematograf* bratrů Louise a Augusta Lumièrových (první veřejné představení 28. prosince 1895 v Paříži). Posledně jmenovaný přístroj se stal zejména díky svým technologickým přednostem, možnosti projekcí pro široké publikum a obchodní zdatnosti svých vynálezců ze všech komerčně nejúspěšnějším a velmi rychle se rozšířil po celém světě.<sup>170</sup> V českých zemích byl kinematograf poprvé předveden 15. července 1896 v Karlových Varech. První české filmy (které byly současně prvními filmy rakousko-uherskými), jejichž autorem byl Jan Kříženecký, mohla veřejnost zhlédnout 8. června 1898 na Výstavě architektury a inženýrství v Praze. Profesionální česká filmová výroba se pak objevuje přibližně o deset let později.<sup>171</sup>

Z uvedených dat je zřejmé, že zákon o právu původském z roku 1895<sup>172</sup> nemohl v době svého přijetí obsahovat žádná ustanovení týkající se filmu. Navíc tento předpis na rozdíl ode všech pozdějších autorských zákonů platných na našem území nezakotvuje obecnou definici autorského díla, která by byla doplněna jejich demonstrativním výčtem. Naopak vychází z koncepce, že ochrana je poskytována pouze dílům v zákoně výslovně vyjmenovaným (§ 4). Pokud se tedy chtěli tvůrci filmů domáhat ochrany podle tohoto zákona, museli argumentovat tím, že filmové dílo spadá

<sup>170</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*, s. 21–40.

<sup>171</sup> BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 10–56.

<sup>172</sup> Rakousko. Zákon č. 197 ze dne 26. prosince 1895, o právu původském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým. In *Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené, Rakousko-Uhersko*. 1895, částka XCI, s. 667–675. ISSN 1802-128X.

pod jinou obecnou kategorií děl. Výhodou bylo, že tento zákon již zná ochranu děl fotografických (což v roce 1895 v celosvětovém měřítku zdaleka nebylo samozřejmé). Nejsnazší, byť jistě z dnešního pohledu ne zcela uspokojivé proto bylo domáhat se ochrany filmových děl jakožto série fotografií (§ 4 odst. 2), eventuálně jako děl divadelních (§ 4 odst. 1 bod 2). Krom toho samozřejmě bylo možné uplatňovat ochranu hmotných nosičů filmových děl (filmových pásů) jakožto běžných věcí podle obecných občanskoprávních předpisů.

Zákon o právu autorském z roku 1926<sup>173</sup> již výslovně uvádí v demonstrativním výčtu chráněných autorských děl *kinematografická nebo podobným postupem vytvořená díla*, jež jsou chráněna za předpokladu, že jsou *pro své uspořádání nebo spojení předvedených příběhů výtvořeny zvláštními* (§ 4 odst. 2 bod 2). Pokud film nemá charakter výtvořeny zvláštního, může být chráněn jako dílo fotografické.<sup>174</sup> Dále ve vztahu k filmu zákon zmiňuje, že dílo, které vzniklo zfilmováním díla jiného, je samostatným předmětem původského práva, a to bez újmy práva k dílu původnímu (§ 7). Za autora takové filmové adaptace se pokládá filmový režisér, není-li jiné úmluvy (§ 9 odst. 2). Pokud však kinematografické dílo nevzniklo jako adaptace díla jiného, platí obecné pravidlo, že *původcem díla jest, kdo jej vytvořil*, tedy zásada objektivní pravdivosti autorství (§ 9 odst. 1). Zákon z roku 1926 stejně jako dřívější zákon z roku 1895 stanovuje pro každý druh díla samostatný katalog práv autora. Co se týče katalogu práv, jež přísluší autorovi kinematografického a podobného díla, jde o táž práva, která má autor díla fotografického (§ 36 – § 37). Kinematografická a podobná díla jsou totiž zákonem v podstatě chápána jako subkategorie děl fotografických, což je ale poměrně pochopitelné vzhledem k tomu, že v době příprav a přijímání zákona nebyly dosud v české distribuci žádné zvukové filmy (ty začínají být vyráběny v zahraničí na komerční bázi až po roce 1927, v Československu dokonce až po roce 1930). Ochrana filmů, stejně jako ochrana děl fotografických, trvá pouze deset let po jejich vydání (kterým bude zpravidla první veřejná projekce), a nebylo-li dílo vydáno, pak deset let

---

<sup>173</sup> Československo. Zákon č. 218 ze dne 24. listopadu 1926, o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském). In *Sbírka zákonů a nařízení státu československého, Československo*. 1926, částka 105, s. 1003-1015. ISSN 1211-1244.

<sup>174</sup> Srov. PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*. S. 39: *Tak se vylučuje z pojmu děl filmových ve smyslu právnickém filmové zpravodajství (týdeníky, aktuality), které filmově zachycují pouze skutečné události, příběhy a přírodní jevy bez osobitého uspořádání nebo spojení tvůrčím způsobem. Přesto tedy, že i u těchto aktualit se hovoří ve smyslu hospodářském a technickém o filmu, ve smyslu právnickém jde o dílo fotografické*. Dále též: JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo /dodatek/*. S. 408.

po smrti původcově (§ 41) – zatímco jiné druhy děl jsou zákonem chráněny ještě padesát let po smrti autora (§ 38 odst. 1).<sup>175</sup> Autorský zákon z roku 1926 dosud neobsahuje žádnou právní domněnku o převodu autorských práv k filmu na producenta ani ustanovení o tom, že je producent jejich originárním vlastníkem či vykonavatelem. V roce 1944 však ministr hospodářství a práce vydává vyhlášku,<sup>176</sup> která vyvratitelnou domněnku (smluvního) převodu práv na výrobce zakotvuje. Jistou zajímavostí v autorském zákoně z roku 1926 je potom dále jeho výslovné zdůraznění povinnosti vykonavatele práv ke kinematografickému dílu strpět (nezbytné) zasahování do tohoto díla při veřejné kinematografické projekci (§ 16 odst. 2).<sup>177</sup>

Autorský zákon z roku 1953<sup>178</sup> uvádí v demonstrativním výčtu předmětů ochrany *díla filmová* [§ 2 odst. 2 písm. e)]. O filmových adaptacích již není činěna výslovná zmínka. Důležité je ust. § 9 odst. 1, který stanovuje, že u filmového nebo podobně vytvořeného díla přísluší práva zahrnutá v právu autorském výrobcí. Jinými slovy, dle tohoto ustanovení nemá výrobce postavení autora filmového díla, je však originárním majitelem autorských práv k němu. To ho nicméně nezabavuje povinnosti získat smluvně svolení k užití všech *složek* filmového díla (v dnešní terminologii děl audiovizuálně užitých) od jejich autorů (§ 9 odst. 2). Autorský zákon z roku 1953 výslovně nestanovuje, kdo se pokládá za autora filmového díla jako celku, a nemá ani obecné ustanovení o tom, kdo je považován za autora uměleckého (vědeckého) díla vůbec. Právní doktrína i praxe však vycházejí nadále ze zásady objektivní pravdivosti autorství, podle níž docházejí většinou k závěru, že autorem filmového díla je jeho režisér.<sup>179</sup> Autorský zákon z roku 1953, stejně jako oba dva autorské zákony po něm

---

<sup>175</sup> Interpretace zákona však díky ne zcela ujasněnému názoru zákonodárce na povahu filmů umožňuje dospět i k jinému závěru. Srov. PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*, s. 38: *Pokládá-li původský zákon filmové dílo na jedné straně za zpracování díla literárního a na druhé straně za dílo samostatné zařazené do oddílu děl fotografických, jaká jest délka jeho ochranné doby? Padesát let jako u děl literárních, nebo deset let jako u děl fotografických? [...] Jestliže však pokládáme, jak jsme řekli, filmové dílo za dílo samostatné kategorie, patří mezi díla literární a umělecká, a nikoli fotografická a přísluší mu rovněž ochranná doba platná pro ostatní díla literární a umělecká, tj. padesátiletá.*

<sup>176</sup> Protektorát Čechy a Morava. Vyhláška ministra hospodářství a práce č. 52 ze dne 22. ledna 1944. In KNAP, Karel. *Přehled práva filmového*, s. 182–199.

<sup>177</sup> Srov. celé znění ust. § 16 odst. 2 tohoto autorského zákona: *Nabyvatel původského práva není oprávněn něco připojit, zkrátit nebo jinak změnit na díle samém, na jeho označení nebo na pojmenování původce, není-li o tom úmluvy. Příпустné jsou jen změny, k nimž převodce práva nemůže podle poctivosti a víry odeprít svolení. To platí zejména též o veřejném provozování děl divadelních, hudebních a kinematografických.*

<sup>178</sup> Československo. Zákon č. 115 ze dne 22. prosince 1953, o právu autorském (autorský zákon). In *Sbírka zákonů republiky Československé, Československo*. 1953, částka 63, s. 429–440. ISSN 1211-1244.

<sup>179</sup> LUBY, Štefan. *Autorské právo*, s. 234.

následující (tedy včetně současného), už vychází z jednotného katalogu subjektivních autorských práv pro autory všech druhů děl, a nemá tedy speciální ustanovení pro díla filmová (srov. § 15). Stejně jako v předchozí zákonné úpravě ochrana děl filmových (resp. děl fotografických) trvá pouze deset let od jejich uveřejnění (§ 59) jakožto výjimka z obecného pravidla, že autorské dílo je chráněno po dobu života autora a padesát let po jeho smrti (§ 65).<sup>180</sup> Zvláštností v tomto ohledu je, že autorský zákon z roku 1953 poprvé na našem území (a jako jeden z prvních na světě) zavedl ochranu výkonných umělců, a to na dobu dvaceti let od zachycení jejich výkonu (§ 87). Výkonní umělci účinkující ve filmu tedy byli chráněni déle než samotní autoři filmového díla.

Autorský zákon z roku 1965,<sup>181</sup> který platil až do roku 2000, rovněž uvádí v příkladném výčtu chráněných děl *díla filmová* (§ 2 odst. 1). Podle tohoto zákona autorské právo k dílu filmovému nebo dílu vyjádřenému obdobným způsobem vykonává přímo ze zákona výrobce (§ 6). Výrobce tím však není zbaven povinnosti opatřit si smluvně souhlas od autorů všech *složek* filmového díla. Navíc se zde výslovně stanovuje, že výrobce si též musí opatřit souhlas autora filmového díla jako celku, *kterým je zpravidla režisér* (§ 6 ve znění po novele zákonem č. 86/1996 Sb.; do té doby se ani tento autorský zákon otázkou autorství filmového díla nezabýval). Díky použití slova „zpravidla“ u osoby režiséra v tomto ustanovení nemůžeme hovořit ani o zákonné fikci ani o domněnce autorství, ale pouze o jakési nezávazné zákonodárcově proklamaci. Pokud jde o dobu trvání právní ochrany filmových děl, zákon ji sice oproti předešlým úpravám prodlužuje, nadále jsou však filmová díla v tomto ohledu diskriminována oproti dílům ostatním (a to tentokrát dokonce i proti dílům fotografickým). Doba ochrany filmových děl totiž trvá padesát let od uveřejnění díla (§ 33 odst. 4), na rozdíl od obecné úpravy, podle níž trvá ochrana za života autora a padesát let po jeho smrti (§ 33 odst. 1).

Výrazným historickým předělem ve vývoji československé kinematografie i filmového práva (vč. filmového práva autorského) bylo znárodnění československého filmového průmyslu, resp. zavedení státního filmového monopolu v roce 1945 dekretem

---

<sup>180</sup> Srov. zajímavé odůvodnění této skutečnosti zde: JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo*, s. 107: *Kratší doba ochrany filmového díla ve srovnání s ochrannou dobou díla hudebního nebo literárního vyplývá z mezinárodních ujednání, ke kterým dosud Československá republika přistoupila, a i z kratší životnosti filmového díla, které rychleji zastarává, i když třeba původní literární dílo dosud nezastaralo. Výpravné prostředky, interiéry, kostýmy podléhají rychle novému vkusu i estetickým názorům, zejména jedná-li se o film ze současnosti.*

<sup>181</sup> Zák. č. 35/1965 Sb., autorský zákon.

prezidenta republiky č. 50 ze dne 11. srpna 1945, o opatřeních v oblasti filmu. Uvedený dekret má významné důsledky i do současnosti. Přestože ta část dekretu, která se zabývala (takřka absolutním) monopolem státu na výrobu, distribuci i předvádění filmů (zejména jeho ust. § 1), byla zákonem č. 273/1993 Sb.<sup>182</sup> ke dni 11. 11. 1993 formálně zrušena (když již několik let předtím nebyla v praxi dodržována), nadále zůstávají v platnosti i účinnosti ty části dekretu, kterými bylo provedeno znárodnění dosavadního průmyslu a kterými stát (v dekretu se hovoří ještě o ministerstvu informací, jež bylo v roce 1953 zrušeno) vstupuje *do práv a závazků dosavadních provozovatelů*, tedy včetně práv duševního vlastnictví, kterými filmoví producenti a distributoři v okamžiku odevzdání výrobních prostředků státu disponovali (srov. zejména ust. § 2 odst. 1 cit. dekretu).

Již zmíněným zákonem č. 273/1993 Sb., který zrušil státní filmový monopol, došlo rovněž k přechodu autorských práv výrobce kinematografických děl (ve smyslu ust. § 6 zák. č. 35/1965 Sb., viz výše), jakož i dalších práv a závazků na úseku duševního vlastnictví, která dosud náležela Filmovému studiu Barrandov a Filmovému studiu Zlín (Gottwaldov) na Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Ač byl uvedený zákon do značné míry zrušen a nahrazen zákonem č. 496/2012 Sb., o audiovizí,<sup>183</sup> zmiňované ustanovení týkající se přechodu práv duševního vlastnictví obsažené v jeho ust. § 14 zůstalo dosud v účinnosti. Zákonem č. 496/2012 Sb. pak do těchto práv stávajícího Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie vstoupil nově vytvořený Státní fond kinematografie (srov. ust. § 58 odst. 2 tohoto zákona).

Jinou otázkou, s níž se musel český zákonodárce vypořádat, a která měla významné dopady i z historického hlediska, bylo zavedení nového institutu práv výrobce zvukově obrazového záznamu aktuálním autorským zákonem z roku 2000. S ohledem na to, že tato práva trvající 50 let od pořízení, případně od zveřejnění záznamu (srov. § 81 autorského zákona) byla přiznána výrobcům se zpětným účinkem, bylo nutné vyřešit otázku, kdo bude tato práva vykonávat v případě filmů vyrobených v době státního monopolu. Zákonodárce se se vzniklou situací vypořádal v ust. § 106

---

<sup>182</sup> Česko. Zákon č. 273 ze dne 15. října 1993, o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, a o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1993, částka 68, s. 1388–1392. ISSN 1211-1244.

<sup>183</sup> Zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizí).

odst. 4 autorského zákona stanovením fikce, že za výrobce českého zvukově obrazového záznamu audiovizuálního díla zveřejněného v době od 1. 1. 1950 do 31. 12. 1964 se považuje Národní filmový archiv a za výrobce zvukově obrazového záznamu audiovizuálního díla zveřejněného v době od 1. 1. 1965 do 31. 12. 1991 a vyrobeného ve Filmovém studiu Barrandov nebo Filmovém studiu Zlín (Gottwaldov)<sup>184</sup> se považuje Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (aktuálně tedy Státní fond kinematografie, jak bylo uvedeno výše).

Pro úplnost pak můžeme uvést, že zák. č. 273/1993 Sb. ve svém ust. § 13 stanovil, že obchodní využití *českých kinematografických děl* vyrobených v době od 28. 8. 1945 do 31. 12. 1990, u nichž ke dni účinnosti tohoto zákona uplynula nebo po dni jeho účinnosti uplyne doba ochrany jejich *majetkových autorských práv*, je možné jen na podkladě jejich originálních nosičů, k nimž právo hospodaření přísluší Národnímu filmovému archivu, nebo s jeho písemným souhlasem. Dané ustanovení bylo zák. č. 496/2012 Sb. zrušeno a nahrazeno ustanovením obsaženým v § 8 odst. 4 v tomto novém zákoně, dle kterého užití *zvukově obrazových záznamů českých audiovizuálních děl* vyrobených státem v době od 28. 8. 1945 do 31. 12. 1991, u nichž ke dni nabytí účinnosti tohoto zákona uplynula nebo po dni jeho účinnosti uplyne doba trvání *práv výrobce zvukově obrazového záznamu*, je možné jen na podkladě jejich originálních nosičů, pokud jsou vlastnictvím státu s příslušností k hospodaření Národnímu filmovému archivu, nebo s písemným souhlasem Národního filmového archivu.

### **3.2 Vývoj autorskoprávní ochrany AVD v dalších právních rádech Evropy**

V autorském právu tradičně platí tzv. zásada teritoriality, která znamená, že působnost autorských zákonů jednotlivých států se vztahuje pouze na takové užití díla, k němuž dochází na jejich vlastním území, a autorskoprávní vztahy se řídí národním zákonodárstvím státu, na jehož území se uplatňuje ochrana.<sup>185</sup> Z tohoto důvodu je národním státům ponechána volnost při koncipování autorskoprávní ochrany na jejich

---

<sup>184</sup> Srov. citované ust. § 106 odst. 4 autorského zákona ve spojení s ust. § 14 zák. č. 273/1993 Sb.

<sup>185</sup> Srov. TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 862.



území – ovšem při respektování minimálních standardů ochrany zakotvených mezinárodními úmluvami, jejichž jsou tyto státy smluvními stranami, a v případě členských států Evropské unie rovněž při respektování předpisů evropského práva (tzv. *acquis communautaire*).

Autorské zákony platné ve většině evropských zemí na přelomu 19. a 20. století (včetně rakouského, který platil v té době na našem území – viz výše) přiznávaly ochranu pouze těm autorským dílům, která výslovně vypočítávaly ve svých taxativních seznamech.<sup>186</sup> Jelikož tyto seznamy přibližně do roku 1908 (kdy proběhla berlínská revize Bernské úmluvy, o níž pojednává subkapitola 3.4) neobsahovaly kategorii děl filmových, snažili se jejich autoři a výrobci domoci ochrany argumentací, že filmy spadají mezi jiné druhy děl – např. mezi díla literární, dramatická, hudebně dramatická či choreografická.<sup>187</sup> V některých zemích se též argumentovalo podobností s díly fotografickými. Problém byl v tom, že samotná díla fotografická měla v této době obecně velmi slabou a nejistou ochranu.<sup>188</sup>

Po roce 1908 se do legislativy států, jež přistoupily k zmíněné berlínské revizi Bernské úmluvy, dostává pojem filmových děl, kterým je tak přiznána přímá ochrana.<sup>189</sup> Příkladem takového legislativního aktu může být autorský zákon Velké Británie z roku 1911.<sup>190</sup> Tento zákon ve svém článku 35 odst. 1 zakotvuje ochranu filmů skrze jejich podřazení pod díla dramatická, přičemž předmět ochrany je definován jako *kinematografická produkce*.<sup>191</sup> Takové kinematografické produkce jsou zákonem chráněny, pouze jsou-li originální. V případě nedostatku originality však zákon umožňoval uplatňovat časově omezenější nepřímou ochranu, totiž ochranu filmu jakožto série fotografií. (Pod fotografie totiž zákon zahrnoval i díla vytvořená způsobem analogickým fotografii.) Autorské zákony podobné tomuto britskému byly pak přijímány v zemích pod britským vlivem, tj. například v Austrálii (1912), Kanadě (1913), Indii (1914) či na Novém Zélandě (1913).<sup>192</sup>

---

<sup>186</sup> KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, s. 10.

<sup>187</sup> LUBY, Štefan. *Autorské právo*, s. 226.

<sup>188</sup> KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, s. 11.

<sup>189</sup> Rakousko se stalo stranou Bernské úmluvy až v roce 1920 a Československo až v roce 1921, v obou případech v důsledku poválečných mírových smluv.

<sup>190</sup> Velká Británie. Zákon č. 46 ze dne 16. prosince 1911, Copyright Act. [online]. Office of Public Sector Information [cit. 26. 7. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1911/46/pdfs/ukpga\\_19110046\\_en.pdf](http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1911/46/pdfs/ukpga_19110046_en.pdf).

<sup>191</sup> V originále *cinematograph production* – pojem převzatý z Bernské úmluvy.

<sup>192</sup> KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, s. 31.

Rok 1908 byl důležitý též tím, že znamenal jistý předěl ve vývoji autorského práva v zemích s copyrightovým systémem (mezi něž spadá např. zmíněná Velká Británie) na jedné straně a se systémem kontinentálně právním na druhé straně (které můžeme dále schematicky rozdělit na země „pod vlivem“ francouzského autorského práva a země „pod vlivem“ německého autorského práva, mezi něž se řadí též české země). Hlavní rozdíly v těchto systémech je možno vysledovat např. ve vztahu k osobnostním právům autorským (v copyrightových zemích až donedávna v podstatě neexistovala), v pojetí práv souvisejících s právem autorským (tato práva jsou v copyrightových zemích řazena přímo pod právo autorské) či v chápání autorství (v copyrightových zemích může být v zásadě za autora považována i právnická osoba).<sup>193</sup>

Další významný vývoj v právních řádech evropských států v této oblasti nastává po roce 1992 v souvislosti s částečnou harmonizací autorského práva Evropskými společenstvími; tento vývoj nastiňuje podkapitola 3.4.

### **3.3 Vývoj autorskoprávní ochrany AVD ve Spojených státech amerických (USA)**

Vývoj v USA je specifický hned v několika ohledech. V první řadě je třeba si uvědomit, že USA (vedle zejména Francie, ale například i Německa) patřily od počátku k těm průmyslovým velmocem, kde kontinuálně docházelo k průkopnickým objevům na poli filmové technologie, a tedy i ke vzniku významných patentovaných vynálezů.<sup>194</sup> USA měly rovněž už v době vzniku filmu značně rozvinutý zábavní průmysl zaměřený na nejširší konzumentské masy a vyznačující se neutuchající poptávkou obecnstva po stále nových formách rozptýlení při zdokonalování forem stávajících. Podněcování technologickými novinkami a obrovským zájmem publika přicházeli pak američtí filmoví tvůrci i s rafinovanými experimenty na poli filmové formy a filmového stylu, které nejenom přispěly v celosvětovém měřítku k ustavení konvencí moderní filmové řeči, ale také kladly nejednu praktickou výzvu pro tvůrce, interprety a vykonavatele

---

<sup>193</sup> Srov. tamtéž, s. 21, 38–39.

<sup>194</sup> O sporech, které provázely registraci některých z těchto patentů je pojednáno ve zvláštní subkapitole 6.2.

amerického autorského práva. Konečně je třeba připomenout, že USA jsou zemí spadající do systému tzv. *judge made law*, v níž soudům patří jedinečná úloha nejen při vykládání a aplikaci práva, ale i při jeho tvorbě.

Americké autorské právo nechránilo výslovně filmy až do roku 1912, kdy Kongres USA schválil novelu tehdejšího autorského zákona, jíž byla filmová díla vložena do zákonného seznamu chráněných děl.<sup>195</sup> Jelikož však filmy byly v USA již řadu let předtím ceněným obchodním artiklem, jejichž tvůrci a producenti se dožadovali ochrany, musely se soudy vypořádat s jejich nároky za stávající účinné legislativy.

Za první průlomový případ zabývající se možností autorskoprávní ochrany filmů v USA je obvykle považován spor ve věci *Edison v. Lubin* (1903). Podstata sporu se točila kolem otázky, jaká je vlastně autorskoprávní povaha filmu a zda je možné konkrétní filmová díla chránit i za situace, kdy jim ochrana není výslovně přiznána v autorském zákoně. Zde je třeba připomenout, že až do přistoupení USA k Bernské úmluvě v roce 1989 byla na území USA poskytována ochrana pouze těm autorským dílům, která byla formálně registrována u U.S. Copyright Office, a že pro úspěšné provedení takové registrace musel žadatel na příslušném formuláři uvést, jaký druh díla (z těch, které byly výslovně vypočteny v autorském zákoně) vlastně registruje. Chtěl-li proto filmový producent před rokem 1912 na území USA zajistit pro svůj film autorskoprávní ochranu, musel v registrační přihlášce vyargumentovat, že jím registrované dílo spadá do některé ze stávajících kategorií autorských děl. Významný vynálezce – a v této době také filmový producent a distributor – Thomas Edison patřil k těm filmovým výrobcům, kteří dlouhodobě a strategicky (v jeho případě konkrétně již od roku 1894<sup>196</sup>) vsadili na argumentaci, že film může být chráněn jako fotografické dílo. Jiný úspěšný filmový producent a distributor – ale také, jak bylo v dané době zvykem, významný filmový „pirát“<sup>197</sup> – Sigmund Lubin založil část svých zisků na tom, že vytvářel a zpeněžoval otrocké kopie (tzv. *dupes*), ale i nové „remaky“ filmových kasovních „trháků“ svých konkurentů včetně Thomase Edisona. V roce 1902 Edison

---

<sup>195</sup> Filmy zde byly dobovou terminologií v originále nazvány *motion picture photoplays*, přičemž zákon přiznával ochranu též tzv. *motion pictures other than photoplays*. Blíže viz ROBERTSON, Carol. *The Little Book of Movie Law*. Chicago: American Bar Association, 2012, s. 26. ISBN 978-1-61438-470-0.

<sup>196</sup> Edison byl vůbec první osobou, která kdy na území USA požádala o autorskoprávní ochranu filmového díla; stalo se tak roku 1894 s několikasekundovým němým snímkem zachycujícím kýchajícího muže, který je někdy uváděn pod názvem *Fred Ott's Sneeze* (Kýchnutí Freda Otta. USA 1894). Viz též DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*. New York: Columbia University Press, 2012, s. 13–14. ISBN 978-0-231-15946-3.

<sup>197</sup> Srov. subkapitulu 4.4.

Lubina zažaloval pro výrobu a rozšiřování pirátských kopií jeho populárních filmových aktualit, zejména několikasekundového jednozáběrového snímku *Kaiser Wilhelm's Yacht, Meteor, Entering the Water* (Jachta císaře Viléma Meteor je spouštěna na vodu.<sup>198</sup> USA 1902). Edison spor vyhrál teprve až u odvolacího soudu,<sup>199</sup> který přijal argumentaci Edisonových právních zástupců, že filmy mohou požívat ochrany jako fotografie, neboť koneckonců – jak uvedl soud – „pohyblivé obrázky“ nejsou ničím jiným, než technickým zdokonalením dosud „nehybných“ fotografií.<sup>200</sup>

Precedent dosažený v případě *Edison v. Lubin* sice významně napomohl k nastoletí právní jistoty ohledně možné autorskoprávní ochrany filmů, nicméně jeho praktický význam byl časově velmi limitovaný, protože se objevil právě v době, kdy se publikum stávalo náročnějším a místo krátkých jednozáběrových, v zásadě „dokumentárních“ filmových atrakcí (o které šlo i v případě *Edison v. Lubin*), začalo preferovat delší, vícezáběrové a dějově výrazně sofistikovanější hrané filmy. U těchto filmů s propracovanějším dějem by bylo pro jejich producenty velmi nevýhodné, pakliže by jakožto pouhá série statických „fotografií“ byla chráněna jen jejich obrazová složka jako taková, a nebyl by již chráněn vlastní děj filmu. Proto právě přibližně v době, kdy byl vynesena konečný rozsudek ve věci *Edison v. Lubin*, začali filmoví producenti registrovat své filmy nejen jako fotografie, ale rovněž jako dramatická díla.<sup>201</sup>

Spolu s tím, jak u diváků rostla obliba delších hraných filmů, objevila se u filmových producentů urgentní potřeba trvalého přísunu stále nových filmových scénářů. Jako logický „rezervoár“ pro náměty těchto scénářů byl producenty záhy zvolen bohatý fond komerčně úspěšných románů a divadelních her. Producenti se však

---

<sup>198</sup> Další z mnoha alternativních názvů tohoto filmu zněl *Christening and Launching Kaiser Wilhelm's Yacht Meteor* (Křtění a spouštění jachty císaře Viléma Meteor).

<sup>199</sup> Mezi rozhodnutím prvostupňového soudu v roce 1902, který Edisonovu žalobu zamítl, a konečným rozhodnutím odvolacího soudu v roce 1903, který rozhodl v Edisonův prospěch, zavládlo široké přesvědčení, že otrocké kopírování filmů bez souhlasu jejich výrobců je legální. V této době, která byla vrcholným obdobím raného filmového „pirátství“, významně poklesla americká filmová výroba i distribuce nových originálních filmů. Srov. DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, s. 26–30.

<sup>200</sup> Detailní analýza případu *Edison v. Lubin* viz ROBERTSON, Carol. *The Little Book of Movie Law*, s. 25–29. DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, s. 11–42.

<sup>201</sup> Jednou z posledních produkčních společností, která přikročila k této „dvojitě“ registrační praxi, byl průkopnický *American Mutoscope & Biograph*. I v důsledku tohoto opoždění daná společnost prohrála spor proti Thomasi Edisonovi, který vyrobil „remake“ její krátké populární komedie. Jelikož byl původní film chráněn pouze coby „fotografie“, mohl Edison dle názoru soudu libovolně těžit z jeho dramatické zápletky. Detailnější popis sporu *American Mutoscope & Biograph Co. v. Edison Mfg Co.* (1905) srov. v ROBERTSON, Carol. *The Little Book of Movie Law*, s. 29–31.

dlouhou dobu domnívali, že nepotřebují souhlas vlastníků autorských práv k filmové adaptaci těchto námětů, protože pokládali film za něco svou povahou a „jazykem“ zcela odlišného od literárních a klasických dramatických děl; film dle jejich představy nebyl vůbec způsobilý porušit autorská práva k těmto odlišným typům děl. Přelomovým případem se zde ukázal být spor o adaptaci populárního románu (i divadelní hry) Ben-Hur od Lew Wallace, známý také jako *Kalem Co. v. Harper Brothers* (1911). V případě šlo o to, že americká produkční společnost Kalem Company vytvořila patnáctiminutový film pod názvem Ben-Hur (1907) sestávající z několika hraných výjevů, které reprezentovaly nejznámější epizody ze stejnojmenného románu / divadelní hry, aniž si opatřila příslušnou licenci od vlastníků autorských práv, kteří podali žalobu. Nejvyšší soud USA, který spor rozhodl v poslední instanci, jednoznačně ve svém rozsudku uvedl, že zákonný zákaz reprodukce literárních a dramatických děl bez autorova souhlasu se plně vztahuje i na filmové adaptace.<sup>202</sup> Tento rozsudek se značně podepsal na podobě filmového trhu v USA, mimo jiné vedl k významnému propojení filmové produkčních společností s vydavatelskými domy a divadelními společnostmi.<sup>203</sup>

Americký autorský zákon z roku 1909<sup>204</sup> (který platil až do roku 1976, kdy byl zrušen aktuálním autorským zákonem)<sup>205</sup> sice zprvu ochranu pro filmová díla nezakotvil, ale – jak uvedeno výše – již roku 1912 byla novelizací (tzv. Townsend Amendment) tato ochrana do zákona začleněna. Od tohoto okamžiku mohli američtí filmoví producenti chránit své filmy přímo.

Zcela specifickou otázkou v americkém kontextu, kterou můžeme stručně zmínit závěrem této podkapitoly, je záležitost vývoje ochrany osobnostních autorských práv v USA, či lépe řečeno praktická absence takového vývoje. Situace stagnujícího rozvoje osobnostních autorských práv v USA (která jsou zde nazývána „moral rights“) je způsobena především od počátku koncepčně odlišným americkým přístupem k autorskému právu, který můžeme vysledovat až k Ústavě Spojených států (v účinnosti

---

<sup>202</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 13. listopadu 1911, ve věci *Kalem Co. v. Harper Brothers* [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 26. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/222/55/case.html>. Dále též: ROBERTSON, Carol. *The Little Book of Movie Law*, s. 33–37. DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, s. 45–58.

<sup>203</sup> DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, s. 55–56.

<sup>204</sup> Spojené státy americké. Zákon ze dne 4. března 1909, An Act to Amend and Consolidate the Acts Representing Copyright [online]. United States Copyright Office [cit. 26. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.copyright.gov/history/1909act.pdf>.

<sup>205</sup> Ohledně pojetí ochrany filmu v současném americkém autorském zákoně srov. výše podkapitolu 2.2.

od roku 1789), dle které je jednou z pravomocí Kongresu *prosazovat pokrok vědy a užitých umění tím, že na omezenou dobu bude umělcům a vynálezčům zajištěno výhradní právo k jejich dílům a objevům.*<sup>206</sup> Na rozdíl od kontinentálního pojetí autorského práva, podle kterého je konečným a nejvyšším cílem autorského práva ochrana zájmů autora jako takového (přičemž za autora je výlučně pokládán člověk, tedy fyzická osoba), americké pojetí vedlo k vytvoření systému, kde jakýkoliv autorskoprávní předpis musí být obhájen poukazem na celospolečenský zájem ve shora uvedeném smyslu. V americkém pojetí je tedy zájem autora na umělecké integritě jeho díla nutně druhotný, neboť lze stěžejně „tvrými daty“ prokázat, že by taková ochrana vedla k povzbuzení společenského rozvoje. Jakými „vedlejšími produkty“ tohoto přístupu je praktická možnost v USA s autorskými právy takřka libovolně nakládat, zejména je bez omezení převádět na třetí osoby, a existence související právní doktríny, tzv. „work made for hire“, která například v oblasti filmového průmyslu umožňuje, aby za autora díla bylo považováno filmové studio, které film vyrobilo.<sup>207</sup>

Jediný předpis, který do současnosti v USA osobnostní práva autorská v omezené míře zakotvil (jako ústupek dalším signatářským státům po přistoupení USA k Bernské úmluvě na konci 80. let minulého století), byl Visual Artists Rights Act, jenž v roce 1990 odpovídajícím způsobem novelizoval dosavadní autorský zákon (zejména přidáním nového § 106a); uvedená novelizace se však výslovně – s ohledem na zákonnou definici „work of visual art“ v ust. § 101 – nevztahuje na oblast filmu,<sup>208</sup> kde tak do dnešního dne uvedený typ práv v USA neexistuje.<sup>209</sup>

Situace chybějících osobnostních práv pro filmové umělce je v USA alespoň do určité míry kompenzována nepřímou ochrannou integrity autorského díla, které lze

---

<sup>206</sup> V originále: *The Congress shall have Power [...] To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries.* Viz zde: Spojené státy americké. Zákon ze dne 17. září 1787, Constitution of the United States [online]. National Archives [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution\\_transcript.html](http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution_transcript.html).

<sup>207</sup> Srov. definici „work made for hire“ v současném americkém autorském zákoně, která výslovně zmiňuje užití tohoto institutu pro účely výroby filmu (*motion picture or other audiovisual work*). Viz zde: Spojené státy americké. Zákon ze dne 19. října 1976, Copyright Act, §101 in Title 17 of the United States Code [online]. UNESCO, Collection of National Copyright Laws [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>.

<sup>208</sup> Srov. tamtéž, § 106a za použití § 101.

<sup>209</sup> Tato skutečnost v minulosti vedla k řadě soudních sporů, např. v souvislosti se snahou umělců zabránit kolorování jejich původně černobílých filmů. Srov. např. LUTZKER, Arnold P. *Copyright and Trademarks for Media Professionals*. Newton, MA: Focal Press, 1997, s. 133–137. ISBN 0-240-80276-4.

částečně dosáhnout například skrze všeobecná osobnostní práva<sup>210</sup> nebo některé nekalosoutěžní skutkové podstaty (např. tzv. passing off – tj. v podstatě vyvolání nebezpečí záměny). Ochrany integrity uměleckého díla je v americkém filmovém průmyslu také v některých případech dosahováno smluvní cestou (např. někteří obzvlášť prominentní filmoví režiséři nebo filmoví herci si ve svých smlouvách výslovně vyhrazují právo konečného schválení finálního sestřihu filmu – tzv. final cut privilege nebo též final cut right). V hollywoodském systému byla rovněž donedávna (zejména do konce 90. let minulého století) poměrně běžná zvláštní praxe, kdy si filmový režisér – v případě, že se domníval, že filmové studio významně poškodilo umělecký výsledek jeho práce – podal žádost ke speciální komisi v rámci režiséřských odborů (Directors Guild) o nahrazení svého jména v titulcích generickým pseudonymem „Alan Smithee“; první film, kde se tento pseudonym jako výsledek jednání s odbory objevil v titulcích, byla *Smrt pistolníka* (Death of a Gunfighter, r.: Don Siegel / Alan Smithee. USA 1969). V současnosti se pseudonym „Alan Smithee“ používá již jen sporadicky.

### **3.4 Vývoj autorskoprávní ochrany AVD na úrovni mezinárodního práva a práva Evropských společenství (Evropské unie)**

První a současně dodnes nejvýznamnější multilaterální mezinárodní smlouva, která zakotvila ochranu filmových děl, byla Bernská úmluva (1886),<sup>211</sup> a to v článku 14 na základě berlínské revize z roku 1908. Iniciativu v tomto směru na berlínské revizní konferenci vyvinula Francie. Pro tuto úpravu bylo (dobově) typické, že film byl spíše chápán jako další zvláštní způsob užití jiných uměleckých či vědeckých děl, méně už jako autonomní dílo. Proto také berlínská revize Úmluvy primárně sledovala nikoli ochranu filmových děl jako takových, ale ochranu jiných druhů děl (zejména literárních a dramatických) proti nedovolené filmové adaptaci. Filmová díla (nazývaná v berlínské

---

<sup>210</sup> Neúspěšný pokus o dosažení takové ochrany nicméně srov. v případě *Shostakovich v. Twentieth Century Fox Film Corp.* (1948), který je rozebrán v podkapitole 6.2.

<sup>211</sup> Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 133/1980 Sb., o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl.

revizi příznačně *kinematografické produkce*) nebyla až do bruselského znění Úmluvy (1948) zařazena do příkladného výčtu chráněných děl v článku 2. Přesto jim článek 14 zaručoval ochranu, pod podmínkou, že jsou *osobní a originální* povahy. Pokud tuto povahu filmová díla neměla, mohla být nicméně chráněna coby série fotografií podle článku 3 Úmluvy, a to díky tomu, že berlínská revize zakotvila poprvé na mezinárodním stupni též ochranu fotografií a děl vytvořených způsobem analogickým fotografií. (Systém byl tedy podobný jako ve výše rozebraném autorském zákonu Velké Británie z roku 1911, což je pochopitelné, neboť v něm šlo právě o implementaci této revize Bernské úmluvy.) Další významnější revize ve vztahu k filmům se Úmluva dočkala až na stockholmské revizní konferenci (1967), kde byl do textu Úmluvy vložen nový článek 14bis, který se již celý věnuje filmovým dílům, zejména pak vztahům mezi spoluautory filmového díla při jeho exploataci.<sup>212</sup>

Všeobecná úmluva o právu autorském (1952)<sup>213</sup> nezakotvuje ve vztahu k filmům žádná zvláštní ustanovení, nicméně je zmiňuje v demonstrativním výčtu chráněných děl v článku 1. Vztahují se tedy na ně stejné obecné smluvní normy jako na tyto ostatní druhy chráněných děl.

Dohoda o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví (TRIPS, 1994)<sup>214</sup> stanovuje ve svém článku 9 odst. 1, že její členové jsou povinni se přizpůsobit článkům 1 až 21 Bernské úmluvy, tj. včetně článků 14 a 14bis. Kromě toho samotná TRIPS upravuje ve vztahu ke kinematografickým dílům právo na pronájem (čl. 11).

Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském (WCT, 1996)<sup>215</sup> je toliko zvláštní dohodou k Bernské úmluvě, pokud jde o vztah k jejím smluvním stranám (článek 1). Upravuje proto pouze některé dílčí aspekty autorského práva. Filmová díla jsou zmíněna v jejím článku 7, a to opět v souvislosti s právem na pronájem. Nepřímo (odkazem na články 14 a 14bis Bernské úmluvy) se potom o filmových dílech hovoří v článku 8, který se zabývá právem na sdělování veřejnosti.

---

<sup>212</sup> KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*, s. 18–21. KNAP, Karel; KUNZ, Otto. *Mezinárodní právo autorské*. Praha: Academia, 1981, s. 230–236.

<sup>213</sup> Československo. Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 2 ze dne 29. prosince 1959, o Všeobecné úmluvě o právu autorském. In *Sbírka zákonů, Československá socialistická republika*. 1960, částka 2, s. 5–10. ISSN 1211-1244.

<sup>214</sup> Česko. Sdělení ministra zahraničních věcí č. 191 ze dne 19. září 1995, o sjednání dohody o zřízení Světové obchodní organizace (WTO). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1995, částka 51, s. 2712–2740. ISSN 1211-1244.

<sup>215</sup> Česko. Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 33 ze dne 3. dubna 2002, o přístupu České republiky ke Smlouvě světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském. In *Sbírka mezinárodních smluv, Česká republika*. 2002, částka 15, s. 5153–5172. ISSN 1801-0393.



Specifickým mezinárodněprávním instrumentem je Evropská úmluva o filmové koprodukcí (1992),<sup>216</sup> která zaručuje tzv. *evropským filmovým dílům* [článek 3 písm. c)] nárok na určité finanční příspěvky (článek 4). Ty za Českou republiku poskytuje Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie (Preambule; aktuálně jde tedy o Státní fond kinematografie). Je třeba upozornit, že tato úmluva se vztahuje pouze na ta filmová díla, jež jsou určena pro promítání v kinech, tj. na díla kinematografická [článek 3 písm. a)].

K relativně méně významným mezinárodním úmluvám, jejichž je Česká republika členem, patří Úmluva o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl (1989)<sup>217</sup> – jejími členy je totiž kromě ČR pouze dvanáct jiných smluvních států. Touto úmluvou byl zřízen mezinárodní seznam audiovizuálních děl pro účely zápisu prohlášení o audiovizuálních dílech a o právech k takovým dílům (článek 3, odst. 1). Seznam vede tzv. Mezinárodní rejstřík audiovizuálních děl, který je správní jednotkou Mezinárodního úřadu Světové organizace duševního vlastnictví (článek 3 odst. 2).

V zemích Evropských společenství (od 1. prosince 2009 hovoříme již pouze o Evropské unii; její součástí je Česká republika od 1. května 2004) dochází od začátku 90. let 20. století k pozvolné harmonizaci některých institutů autorského práva, zejména v oblasti nových technologií. Pro filmová díla jsou významné zejména tyto tři směrnice: o právu na pronájem a půjčování (1992),<sup>218</sup> o harmonizaci doby ochrany autorského práva a některých práv s ním souvisejících (1993)<sup>219</sup> a o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti (2001).<sup>220</sup>

Směrnice o právu na pronájem a půjčování stanovuje, že pro účely směrnice se

---

<sup>216</sup> Česko. Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 26 ze dne 31. března 2000, o přijetí Evropské úmluvy o filmové koprodukcí. In *Sbírka mezinárodních smluv, Česká republika*. 2000, částka 14, s. 321–341. ISSN 1801-0393.

<sup>217</sup> Československo. Sdělení federálního ministerstva zahraničních věcí č. 365 ze dne 10. července 1992, o sjednání Úmluvy o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl. In *Sbírka zákonů, Česká a slovenská federativní republika*. 1992, částka 74, s. 2047–2056. ISSN 1211-1244.

<sup>218</sup> Evropská společenství. Směrnice Rady 92/100/EHS ze dne 19. listopadu 1992, o právu na pronájem a půjčování a o některých právech v oblasti duševního vlastnictví souvisejících s autorským právem, čl. 2, odst. 1 [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CONSLEG:1992L0100:20010622:CS:PDF>.

<sup>219</sup> Evropská společenství. Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993, o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=DD:17:01:31993L0098:CS:PDF>.

<sup>220</sup> Evropská společenství. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. května 2001, o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=DD:17:01:32001L0029:CS:PDF>.

za autora nebo za jednoho ze spoluautorů filmu považuje jeho hlavní režisér, členské státy však mají právo označit za spoluautory též jiné osoby (článek 2 odst. 2). Pokud jsou mezi výkonnými umělci a výrobcem uzavřeny individuální či kolektivní smlouvy o výrobě filmu, má se za to, není-li ve smlouvě stanoveno jinak, že výkonný umělec převedl na výrobce své právo na pronájem (článek 2 odst. 5). Podobná právní domněnka může být přitom stanovena i pro autory (článek 2 odst. 6). Členské státy také mohou stanovit, že podpis smlouvy o výrobě filmu sjednané mezi výkonným umělcem a výrobcem filmu se pokládá za svolení k pronájmu, pokud uvedená smlouva stanovuje spravedlivou odměnu (článek 2 odst. 7). Pokud jde o právo na rozšiřování, členské státy jsou povinny stanovit pro výrobce prvotního filmového záznamu, pokud jde o původní dílo a jeho rozmnoženiny, výlučné právo na zpřístupňování těchto předmětů ochrany včetně jejich rozmnoženin veřejnosti prodejem nebo jiným způsobem (článek 9 odst. 1).

Směrnice o harmonizaci doby ochrany se zabývá filmy především ve svém článku 2, nazvaném *Kinematografická a audiovizuální díla*. Tento článek již závazně pro členské státy zakotvuje povinnost označit ve svém právním řádu hlavního režiséra jako autora nebo jednoho ze spoluautorů kinematografického nebo audiovizuálního díla. Kromě toho tento článek stanovuje, že doba ochrany kinematografických nebo audiovizuálních děl končí 70 let po smrti poslední z těchto žijících osob (bez ohledu na skutečnost, zda jsou tyto osoby označeny za spoluautory): hlavního režiséra, autora scénáře, autora dialogů a skladatele hudby zvlášť vytvořené pro užití v kinematografickém nebo audiovizuálním díle. V článku 3 odst. 3 potom nalézáme úpravu doby trvání práva výrobce prvotního záznamu filmu. Jeho právo trvá buď 50 let od pořízení záznamu, nebo 50 let od jeho oprávněného vydání či sdělení veřejnosti.

Informační směrnice, kromě toho, že i ve vztahu k autorům a producentům audiovizuálních děl harmonizuje právo na rozmnožování (článek 2), právo na sdělování veřejnosti (článek 3) a právo na rozšiřování (článek 4), je z hlediska filmové tvorby a výroby významná zejména zakotvením taxativního seznamu přípustných výjimek z práva autorského, které členské státy mohou (ale – až na jeden případ – nemusí) ve svém právním řádu zakotvit (článek 5).

Specifickou evropskou směrnicí dotýkající se rovněž audiovizuálních děl, kterou je také třeba zmínit, je směrnice o některých povolených způsobech užití osiřelých

děl.<sup>221</sup> Tato směrnice zakotvuje podmínky, za kterých je možné užít – mimo jiné – *kinematografická a audiovizuální díla*, u kterých není určen žádný nositel práv, nebo některý takový nositel sice je znám, ale není možné jej nalézt *navzdory důslednému vyhledávání* tak, jak jej předepisuje směrnice (článek 2 odst. 1). Směrnice má ovšem pro praxi velmi omezený význam, neboť umožňuje užití takových osiřelých filmových děl výlučně některým subjektům ve směrnici vyjmenovaným (např. veřejné knihovny nebo filmové archivy), a navíc i tyto subjekty smějí osiřelé filmy užít pouze k úzce vymezeným účelům, resp. úzce vymezenými způsoby užití (srov. článek 6).

Vedle směrnic harmonizujících autorské právo (včetně filmového práva autorského – které však, jak řečeno, je dotčeno často spíše nepřímo) vznikaly a vznikají na úrovni Evropských společenství, resp. Evropské unie, též další důležité dokumenty dotýkající se zejména filmového práva veřejného.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Evropská unie. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012, o některých povolených způsobech užití osiřelých děl [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012L0028&qid=1408202778702&from=CS>.

<sup>222</sup> Z poslední doby srov. například oficiální strategický dokument EU z května 2014 nazvaný Evropský film v digitální éře: Evropská komise. *European Film in the Digital Era: Bridging Cultural Diversity and Competitiveness* [online]. Evropská komise [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://ec.europa.eu/culture/library/reports/com272\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/culture/library/reports/com272_en.pdf).

## **4 Pojetí autorství AVD, filmové produkce, filmové distribuce a dalších souvisejících otázek v právním řádu České republiky**

### **4.1 Autorství ve filmovém právu**

#### **4.1.1 Autorství AVD a děl audiovizuálně užitých**

Současný autorský zákon stanovuje nevyvratilnou domněnku, že autorem audiovizuálního díla je jeho režisér (§ 63 odst. 1). O domněnce hovoříme proto, že osoba vykonávající režijní tvůrčí činnost v oblasti audiovize je vzhledem k povaze této tvorby skutečně autorem audiovizuálního díla (a nelze tedy mluvit o zákonné fikci, přestože není důsledně aplikována zásada objektivní pravdivosti autorství). Nevyvratilnost domněnky spočívá v tom, že kdyby filmový režisér při své tvorbě objektivně audiovizuální dílo spoluvytvářel s jinými osobami z řad nerežisérů (zejména s kameramanem, střihačem či mistrem zvuku), pak takové osoby nemohou být z hlediska § 63 odst. 1 považovány za spoluautory. Spoluautorem filmového režiséra z pohledu zákona tak může být pouze jiný filmový režisér (srov. např. režijní tandemy amerických bratrů Coenových, francouzských bratrů Dardennových či Čechů Vojtěcha Jasného a Karla Kachyni). Zákon stanovuje tuto nevyvratilnou domněnku za účelem zjednodušení autorskoprávních vztahů mezi autorem filmu a jeho producentem – v situaci, kdy na rozdíl od předchozího autorského zákona nevykonává producent autorská práva k filmu automaticky ze zákona. (Byť i předchozí autorský zákon stanovil povinnost producenta opatřit si od autora svolení k užití jeho díla. Srov. výklad v subkapitole 3.1.)

Jistou anomálií současného autorského zákona (vzniklou v důsledku transpozice výše rozebrané směrnice 93/98/EHS) je, že přestože je za autora považován pouze režisér, doba trvání majetkových práv k audiovizuálnímu dílu se počítá od smrti poslední přeživší z následujících osob: režisér, autor scénáře, autor dialogů a skladatel hudby zvlášť vytvořené pro užití v audiovizuálním díle (§ 27 odst. 5). Teprve 70 let po

smrti posledního z této čtveřice se audiovizuální dílo stává dílem volným (§ 27 odst. 1, resp. § 28 odst. 1).

Pokud jde o autorství děl audiovizuálně užitých (tedy scénář, kostýmy, filmová architektura apod.), autorský zákon zde žádnou speciální domněnku ani fikci nezavádí, a je tedy nutno tuto otázku zkoumat samostatně případ od případu dle zásady objektivní pravdivosti autorství (srov. § 5 odst. 1 autorského zákona).

#### 4.1.2 Filmový styl a filmový žánr z pohledu autorského práva

Jedna ze základních doktrín, na které je celosvětově založeno moderní autorské právo, předpokládá, že je nutné důsledně rozlišovat mezi „pouhými“ lidskými myšlenkami na straně jedné (které ochrany autorského práva nepožívají) a jejich kreativním vyjádřením v určité objektivně vnímatelné podobě na straně druhé (která je teprve způsobilá být autorskoprávně chráněna).<sup>223</sup> Při pohledu na katalog oprávnění, jimiž současní autoři disponují, by však bylo chybné se domnívat, že se konkrétní autor může domáhat ochrany svého díla pouze ve vztahu k té konkrétní umělecké/vědecké *formě*, v níž své myšlenky vyjádřil; ve skutečnosti se například autor, který svým myšlenkám dal podobu literárního díla, může domáhat zákazu šíření tohoto díla ve formě jeho filmové adaptace.<sup>224</sup> Jakmile jsou tedy autorovy myšlenky jednou manifestovány (vyjádřeny) jakýmkoliv způsobem požívajícím autorskoprávní ochrany, získává autor absolutní ochranu pro toto *vyjádření* ve vztahu ke všem formám médií, v nichž může být reálně nebo potenciálně využito coby autorské dílo.

Aby vyjádření autorových myšlenek získalo uvedenou širokou, absolutní ochranu, musí být zejména dostatečně *jedinečné* (srov. ust. § 2 odst. 1 autorského zákona). Současná právní teorie v našem kulturním okruhu pak považuje za jedinečné takové autorské dílo, které je *nejosobitějším ztvárněním výtvaru na základě autorova svobodného výběru z tvůrčích možností*, a které je z tohoto titulu též dílem původním

---

<sup>223</sup> Srov. např. MACQUEEN, Hector; WAELDE, Charlotte; LAURIE, Graeme. *Contemporary Intellectual Property: Law and Policy*. S. 46-47.

<sup>224</sup> Srov. např. v subkapitole 3.3. výklad o soudním sporu ve věci *Kalem Co. v Harper Brothers* (1911), v němž Nejvyšší soud USA dovedl, že filmová adaptace je zásahem do autorských práv k adaptovanému literárnímu dílu.

(originálním), resp. novým.<sup>225</sup> Kde však takto teoreticky definovaná jedinečnost začíná a končí v praxi etablovaných druhů umění, v nichž se v průběhu času rozvinula řada obecně uznávaných a dodržovaných tvůrčích konvencí? Kde tato jedinečnost začíná a končí v případě filmu, který je od počátku jednou z nejmasovějších forem zábavy?

Přibližně okolo roku 1917 – tedy po více než dvou dekadách autorských experimentů s filmovou formou – byl dopracován systém formálních filmařských postupů známý jako „klasický hollywoodský styl“. Pro filmy natáčené v tomto stylu, který se brzy rozšířil a standardizoval po celém světě (a jehož mnohé postupy přežívají dodnes), bylo typické zejména kauzální vyprávění příběhů, motivování filmové akce propracovanější psychologii postav, využívání plné hloubky záběru při aranžování scény za pomoci kontrolovaného umělého nasvícení, systematické využívání detailních záběrů, a zejména pak užívání několika vzájemně se doplňujících střihových postupů, které ve svém souhrnu budily dojem „hladkosti“ a kontinuity vyprávění.<sup>226</sup>

Současně se v této době – tedy v průběhu první světové války a v letech následujících po jejím skončení – ustalovala představa o klasifikaci filmů do jednotlivých filmových žánrů. Jakési filmové kvazižánry se objevily již na přelomu 19. a 20. století, přičemž jejich širiteli byli filmoví výrobci, kteří takto – inspirováni starší žánrovou klasifikací zejména na poli literatury a literární vědy – ve svých katalogích určených pro kočovné kinematografisty filmy třídili; tato prvotní klasifikace však byla převážně nahodilá a vedená spíše snahou producentů ukázat, že jejich filmová nabídka je co nejpestřejší.<sup>227</sup> K přelomu v této praxi došlo okolo roku 1906 či 1907, kdy jednak začala ve velkých městech vznikat stálá kina (v důsledku čehož se filmové kopie začaly pronajímat – namísto dřívější praxe, kdy se natrvalo prodávaly), ale rovněž se objevovaly první filmové časopisy zaměřené na diváky; na přesnější, jednoznačnější i jednodušší vymezení žánrů tak začaly nově „dohlížet“ další subjekty, totiž provozovatelé kin, půjčovny filmových kopií (distributoři) a filmoví fanoušci.<sup>228</sup>

O čem vlastně hovoříme, mluvíme-li o filmovém stylu a filmovém žánru?

---

<sup>225</sup> TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 20.

<sup>226</sup> Blíže viz THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*, s. 51–59.

<sup>227</sup> K těmto prvním (kvazi)žánrům patřily například *komické scény*, *lechtivé scény pikantního rázu*, *náboženské a biblické scény* či *série pro staré panny*. Srov. KLIMEŠ, Ivan. Žánr a reklama v raném filmu. In KLIMEŠ, Ivan. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv; Václav Žák – Casablanca, 2013. S. 110–111. ISBN 978-80-87292-8 (Casablanca), 978-80-7004-158-1 (Národní filmový archiv).

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 113.

Filmový styl je možné nejšířěji definovat jako *uspořádané využívání postupů v průběhu filmu*, případně *typické využívání postupů jedním filmařem nebo skupinou filmařů*.<sup>229</sup> O stylu tedy můžeme hovořit jako o specifickém postupu užívaném v jednom filmu nebo jenom jediným filmovým tvůrcem (např. „Hitchcockův styl“), ale též na obecnější rovině jako o celé skupině shodných postupů, které je možné nalézt ve filmech různých tvůrců (např. „styl československé nové vlny“). Styl přitom vychází nejen z vědomých tvůrčích rozhodnutí autorů filmu, ale je diktován i objektivními technologickými a dalšími omezeními filmové tvorby v určité době.<sup>230</sup>

Pojem žánr je většinou užíván pro popis úžeji vymezených klasifikačních kategorií, než které jsou odvozovány od pojmu styl.<sup>231</sup> Samotné slovo žánr je přitom převzato z francouzského termínu *genre*, odvozeného od latinského slova *genus*; jak francouzský, tak latinský výraz přitom na nejobecnější rovině znamenají prostě „druh“ nebo „typ“.<sup>232</sup>

Z autorskoprávního hlediska je podstatné, že filmové styly ani filmové žánry – včetně všech svých konvencí a formulí – nebyly nikdy uspokojivě a definitivně „vědecky“ kodifikovány a systematizovány (k čemuž jistě nemalou měrou přispívá právě už neurčitost a proměnlivost jejich definic). Na první pohled se běžně užívaný pojem žánr zdá výrazně uchopitelnější než pojem styl. Je však třeba si uvědomit, že jednotné není ani kritérium, na základě kterého jsou žánry vymezovány: Pro některé žánry je určující jejich námět (soudní drama pojednává o soudním procesu, sci-fi pojednává o budoucím vývoji techniky atd.), jiné jsou určovány spíše podle toho, jak je jimi vyprávěný příběh strukturován na úrovni syžetu (např. pro detektivky je typické, že v nich dochází k řešení určité záhady), další jsou vymezeny tím, jaký emocionální účinek se předpokládá u jejich diváků (např. strach u hororu, smích u komedie) apod. Žánry navíc v běhu času průběžně vznikají a zanikají, vzájemně se prolínají, proměňují

---

<sup>229</sup> BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 398. ISBN 978-0-07-338616-4.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 397.

<sup>231</sup> V odborné literatuře se lze však setkat i s takovými definicemi filmového žánru, které ho de facto staví na roveň filmovému stylu. Srov. např. definici slovenského filmového teoretika Martina Ciela: *Žánr je relativně stálá forma seskupení určitých (konkrétních) postupů. Ustálených znaků, resp. jejich kombinací*. Viz CIEL, Martin. *Žánr v hranom filme a niekoľko súvislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédia, melodráma*. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed). *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 91. ISBN 80-7004-116-1.

<sup>232</sup> ALTMAN, Rick. *Cinema and Genre*. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 276. ISBN 978-0-19-874242-5.

se jejich konvence, ale jsou například silně podmíněny i regionálně.<sup>233</sup> Pro styly i žánry je také charakteristické, že konkrétní filmy jsou do té které kategorie nezdědky zařazeny až při zpětném hodnocení.<sup>234</sup>

Přijmeme-li však závěr, že *neexistují pravděpodobně ani žádná obecná pravidla žánru či přesně vymežitelné žánrotvorné prvky díla, natož pak žánru o sobě* – tedy že zařazování filmů do různých žánrů (a stylů) je víceméně svévolné a založené čistě na (subjektivní) *míře rozpoznání opakování podobností určujících příslušnost díla*<sup>235</sup> – lze vůbec pro potřeby autorského práva s přihlédnutím k žánrovému a stylovému vymezení stanovit jednotnou metodu, která by nám umožnila určit, které části konkrétního filmu jsou jedinečné (a tedy způsobilé požívat autorskoprávní ochrany) a které jsou už „pouhé“ stylové či žánrové konvence (jež nejsou autorským právem chráněné)? Související otázka vyplývající z výše uvedeného může znít: Pakliže některý film začne být zpětně obecně uznáván jako film spadající pod určitý nově definovaný žánr, znamená to, že ty jeho prvky, které jsou zpětně hodnoceny jako charakteristické pro daný žánr, v průběhu času „zduhověly“ (abychom použili analogii se známkovým právem), tj. přestaly být jedinečné, a tedy i autorskoprávně chráněné?

Domnívám se, že ve skutečnosti ty prvky, jimiž můžeme definovat určitý (skupinový) styl nebo žánr, jsou *takřka* vždy, tedy již v okamžiku svého „zrodu“, natolik nejedinečné, že vůbec nejsou způsobilé být autorskoprávně chráněny, a to bez ohledu na to, kolik filmů daného stylu či žánru vznikne. Jestliže například tím, co žánrově spojuje „gangsterské filmy“ *Malý César* (Little Caesar, r. Mervyn LeRoy. USA 1931), *Kmotr I–III* (The Godfather I–III, r. Francis Ford Coppola. USA 1972, 1974, 1990) a *Americký gangster* (American Gangster, r. Ridley Scott. USA 2007), je zejména námět na téma „vzestup a pád zločineckého génia“, je zřejmé, že tento námět není

---

<sup>233</sup> Některé žánry, jako mexický *ranchera* (hudební komedie o rančerech připomínající western) nebo německý *Heimatfilm* (film odehrávající se na idealizovaném německém venkově), jsou sice ovlivněny zahraničními, zejména hollywoodskými vzory, ale jejich specifická podoba je natolik regionálně podmíněna, že jsou povětšinou chápány jako žánry samostatné. Srov. BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, s. 423.

<sup>234</sup> Tak například slavný film *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery, r. Edwin S. Porter. USA 1903), který je dnes chápán jako jeden z prvních filmových westernů, byl v době svého uvedení prezentován a chápán jako kriminální melodrama. Teprve když se kolem roku 1908 žánr filmového westernu relativně stabilizoval, mohla být *Velká vlaková loupež* pod tento žánr zpětně podřazena. Obdobný „žánrový osud“ měly například i první muzikály vzniklé v letech bezprostředně následujících po příchodu zvukového filmu. Srov. ALTMAN, Rick. *Cinema and Genre*. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed). *The Oxford History of World Cinema*, s. 277.

<sup>235</sup> ŠLERKA, Josef. Žánr jako řečová hra. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed). *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 45. ISBN 80-7004-116-1.



vyložený z ochrany autorského práva proto, že se v dějinách kinematografie neustále opakuje a je chápán jako charakteristický pro daný žánr, ale proto, že od počátku postrádal takovou míru jedinečnosti, která by mu autorskoprávní ochranu zajistila.

S ohledem na shora popsanou neurčitost definičního vymezení stylů a žánrů je nicméně zjevné, že se v praxi může vyskytnout řada hraničních případů. Je-li totiž nějaký úzký *subžánr* velmi konkrétně popsán, je možné zvažovat, zda některé prvky zařazené do tohoto popisu ve skutečnosti neodkazují k jedinečným (autorskoprávně chráněným) prvkům určitých filmů; pokud by se takové jedinečné prvky vyskytovaly ve vícero filmech, pak bez ohledu na to, jak tuto skutečnost budeme reflektovat z hlediska teorie žánru, bude užitím daných prvků v pozdějších filmech z právního hlediska bezpochyby zasaženo do autorského práva autora filmu, kde tyto prvky byly užity poprvé. Jedinečné autorské dílo totiž ve skutečnosti – na rozdíl od výše zmíněných ochranných známek – nemůže „zduhovět“, resp. „zžánrovět“, a tak pozbyť ochrany.

V praxi bude při vzniku sporu nezbytné posuzovat každý případ *ad hoc* a zkoumat, které prvky určitého filmu jsou tzv. silné (tj. jedinečné a autorskoprávně chráněné) a které pouze tzv. slabé (tj. pro svou nejedinečnost nepoživající autorskoprávní ochrany),<sup>236</sup> tedy kterými z těchto prvků mohlo být případně zasaženo do práv k jinému autorskému dílu.

Na to, že je každý případ třeba považovat za unikátní a při zkoumání možné autorskoprávní ochrany každého jednotlivého prvku filmu (i kdyby se mohl na první pohled jevit jako spadající do nechráněných žánrových konvencí) je nutné brát do úvahy všechny relevantní okolnosti, výslovně upozornily i soudy v některých zemích. Tak například v USA<sup>237</sup> v 70. letech minulého století, kdy zde došlo v důsledku „hnutí“ tzv. Nového Hollywoodu k oživení některých pozapomenutých filmových žánrů, proběhla série soudních sporů, kde bylo postupně zkoumáno, které prvky v žánrových filmech mohou být chráněny autorským právem. Jeden z těchto sporů – *Twentieth Century-Fox Film Corporation v. MCA, Inc.* (1983)<sup>238</sup> – se například týkal

---

<sup>236</sup> Srov. ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*. S. 100-105.

<sup>237</sup> V tomto místě je třeba upozornit na to, že v USA v zásadě postačuje nižší stupeň tvůrčí činnosti autora pro přiznání autorskoprávní ochrany; zatímco v České republice jsou za autorská díla považovány pouze takové výtvořky, které jsou *jedinečné*, v USA postačuje pro získání ochrany autorským právem *originalita* (*původnost*) takových výtvořků (v ČR jsou jako výjimka z obecného pravidla takto chráněna pouze tzv. kvazidíla vypočtená v ust. § 2 odst. 2 autorského zákona).

<sup>238</sup> Srov. Rozhodnutí Odvolacího soudu Spojených států amerických, devátý obvod (United States Court of Appeals, Ninth Circuit), ze dne 11. ledna 1983, ve věci *Twentieth Century-Fox Film Corporation v.*

toho, zda televizní seriál *Battlestar Galactica* (USA 1978) zasáhl do autorských práv k mimořádně divácky oblíbenému filmu *Star Wars* (r. George Lucas. USA 1977). Ve své žalobě producent *Star Wars* upozorňoval na celou řadu podobností mezi oběma díly (která obě dle klasického chápání zjevně spadala do žánru tzv. space opery): tvrdil například, že slovo „droid“, které v obou dílech označuje určité typy robotů, je původním výtvorem autorů *Star Wars*; rovněž speciální efekty užívané při scénách soubojů vesmírných lodí v obou dílech byly dle producenta *Star Wars* natolik podobné, že nebylo pochyb o tom, že došlo k zásahu do práv k jím vyrobenému dřívějšímu filmu. Zatímco prvostupňový soud v roce 1980 podstatnou část žaloby zamítl jako zjevně bezpředmětnou, když shledal, že všechny prvky uvedené v žalobě jsou již na první pohled pouhými žánrovými konvencemi, které nemůže nikdo vlastnit, odvolací soud o tři roky později jeho rozhodnutí zrušil a nařídil mu případ znovu zevrubně projednat před porotou. (K opětovnému projednání případu před prvostupňovým soudem již nedošlo, protože obě strany sporu se mimosoudně vyrovnaly.) K obdobným sporům, které zkoumaly z hlediska autorského práva hranice žánru, došlo rovněž ve vztahu k několika žánrovým epigonům filmů *Čelisti* (*Jaws*, r. Steven Spielberg. USA 1975) a *Vymítač ďábla* (*The Exorcist*, r. William Friedkin. USA 1973), a to s různými výsledky.<sup>239</sup>

Výše řečené lze tedy uzavřít tak, že s ohledem na nejednoznačnou definici a systematizaci filmových stylů a žánrů – jejichž vymezení se mění v průběhu doby, je často odlišné i region od regionu a významně závisí i na subjektivním vnímání různých autorů – nelze paušálně říci, že všechny prvky chápané jako stylotvorné nebo žánrotvorné jsou nutně vyloučeny z autorskoprávní ochrany – a to přesto, že to bude zpravidla případ většiny z nich. Ve sporných situacích bude nakonec vždy určující, zda konkrétní prvek naplňuje zákonné předpoklady pro přiznání autorskoprávní ochrany, včetně požadovaného stupně tvůrčí jedinečnosti.

---

MCA, Inc. [online]. JUSTIA US Law [cit. 27. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/715/1327/405049/>.

<sup>239</sup> Pro podrobnosti o pozadí všech uvedených sporů srov. DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, s. 130–136.

## 4.2 Filmová produkce

### 4.2.1 Regulace filmové produkce právem soukromým a právem veřejným

Na tomto místě je třeba znovu připomenout a detailněji popsat, jaký je rozdíl mezi dvěma základními činnostmi, k nimž dochází při vzniku filmu, a to sice mezi filmovou tvorbou a filmovou výrobou (produkcí).

Filmová tvorba je umělecká (vědecká) činnost autora (spoluautorů) filmu, jejímž cílem je vytvoření filmu jakožto autorského díla ve smyslu ust. § 2 odst. 1 autorského zákona. Jako u jiných druhů autorských děl jde o činnost faktickou a osobnostní, k níž není třeba způsobilosti k právním úkonům.<sup>240</sup> Autorem filmu tedy teoreticky může být i dítě či osoba podstatně omezená na své svéprávnosti. Vytvoření díla je ovšem tzv. právní skutečností, tedy skutečností, která na základě zákona působí právní následky, konkrétně vznik, změnu či zánik práv a povinností. Aby autor mohl být subjektem (nositelem) práv k svému dílu, jež vznikají současně s tímto vytvořením, musí být alespoň způsobilý k právům, tj. být naživu (srov. ust. § 15 odst. 1 a § 23 občanského zákoníku). Po autorově smrti práva majetková k dílu přecházejí na jeho právní nástupce (§ 26 odst. 2 autorského zákona), práva osobnostní zanikají, avšak současně s jejich zánikem vzniká některým subjektům možnost uplatňovat ochranu zesnulého autora (§ 11 odst. 5 autorského zákona).

Autor filmu (tj. z hlediska ust. § 63 odst. 1 autorského zákona jeho režisér) není z titulu své autorské tvorby automaticky podnikatelem, nicméně pokud by jeho tvůrčí činnost vykazovala znaky podnikání (§ 420 odst. 1 občanského zákoníku),<sup>241</sup> o podnikání půjde. Podnikáním však není využívání finálního produktu duševní tvůrčí činnosti režiséra, tedy audiovizuálního díla. Proto udělování licencí k filmu ze strany režiséra vůči producentovi nemůžeme do případných režisérových tvůrčích

---

<sup>240</sup> Srov. HOLCOVÁ, Irena. Subsidiarita občanského zákoníku a obchodního zákoníku coby obecných právních předpisů v souvislosti s tvorbou autorského díla a jeho užitím. In KŘÍŽ, Jan et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 2009*. Praha: Karolinum, 2009, s. 12–27. ISBN 978-80-246-1751-0.

<sup>241</sup> Dané ustanovení uvádí: *Kdo samostatně vykonává na vlastní účet a odpovědnost výdělečnou činnost živnostenským nebo obdobným způsobem se záměrem činit tak soustavně za účelem dosažení zisku, je považován se zřetelem k této činnosti za podnikatele.*

podnikatelských aktivit (vykonávaných např. na základě smlouvy o dílo) zahrnout.<sup>242</sup>

Filmovou výrobou (produkcí) rozumíme činnost hospodářsko-administrativně-technickou, jejímž cílem je vytvoření zvukově obrazového záznamu ve smyslu § 79 odst. 1 autorského zákona, který bude zpravidla, nikoli však nutně obsahovat audiovizuální dílo. Výrobce záznamu (producent) nemá postavení autora, a jeho činnost tedy není uměleckou tvorbou ani vědeckým bádáním. Výrobce, na rozdíl od autora (§ 5 odst. 1 autorského zákona), může být proto i osoba právnická.

Producent zvukově obrazových záznamů, chce-li nabýt práv dle ust. § 79 – § 82 autorského zákona, nemusí být nutně podnikatelem, neboť autorský zákon takovýto požadavek nestanovuje. Pokud však producentova činnost vykazuje znaky podnikání ve výše uvedeném smyslu – zjednodušeně řečeno: půjde-li o profesionálního filmového producenta, pro něhož je výroba filmů obživou – pak takový producent bude podnikatelem a bude muset splnit podmínky, které mu v této souvislosti ukládá zákon.

Takovým zákonem je především zákon živnostenský,<sup>243</sup> který z hlediska této práce můžeme zařadit do norem veřejného práva filmového. Podle něho se živností rozumí soustavná činnost provozovaná samostatně, vlastním jménem, na vlastní odpovědnost, za účelem dosažení zisku a za podmínek stanovených živnostenským zákonem (§ 2). Filmová produkce má potom charakter tzv. živnosti ohlašovací volné (příloha č. 4 zákona, bod 15).<sup>244</sup> Pro živnost ohlašovací volnou (která je podle současné koncepce zákona jedinou živností sestávající z několika oborů činnosti, jež na základě jednotného oprávnění může živnostník všechny vykonávat) je typické, že k jejímu provozování zákon nevyžaduje prokázání odborné ani jiné způsobilosti (§ 25 odst. 1). Filmovým producentem-podnikatelem (živnostníkem) potom může být jakákoli právnická osoba, popř. i jakákoli fyzická osoba splňující všeobecné podmínky provozování živnosti (§ 6), což je plná svéprávnost (kterou lze nahradit přivolením soudu k souhlasu zákonného zástupce nezletilého k samostatnému provozování podnikatelské činnosti) a bezúhonnost.

---

<sup>242</sup> HOLCOVÁ, Irena. Subsidiarita občanského zákoníku a obchodního zákoníku coby obecných právních předpisů v souvislosti s tvorbou autorského díla a jeho užitím. In KRÍŽ, Jan et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 2009*, s. 12–13.

<sup>243</sup> Československo. Zákon č. 455 ze dne 2. října 1991, o živnostenském podnikání (živnostenský zákon). In *Sbírka zákonů, Česká a slovenská federativní republika*. 1991, částka 87, s. 2122–2159. ISSN 1211-1244.

<sup>244</sup> Celý název příslušného oboru živnosti zní: *Výroba, rozmnožování, distribuce, prodej, pronájem zvukových a zvukově-obrazových záznamů a výroba nenahraných nosičů údajů a záznamů*.

Právnická či fyzická osoba, která hodlá provozovat na podnikatelské bázi filmovou výrobu, musí tento záměr ohlásit živnostenskému úřadu (§ 45 odst. 1), a to prostřednictvím speciálního formuláře vydaného Ministerstvem průmyslu a obchodu (§ 45a odst. 3). Dnem tohoto ohlášení vzniká oprávnění k provozování živnosti [§ 10 odst. 1 písm. a)]. Živnostenský úřad poté запиše ohlašovatele do pěti dnů do živnostenského rejstříku a současně mu z něj vydá výpis (§ 47 odst. 1). Prostřednictvím tohoto výpisu následně podnikatel prokazuje své živnostenské oprávnění [§ 10 odst. 3 písm. a)].

Živnostenský zákon dále stanovuje určité náležitosti, které musí splňovat prostory, v nichž je živnost uskutečňována (§ 17), nejrůznější práva a povinnosti podnikatele při provozování živnosti (§ 31 – § 44), důvody zániku živnostenského oprávnění (§ 57 – § 59), pravidla kontroly, kterou provádějí živnostenské úřady (§ 60a – § 60d) a postih správních deliktů, jichž se případně podnikatel dopustí nesplněním svých povinností dle tohoto zákona (§ 61 – § 64).

Je potřeba poznamenat, že důležitou povinností filmového producenta-podnikatele je také zápis do obchodního rejstříku podle zákona o veřejných rejstřících právnických a fyzických osob.<sup>245</sup> Je povinen se do něj zapsat vždy, je-li právnickou osobou, a v zákonem stanovených případech i tehdy, je-li osobou fyzickou (srov. ust. § 42 citovaného zákona).

Dalším významným právním předpisem, který obsahuje veřejnoprávní regulaci podnikání v oblasti audiovize, je zákon o audiovizi.<sup>246</sup> *Výrobce* je zákonem definován jako osoba, která je držitelem nebo jedním z držitelů oprávnění k výkonu práva užít audiovizuální dílo, včetně autorských děl a uměleckých výkonů v něm audiovizuálně užitých, a zároveň jí náleží práva výrobce zvukově obrazového záznamu k záznamu audiovizuálního díla nebo podíl na těchto právech [§ 2 odst. 1 písm. c)]. Zákon též obsahuje definici *koproducenta*, jímž rozumí každého z výrobců, je-li více výrobců téhož audiovizuálního díla [§ 2 odst. 1 písm. 4)].

Základní povinnosti výrobců a koproducentů dle zákona o audiovizi jsou tyto: výrobce nebo koproducent s místem podnikání, místem trvalého pobytu nebo sídlem na

---

<sup>245</sup> Česko. Zákon č. 304 ze dne 12. září 2013, o veřejných rejstřících právnických a fyzických osob. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2013, částka 116, s. 3501–3522. ISSN 1211-1244.

<sup>246</sup> Zák. č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizi).

území České republiky je povinen klasifikovat z hlediska vhodnosti jeho obsahu pro děti a mladistvé (srov. § 4) české kinematografické dílo<sup>247</sup> a oznámit provedenou klasifikaci jeho distributorovi (§ 5 odst. 1). Výrobce českého kinematografického díla nebo jeho koproducent se sídlem, místem trvalého pobytu nebo místem podnikání v České republice je dále povinen do 60 dnů ode dne zveřejnění takového díla písemně nabídnout návrhem smlouvy Národnímu filmovému archivu 2 nepoškozené rozmnoženiny tohoto díla v kvalitě rozmnoženiny určené pro kinematografická představení, kopii literárního scénáře a propagační materiály k tomuto dílu (§ 6 odst. 1; srov. též následující odstavce týkající se modifikace dané povinnosti v různých případech). Výrobce kinematografického díla nebo jeho koproducent se sídlem, místem trvalého pobytu nebo místem podnikání na území České republiky je konečně dle zákona o audiovizi rovněž povinen oznámit toto dílo Národnímu filmovému archivu vždy nejpozději do 31. ledna roku následujícího po kalendářním roce, v jehož průběhu bylo zpřístupněno veřejnosti v České republice (§ 7 odst. 1).

Nad dodržováním audiovizuálního zákona (pokud jde o zmíněné povinnosti filmových producentů) dohlížejí krajské úřady (§ 54). Zjistí-li porušení některé ze zákonných povinností, jedná se o správní delikt, za který je možné uložit pokutu (§ 55 – § 56).

#### **4.2.2 Rozsah oprávnění a ochrany producenta zvukově obrazového záznamu**

Současný autorský zákon z roku 2000 poprvé na našem území zavedl samostatnou ochranu výrobce zvukově obrazového záznamu, a to právem souvisejícím s právem autorským v § 79 – § 82. Náš zákon se tak v době svého přijetí zařadil mezi progresivní autorskoprávní předpisy,<sup>248</sup> které tuto ochranu výrobcům poskytují, neboť jde o úpravu, jež dosud není zakotvena na úrovni mezinárodního práva. Vyplývá však ze směrnic Evropské unie, které jsou pro Českou republiku od jejího vstupu do EU

---

<sup>247</sup> Srov. v témže právním předpise definice *kinematografického díla* [§ 2 odst. 1 písm. b)], *českého audiovizuálního díla* [§ 2 odst. 1 písm. e)] a konečně *českého kinematografického díla* [§ 2 odst. 1 písm. f)].

<sup>248</sup> Na tuto progresivnost je samozřejmě možné nahlížet pozitivně i negativně, dle zvoleného hlediska pozorovatele.

v roce 2004 závazné (srov. subkapitolu 2.3). Ochrana poskytovaná výrobcům zvukově obrazových záznamů je zakotvena v zásadě analogicky k ochraně výrobců zvukových záznamů (§ 75 – § 78), kteří jsou ovšem naším právem chráněni již tradičně, byť v průběhu času různými instituty.<sup>249</sup> [Přesto je třeba konstatovat, že ochrana výrobců zvukových záznamů zůstává i v současnosti silnější, a to mimo jiné v oblasti kolektivní správy; srov. např. ust. § 96 odst. 1 písm. a) autorského zákona.]

Výrobce zvukově obrazového záznamu požívá tedy nyní ochrany nezávisle na autorských právech jiných osob, která na něj byla případně převedena, ať již smluvně (licencí), anebo přímo ze zákona (jako tomu bylo podle minulých autorských zákonů z roku 1953 a 1965; tyto zákony neumožňovaly ochranu výrobce zvukově obrazového záznamu, který neobsahoval filmové dílo; samotný zvukově obrazový záznam byl chráněn pouze nepřímo skrze toto dílo). Výrobceovo právo je přitom na rozdíl od práv autorů povahy netvůrčí, tedy bez osobního základu, a proto je plně způsobilé být předmětem občanskoprávních vztahů, včetně možnosti úplného zcizení (§ 80 odst. 4 autorského zákona).

Je třeba zopakovat a zdůraznit, že zvukově obrazový záznam, k němuž se vztahuje zde zmíněné výrobceovo právo, má povahu nehmotného (ideálního) statku, a není proto možné jej zaměňovat s hmotným předmětem, v němž je záznam zachycen (např. 35 mm celuloidový pás či disk DVD) a s kterým může být nakládáno zcela nezávisle. Prodejem či jiným zcizením takového hmotného předmětu (např. koupí DVD v prodejně) nenabývá se současně právo k záznamu jakožto ideálnímu statku, není-li výslovně ujednáno jinak. Stejně tak pokud zanikne hmotný předmět, v němž je záznam zachycen (např. roztavení celuloidových pásů při požáru kina), neznamená to zánik práva k záznamu ve zde uváděném smyslu (srov. § 9 odst. 2 až 4 za použití § 82 autorského zákona).

Podle ust. § 79 autorského zákona můžeme zvukově obrazové záznamy obecně rozdělit do dvou základních kategorií, a to sice na ty, které jsou záznamem audiovizuálního díla (viz též následující subkapitola), a na ty, které obsahují jinou řadu zaznamenaných, spolu souvisejících obrazů vyvolávajících dojem pohybu, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem. Do druhé kategorie tedy spadají jednak záznamy jiných než

---

<sup>249</sup> TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 686.

audiovizuálních děl (např. záznam divadelní hry či pantomimického představení), ale také všechny ty zvukově obrazové záznamy, které žádné dílo ve smyslu autorského zákona (§ 2 odst.1) neobsahují (např. záznamy bezpečnostních kamer nebo amatérské záznamy ze svateb a promoci).

Výrobce zvukově obrazového záznamu (§ 79 odst. 2) disponuje sadou majetkových práv podobných majetkovým právům autorským. Výrobce však na rozdíl od autora nemá žádná práva osobnostní.

Konkrétně do výrobcových majetkových práv patří právo dílo užít (tj. výlučné právo na rozmnožování, rozšiřování, pronájem, půjčování a sdělování veřejnosti zvukově obrazového záznamu), resp. právo udělit jinému smlouvou oprávnění k výkonu tohoto práva (§ 80 odst. 1, resp. odst. 2 autorského zákona), a dále právo na odměnu v souvislosti s rozmnožováním jeho záznamu pro osobní potřebu (§ 25 za použití § 80 odst. 3 autorského zákona). Druhé zmíněné právo realizují výrobci nepřímo, prostřednictvím kolektivního správce INTERGRAM, nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, o. s.<sup>250</sup> Odměna za rozmnožení záznamu pro osobní potřebu není kolektivním správcem pro výrobce záznamu vybírána přímo od konkrétních fyzických osob, které si rozmnoženinu pořizují (takový postup by byl v praxi těžko realizovatelný), ale od výrobců, dovozců nebo příjemců přístrojů k zhotovování rozmnoženin a nenahraných nosičů záznamů [§ 25 odst. 2 písm. a), c) autorského zákona].

Zmíněná výrobcova práva trvají 50 let od pořízení záznamu. Je-li během této lhůty záznam zveřejněn (tj. v podstatě jakkoli zpřístupněn veřejnosti ve smyslu ust. § 4 autorského zákona), zanikají výrobcova práva až za 50 let od takového zveřejnění (§ 81 autorského zákona).

Ochrana výrobcových práv je analogická k ochraně práv autorských (§ 40 – § 44 za použití § 82 autorského zákona). Výrobce je tedy především oprávněn uplatňovat vůči osobám, které do jeho práv zasahují, žalobou nárok zápůrčí neboli negatorní [§ 40 odst. 1 písm. b)], nárok informační [§ 40 odst. 1 písm. c)], nárok odstraňovací neboli restituční [§ 40 odst. 1 písm. d)], nárok na přiměřené zadostiučení neboli nárok satisfakční [§ 40 odst. 1 písm. e)]; tento nárok, jak je typické pro oblast práv k nehmotným statkům, výrobci náleží i přesto, že jde v jeho případě o zásah do práv

---

<sup>250</sup> Viz <http://www.intergram.cz/>.



ryze majetkových], nárok na zákaz poskytování služby, kterou využívají třetí osoby k porušování či ohrožování jeho práva [§ 40 odst. 1 písm. f)], nárok na uveřejnění rozsudku na náklady žalovaného [§ 40 odst. 3)] a nárok na náhradu škody, popř. na vydání bezdůvodného obohacení [§ 40 odst. 4)].

### **4.2.3 Právní vztah producenta k autorovi AVD, autorům děl audiovizuálně užitých, výkonným umělcům a členům filmového štábu**

Producent, který vyrábí zvukově obrazový záznam, na nějž má být prvotně zachyceno audiovizuální dílo, je podle současné úpravy povinen s autorem tohoto díla (tedy režisérem) uzavřít smlouvu, která jej k výrobě tohoto záznamu opravňuje. Tato smlouva může mít především povahu obecné typové licenční smlouvy (§ 2358 – § 2389 občanského zákoníku), smlouvy o dílo (§ 2586 – § 2635 občanského zákoníku za použití § 61 autorského zákona), některé ze smluv podle zákoníku práce<sup>251</sup> (§ 30 – § 77 zákoníku práce za použití § 58 autorského zákona), eventuelně smlouvy atypické neboli inominátní (§ 1746 odst. 2 občanského zákoníku).

Má-li smlouva písemnou formu a není-li sjednáno jinak, pak podle ust. § 63 odst. 3 autorského zákona platí, že současně se souhlasem k záznamu audiovizuálního díla poskytl režisér výrobci i výhradní a neomezenou licenci k užití audiovizuálního díla ve znění původním, dabovaném i opatřeném titulky, jakož i k užití fotografií vytvořených v souvislosti s pořizováním záznamu (tzv. fotosek),<sup>252</sup> a to s možností poskytnout oprávnění tvořící součást takové licence zcela nebo zčásti třetí osobě.

<sup>251</sup> Česko. Zákon č. 262 ze dne 21. dubna 2006, zákoník práce. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2006, částka 84, s. 3146–3241. ISSN 1211-1244.

<sup>252</sup> Srov. HRABÁNEK, Jiří. *Film z hlediska autorského práva: Otázky a odpovědi*. Praha: Linde, 2009. Kdo všechno má práva k fotografiím pořizovaným přímo v průběhu natáčení a také pořizovaným zpětně technickým způsobem?, s. 21–26. ISBN 978-80-7201-794-2. Je možno polemizovat s autorovým názorem, že okamžikem vzniku filmu (který autor blíže nevymezuje – ale za který, jak výše uvedeno, lze považovat okamžik finálního sestřihu) vznikají režisérovi zpětně práva k fotografiím, které byly pořízeny v průběhu natáčení a na nichž jsou zachyceny části režisérova filmu. Toto tvrzení je zjevně vnitřně rozporné. Jak a z jakého právního titulu může režisérovi vzniknout jakékoli právo k fotografiím, které byly pořízeny v době, kdy žádný film dosud neexistoval? Stejně tak lze ale kritizovat zmíněný § 63, odst. 3 písm. a) v autorském zákoně, který rovněž vychází z přesvědčení, že režisér je oprávněn udělovat výrobci souhlas s užitím fotografií vytvořených v době, kdy audiovizuální dílo dosud neexistovalo (na rozdíl od např. fotografií již hotového filmu promítaného na plátno, kde jde o opravdové rozmnožování části díla). Ve skutečnosti má v tomto ohledu smysl pouze zákonná domněnka podle § 64 odst. 1 písm. b) autorského zákona, neboť na fotografiích pořízených v průběhu natáčení mohou být skutečně zachycena díla audiovizuálně užitá.

V takovém případě ovšem rovněž platí vyvratitelná domněnka, že se režisér s výrobcem dohodli na odměně v obvyklé výši ve smyslu ust. § 2366 odst. 1 písm. a) občanského zákoníku (tj. pokud se výslovně nedohodli na výši licenční odměny ve smlouvě).

Podle ust. § 63 odst. 4 autorského zákona (jde o tzv. odkazovací normu) nemůže režisér, na rozdíl od jiných poskytovatelů licence, odstoupit od smlouvy pouze pro změnu svého (politického, filosofického aj.) přesvědčení, ledaže je sjednáno jinak (srov. § 2382 občanského zákoníku). Dle téhož ustanovení režisérova osobnostní práva nejsou touto smlouvou dotčena, avšak (není-li sjednáno jinak) má se za to, že svolil k zveřejnění, úpravám a zpracováním díla, jakož i k jeho spojení s jiným dílem, zařazení do díla souborného, i k tomu, aby výrobce uváděl dílo na veřejnost pod svým jménem. Rovněž se má za to (není-li sjednáno jinak), že režisér udělil producentovi svolení k dokončení svého nehotového filmu pro případ, že jeho právní vztah k producentovi skončí dříve, než dílo dokončí, jakož i pro případ, že budou existovat důvodné obavy, že režisér dílo nedokončí řádně a včas v souladu s potřebami producenta (srov. § 58 odst. 4, resp. odst. 5 autorského zákona).

Producent vyrábějící zvukově obrazový záznam obsahující audiovizuální dílo je povinen získat licenci k jeho záznamu nejenom od autora tohoto díla, ale rovněž od všech autorů děl v daném případě audiovizuálně užitých, a to k zařazení těchto děl do díla audiovizuálního. Při záznamu audiovizuálního díla však vždy dochází současně i k částečnému nebo úplnému zaznamenání děl audiovizuálně užitých, a to bez ohledu na fakt, že díla budou dále prezentována jako součást filmu. Proto také při každém užití audiovizuálního díla, resp. zvukově obrazového záznamu, budou současně užívána i díla audiovizuálně užitá, která byla takto zaznamenána.

Z tohoto důvodu za účelem zjednodušení situace a zpřehlednění právních vztahů zákon v ust. § 64 odst. 1 stanovuje další vyvratitelnou domněnku, která se týká všech audiovizuálně užitých děl, s výjimkou děl hudebních. Ustanovení říká, že není-li sjednáno jinak, platí pro případ, že autor díla audiovizuálně užitého udělil výrobcí písemnou smlouvou oprávnění k zařazení díla do díla audiovizuálního, že tomuto výrobcí udělil svolení dílo beze změny nebo po zpracování či jiné změně zařadit do díla audiovizuálního, zaznamenat je pro prvotní záznam takového audiovizuálního díla, jakož je i dabovat a opatřit titulky, dále že mu poskytl i výhradní a neomezenou licenci k užití svého díla při užití audiovizuálního díla, jakož i fotografií vytvořených

v souvislosti s pořízením prvotního záznamu, a to s možností oprávnění tvořící součást takové licence zcela nebo zčásti poskytnout třetí osobě. Opět zde však současně platí také domněnka, že v tomto případě se producent s autorem díla audiovizuálně užitého dohodli i na odměně ve výši obvyklé podle ust. § 2366 odst. 1 písm. a) občanského zákoníku.

Autorský zákon v § 64 odst. 2 stanovuje další vyvratitelnou domněnku týkající se děl audiovizuálně užitých, a sice že není-li mezi autorem tohoto díla a producentem sjednáno jinak, může autor díla audiovizuálně užitého udělit svolení k zařazení svého díla do jiného díla audiovizuálního či sám je do něj zařadit nejdříve po uplynutí deseti let od okamžiku, kdy toto svolení poskytl producentovi.

Konečně pro vztah mezi producentem a autorem díla audiovizuálně užitého – pokud jde o odstoupení od smlouvy pro změnu přesvědčení autora, zásah producenta do autorových osobnostních práv a svolení k dokončení autorova díla – platí obdobně stejná odkazovací norma, kterou stanovuje ust. § 63 odst. 4 a která byla zmíněna výše (viz § 64 odst. 3 autorského zákona).

Pokud jde o ostatní členy filmového štábu, kteří nemají postavení autorů díla audiovizuálního ani autorů děl audiovizuálně užitých (výkonný producent, skriptka, klapka, asistent produkce, účetní, pokladník atd.), autorské právo zde nestanovuje žádné zvláštní právní domněnky. Na tyto osoby se tedy budou vztahovat obecné právní předpisy. Typicky budou mít postavení zhotovitelů (podle smlouvy o dílo) nebo zaměstnanců (podle některé ze smluv upravených v zákoníku práce), ale opět připadá v úvahu i možnost uzavřít s nimi smlouvu inominátní.

Jiná je situace u výkonných umělců (herců, zpěváků, tanečníků atd.), kteří vystupují ve filmu. Ti mají – jako filmový producent – samostatné právo související s právem autorským, zakotvené v § 67 – § 74 autorského zákona. Výkonní umělci mají též obdobný katalog výlučných majetkových práv jako producent (§ 71), avšak na rozdíl od něj disponují i některými právy osobnostními (§ 70), jelikož podobně jako u autorů i u výkonných umělců můžeme hovořit o duševní tvorbě, a nikoli pouze o výrobě (produkci). Mezi osobnostní práva výkonných umělců patří právo rozhodnout o zveřejnění svého uměleckého výkonu, právo rozhodnout o uvedení svého jména při tomto zveřejnění a dalším užití výkonu a také právo na ochranu před každým znetvořením, zkomolením nebo jinou změnou svého výkonu, která by byla na újmu

jejich pověsti. Majetková práva výkonných umělců, obdobně jako u filmových producentů, trvají 50 let od vytvoření výkonu, popř. 50 let od zveřejnění záznamu výkonu v této lhůtě. Osobnostní práva výkonných umělců, stejně jako u autorů, zanikají smrtí výkonného umělce, avšak s možností uplatňovat postmortální ochranu umělce ze strany určitých subjektů (§11 odst. 4, resp. odst. 5 za použití § 74 autorského zákona).

Z hlediska filmové produkce je podstatné, že analogicky k dílům audiovizuálně užitým mohou být výkony výkonných umělců zařazeny do díla audiovizuálně užitého pouze s umělcovým souhlasem. Pokud výkonný umělec tento souhlas udělí producentovi písemnou smlouvou, platí pro vztah mezi výkonným umělcem a producentem stejné vyvratitelné domněnky, které byly popsány u autorů děl audiovizuálně užitých (viz § 62 odst. 2, §64 odst. 1 až 3 za použití § 74 autorského zákona).

#### **4.2.4 Product placement ve filmové produkci**

Již bylo naznačeno, že reklama či jiná obchodní sdělení mohou být důležitými zdroji příjmu pro filmovou produkci. Ujednání o podmínkách reklamního užití zboží, služeb a ochranných známek ve filmu či ve spojitosti s ním je v takovém případě rovněž smluvně zakotveno v průběhu kontraktačního procesu, a to zpravidla v rámci samostatné smlouvy.<sup>253</sup> Tato smlouva zakotvuje souhlas subjektu, jehož zboží či služby mají být filmem propagovány, aby takové zboží či služby byly ve filmu prezentovány určitým způsobem, a současně příslib tohoto subjektu poskytnout za to určité peněžité či věcné plnění pro filmovou výrobu. Tomu zrcadlově odpovídají ze smlouvy vyplývající práva a povinnosti filmového producenta.

Obecným předpisem regulujícím reklamu je zákon o regulaci reklamy.<sup>254</sup> Reklamou dle tohoto zákona se rozumí oznámení, předvedení či jiná prezentace šířené zejména komunikačními médii, mající za cíl podporu podnikatelské činnosti, zejména podporu spotřeby nebo prodeje zboží, výstavby, pronájmu nebo prodeje nemovitostí, prodeje nebo využití práv nebo závazků, podporu poskytování služeb či propagaci

---

<sup>253</sup> Srov. LITWAK, Mark. *Contracts for the Film & Television Industry*, s. 418–419.

<sup>254</sup> Zák. č. 40/1995 Sb., o regulaci reklamy a o změně a doplnění zákona č. 468/1991 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání, ve znění pozdějších předpisů.

ochranné známky (§ 1 odst. 2). Komunikačními médii, kterými je reklama šířena, se pak rozumí i audiovizuální produkce, audiovizuální mediální služby na vyžádání a nosiče audiovizuálních děl (§ 1 odst. 3).

Některé druhy takto definované reklamy jsou zákonem zakázány, mimo jiné reklama založená na podprahovém vnímání a reklama skrytá. Reklamou založenou na podprahovém vnímání se rozumí reklama, která by měla vliv na podvědomí fyzické osoby, aniž by ji tato osoba vědomě vnímala [§ 2 odst. 1 písm b)]. Reklamou skrytou je potom reklama, u níž je obtížné rozlišit, že se jedná o reklamu, zejména proto, že není jako reklama označena [§ 2 odst. 1 písm. d)].

Oba tyto typy reklamy rovněž naplňují obecnou skutkovou podstatu generální klauzule nekalé soutěže (§ 2976 odst. 1 občanského zákoníku). Pro oblast rozhlasového a televizního vysílání jsou dále zakázány zákonem o rozhlasovém a televizním vysílání [§ 48 odst. 1 písm. g); tento zákon má ovšem poněkud odlišnou definici pojmu „reklama“ – srov. ust. jeho § 2 odst. 1 písm. n)]. Podprahová a skrytá reklama jsou považovány nejenom za nezákonné, ale rovněž za neetické a nečestné (srov. čl. 2.2 a 2.3 Kodexu reklamy).

Před přijetím zákona o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání v roce 2010 (srov. předchozí výklad o zákonu v subkapitole 3.1.) bylo nutno i tzv. product placement neboli umístění produktu v audiovizuálním díle – byl-li jím sledován reklamní, a nikoli pouze umělecký cíl – považovat za formu skryté reklamy, a jako takový byl zakázán.<sup>255</sup> Product placementem v oblasti filmu se obecně rozumí záměrné začlenění výrobku, služby či ochranné známky do fikčního světa filmového díla (filmová teorie nazývá tento fikční svět „diegeze“), kdy výrobek, služba či ochranná známka jsou vydávány za přirozenou součást takového světa: Není proto na první pohled zřejmé, že jde o reklamu. Nejznámějším příkladem filmového product placementu je série s Jamesem Bondem. Filmová postava agenta Bonda zásadně jezdí autem značky Aston Martin, nosí náramkové hodinky značky Omega a pije aperitiv značky Martini (v poslední době též pivo Heineken). Řada filmů s product placementem pak byla natočena i v České republice (zejména po roce 1989; určitou formu umístění produktu však můžeme najít např. i v některých filmech první československé

---

<sup>255</sup> ONDREJOVÁ, Dana. „Product placement“ aneb evropská výzva pro českého zákonodárce. *Právní rozhledy*. 2009, roč. 17, č. 2, s. 48. ISSN 1210-6410.

republiky).<sup>256</sup>

Zákon o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání poprvé na našem území legálně product placement definoval a rovněž stanovil podmínky, za kterých je přípustný. Umístění produktu je tímto zákonem chápáno jako jedna z forem tzv. audiovizuálního obchodního sdělení, kterým se rozumí jakákoli obrazová sekvence se zvukem nebo bez zvuku, která je určena k přímé nebo nepřímé propagaci zboží nebo služeb osoby vykonávající hospodářskou činnost, popřípadě jejího obrazu na veřejnosti, a která doprovází pořad nebo je do pořadu zahrnuta za úplaty nebo obdobnou protihodnotu nebo za účelem vlastní propagace [§2 odst. 1 písm. e)]. Pořadem se rozumí obrazová sekvence se zvukem nebo bez zvuku – mimo jiné včetně celovečerních filmů [§ 2 odst. 1 písm. b)].

Zákon nadále obecně zakazuje skrytá audiovizuální obchodní sdělení [§ 2 odst. 1, písm. f); § 8 odst. 2 písm. a)]. Jistou výjimkou z tohoto zákazu je právě umístění produktu při splnění zákonných podmínek.

Umístění produktu zákon definuje jako jakoukoli podobu audiovizuálního obchodního sdělení, které spočívá v začlenění výrobku, služby, ochranné známky, která se k výrobku nebo službě váže, nebo zmínky o výrobku nebo službě do pořadu za úplaty nebo obdobnou protihodnotu [§ 2 odst. 1 písm. h)].

Umístění produktu do pořadu je přípustné pouze v kinematografických dílech, ve filmech a seriálech vytvořených pro audiovizuální mediální služby na vyžádání (video-on-demand) nebo pro televizní vysílání, ve sportovních a zábavných pořadech, a to za podmínky, že se nejedná o pořady pro děti, nebo v případech, kdy se neprovádí žádná platba, ale pouze se bezplatně poskytuje určité zboží nebo služby, zejména rekvizity nebo ceny pro soutěžící s cílem jejich využití v pořadu (§ 10 odst. 1 zákona o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání, resp. § 53a odst. 1 zákona o rozhlasovém a televizním vysílání po novelizaci prvně zmíněným zákonem). Produkt

---

<sup>256</sup> Martin Kalista ve své knize o product placementu uvádí, že v Československu bylo umístění produktu poprvé využito v televizním seriálu *Rodina Bláhova* (r.: Jaroslav Dudek, Stanislav Strnad. Československo 1959). Product placement – byť jistě často ve velmi primitivní podobě – byl však v audiovizuálních dílech vznikajících na našem území používán od samého začátku. Z prvorepublikových a protektorátních filmů pak můžeme jako příklad uvést snímky *Děvčátko, neříkej ne!* (r.: Josef Medeotti-Boháč. Československo 1932), v němž jsou propagovány dobové módní salóny i různé sezónní textilní produkty, nebo dodnes populární komedii *Roztomilý člověk* (r.: Martin Frič. Protektorát Čechy a Morava 1941), kde je mimo jiné propagován filmový časopis *Kinorevue*. Srov.: KALISTA, Martin. *Product Placement a jeho vliv při umístění v audiovizuálních pořadech*. Brno: KEY Publishing; B.I.B.S., 2011, s. 11. ISBN 978-80-7418-111-5 (KEY Publishing), 978-80-87255-53-7 (B.I.B.S.).

však může být umístěn i v audiovizuálním díle nebo ve zvukově obrazovém záznamu, které jsou určeny pro kinodistribuci, jakož i pro distribuci skrze VHS, DVD, Blue-Ray nebo jiným obdobným způsobem (viz § 2 odst. 7 zákona o regulaci reklamy po novelizaci zákonem o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání).

Pokud je produkt umístěn do pořadu v rámci audiovizuální mediální služby na vyžádání nebo televizního vysílání, nesmí být jeho obsah ovlivněn tak, aby tím byla dotčena redakční odpovědnost a nezávislost poskytovatele této služby, popř. provozovatele televizního vysílání [§ 10 odst. 2 písm a) zákona o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání, resp. § 53a odst. 2 písm. a) zákona o rozhlasovém a televizním vysílání]. V obou těchto případech dále musí být pořady obsahující umístění produktu na začátku, na konci a v případě přerušení reklamou nebo teleshoppingovými šoty rovněž po tomto přerušení zřetelně označeny jako pořady obsahující umístění produktu, aby diváci nemohli být žádným způsobem uvedeni v omyl o povaze těchto pořadů – ledaže by byl pořad produkován nezávislým výrobcem (nikoli na zakázku), který není ve vztahu k poskytovateli služby nebo provozovateli vysílání v postavení osoby ovládající nebo ovládané ve smyslu zákona o obchodních korporacích (§ 10 odst. 3 zákona o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání, resp. § 53a odst. 3 zákona o rozhlasovém a televizním vysílání). Jak má toto označení pořadu vypadat, zákon nestanovuje, což bylo příčinou diskuse, která nastala po přijetí zákona. Ostrá výměna názorů proběhla zejména mezi Radou pro rozhlasové a televizní vysílání a Asociací televizních organizací. Započata byla tím, že Rada vydala oficiální doporučení, jak má být označení graficky znázorněno.<sup>257</sup> Asociace reagovala vydáním tiskové zprávy, v níž zdůraznila, že se necítí být tímto doporučením vázána.<sup>258</sup> Rada následně ve svém tiskovém prohlášení potvrdila, že doporučení je právně nezávazné, a vyjádřila politování nad vzniklou konfrontací.<sup>259</sup>

Pro umístění produktu v pořadu na vyžádání či v televizním vysílání, ale i v jiných audiovizuálních dílech a zvukově obrazových záznamech potom platí

---

<sup>257</sup> Rada pro rozhlasové a televizní vysílání. *Doporučení Rady související s aplikací nové právní úpravy umístění produktu* [online]. Praha: RRTV [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.rrtv.cz/files/metodiky/product\\_placement\\_doporuceni\\_Rady.doc](http://www.rrtv.cz/files/metodiky/product_placement_doporuceni_Rady.doc).

<sup>258</sup> Asociace televizních organizací. *Stanovisko Asociace televizních organizací k materiálům Rady pro rozhlasové a televizní vysílání týkajícím se umístění produktu* [online]. Praha: ATO [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.ato.cz/aktuality/aktuality/tiskova-zprava-ato-ze-dne-862010>.

<sup>259</sup> Rada pro rozhlasové a televizní vysílání. *Reakce RRTV na Stanovisko ATO k umístění produktu* [online]. Praha: SatCentrum [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.satcentrum.com/clanky/13439/reakce-rrtv-na-stanovisko-ato-k-umistení-produktu/>.

následující společná pravidla: pořad/dílo/záznam nesmí přímo nabádat k nákupu nebo pronájmu zboží nebo služeb, zejména zvláštním zmiňováním tohoto zboží nebo služeb za účelem jejich propagace, a nesmí nepatřičně zdůrazňovat umístěný produkt. Zcela je potom zakázáno umisťovat produkt v podobě cigaret nebo jiných tabákových výrobků, resp. produkty osob, jejichž hlavním předmětem činnosti je výroba nebo prodej cigaret nebo jiných tabákových výrobků, a dále léčivé přípravky nebo léčebné postupy, které jsou v České republice dostupné pouze na lékařský předpis [§ 10 odst. 2 písm b), c), odst. 4 zákona o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání, resp. § 53a odst. 2 písm b), c), odst. 4 zákona o rozhlasovém a televizním vysílání].

Umístění produktu ve filmu, které nespĺňuje tato pravidla, je nadále nezákonné.

Product placement v české kinematografii – vedle například velmi úzkého žánrového vymezení většiny českých filmů (se zaměřením na nekonfliktní nízkonákladové rodinné komedie ze současnosti či nedávné minulosti pro co nejširší publikum) – je do značné míry důsledkem dlouhodobého podfinancování českého filmu. Zvýšená míra product placementu v našich filmech (a zvláště významně pak v televizních pořadech) je následně i častým terčem kritiky.<sup>260</sup> Ta radikálnější zavrhuje instituci product placementu jako takovou, nejenom poukazem na neúnosnou míru zahlcení veřejného prostoru reklamou, ale též upozorněním na skutečnost, že product placement může v individuálních případech vést k znehodnocení uměleckých kvalit filmového díla a k jeho pokřivenému zobrazování reality.<sup>261</sup> V některých státech je z těchto důvodů product placement (zatím) částečně nebo zcela zakázán.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> Srov. následující článek: ŠMÍD, Milan. Brabec s pastou Corega v seriálu Ulice aneb Směrnice o mediálních službách po roce [online]. Mediář.cz [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.mediar.cz/brabec-s-pastou-corega-v-serialu-ulice-aneb-smernice-o-medialnich-sluzbach-po-roce/>.

<sup>261</sup> K tématu srov. např. provokativní satirický dokument *Nejlepší film, jaký byl kdy prodán* (The Greatest Movie Ever Sold, r.: Morgan Spurlock. USA 2011) nebo následující text: MCLEOD, Kembrew. *Freedom of Expression: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property*. Product Placement and the „Real World“, s. 188–197.

<sup>262</sup> Takovým státem byla do roku 2011 například i Velká Británie. Srov. též KALISTA, Martin. *Product Placement a jeho vliv při umístění v audiovizuálních pořadech*, s. 25.



## 4.3 Filmová distribuce

### 4.3.1 Regulace filmové distribuce právem soukromým a právem veřejným

Na rozdíl od filmového producenta nedisponuje filmový distributor vlastní sadou práv dle autorského zákona, a to ani z titulu práv autorských, ani z titulu některého práva souvisejícího s právem autorským. Všechna oprávnění k distribuci filmu tak distributor musí smluvně nabýt, a to zpravidla právě od producenta (srov. následující subkapitolu).

Profesionální filmová distribuce (stejně jako filmová produkce, viz výše) má charakter tzv. živnosti ohlašovací volné (dle přílohy č. 4 živnostenského zákona, bod 15). Pro podnikajícího filmového distributora tak v tomto ohledu platí analogicky vše, co bylo shora řečeno o producentovi.

Filmový distributor je však samostatně regulován zákonem o audiovizi. Uvedený právní předpis *distributora* definuje pro své účely jako osobu, která při svém podnikání a v rozsahu oprávnění od držitelů práv k užití audiovizuálního díla a jeho záznamu vyrobí nebo nechá vyrobit jeho rozmnoženiny pro účely jejich rozšiřování, pronájmu nebo půjčování a takto zhotovené rozmnoženiny dále rozšiřuje, pronajímá nebo půjčuje v České republice a současně poskytuje třetím osobám oprávnění k užití audiovizuálního díla na území České republiky kinematografickým představením, prostřednictvím audiovizuální mediální služby na vyžádání nebo televizním vysíláním a pro tento účel nabyvateli oprávnění zpravidla poskytuje též záznam audiovizuálního díla [§ 2 odst. 1, písm. g)].

Základní povinnosti distributorů ve shora uvedeném smyslu jsou dle zákona o audiovizi tyto: distributor českého audiovizuálního díla<sup>263</sup> je povinen opatřit jeho rozmnoženiny rozšiřované veřejnosti na území České republiky titulky pro sluchově postižené (§ 3 odst. 2). Distributor je dále povinen klasifikovat z hlediska vhodnosti jeho obsahu pro děti a mladistvé (opět srov. § 4) jiné než české kinematografické dílo, které distribuuje na území České republiky (§ 5 odst. 2), a nehledě na to, zda tuto

---

<sup>263</sup> Opět srov. v témže právním předpise definice *kinematografického díla* [§ 2 odst. 1 písm. b)], *českého audiovizuálního díla* [§ 2 odst. 1 písm. e)] a *českého kinematografického díla* [§ 2 odst. 1 písm. f)].

klasifikaci provedl on sám nebo již producent kinematografického díla (což je případ českých kinematografických děl, srov. výše), je distributor také povinen oznámit provedenou klasifikaci každému pořadateli kinematografického představení, poskytovateli audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání a ostatním osobám, jimž pro území České republiky poskytne oprávnění k užití díla (§ 5 odst. 2); další specifické povinnosti distributorů v souvislosti s uvedenou klasifikací jsou dále obsaženy v ust. § 5 odst. 4 a odst. 7. Distributor má konečně povinnost oznámit Národnímu filmovému archivu každé kinematografické dílo, které bylo v jeho distribuci zpřístupněno veřejnosti v České republice prostřednictvím kinematografických představení, a to nejpozději do 31. ledna roku následujícího po kalendářním roce, v jehož průběhu bylo zpřístupněno veřejnosti v České republice (§ 7 odst. 2).

Jak už bylo uvedeno v subkapitole 2.5, zákon o audiovizi odlišuje od vlastní distribuce (ve shora uvedeném smyslu) některé další činnosti. Zákon zejména stanovuje specifické povinnosti pro tzv. *pořadatele kinematografického představení*, kterého definuje jednoduše jako osobu, která na své náklady a na svou odpovědnost pořádá kinematografické představení<sup>264</sup> [§ 2 odst. 1 písm. h)]. Pořadatel kinematografického představení má podle zákona o audiovizi v zásadě dvě základní sady povinností. Jednak, podobně jako producent a distributor, plní určité povinnosti ve vztahu ke klasifikaci kinematografických děl z hlediska vhodnosti jejich obsahu pro děti a mladistvé; v případě pořadatele kinematografického představení jde zejména o povinnost oznámit tuto klasifikaci potenciálním divákům a nepustit na kinematografické představení ty z nich, kteří klasifikačním kritériím nevyhovují (§ 5 odst. 5) a dále jde o povinnost nezpřístupňovat před zahájením, v průběhu ani po skončení kinematografického představení audiovizuální upoutávky označené přísnějším stupněm klasifikace, než má kinematografické dílo, které je hlavním programem daného kinematografického představení (§ 5 odst. 8). Druhá hlavní sada povinností pořadatele kinematografického představení se potom týká odvádění poplatku z kinematografického představení ve výši 1 % z ceny vybraného vstupného Státnímu fondu kinematografie (§ 26).

Konečně od distributora zákon o audiovizi odlišuje též osoby prodávající, pronajímající a půjčující rozmnoženiny kinematografickým děl (které však nejsou nijak

---

<sup>264</sup> Srov. definici *kinematografického představení* v ust. § 2 odst. 1 písm. a) téhož předpisu.

specificky pro účely zákona definovány), jimž ukládá povinnost neprodat, nepronajmout, resp. nepůjčit rozmnoženiny kinematografického díla označené klasifikací z hlediska vhodnosti jeho obsahu pro děti a mladistvé osobě, na kterou se podle provedené klasifikace vztahuje omezení jeho přístupnosti (§ 5 odst. 6).

Pokud jde o porušení zákona o audiovizi ze strany distributora, pořadatele kinematografického představení nebo osoby prodávající, pronajímající či půjčující rozmnoženiny kinematografického díla, platí analogicky totéž, co bylo shora řečeno o porušení daného zákona výrobcem.

### **4.3.2 Právní ochrana distributora, tzv. distribuční právo**

Filmový producent, který vyrobil audiovizuální záznam obsahující audiovizuální dílo, musí distributorovi, jehož prostřednictvím chce záznam komerčně zužít, poskytnout za tímto účelem řadu oprávnění: především oprávnění užít zvukově obrazový záznam, právo užít audiovizuální dílo, právo užít všechna díla audiovizuálně užitá a právo užít zaznamenané výkony výkonných umělců. Sada těchto odvozených práv, jimiž distributor obvykle disponuje, bývá v praxi někdy označována jako tzv. distribuční právo.<sup>265</sup>

Právo užít zvukově obrazový záznam má producent originárně ze zákona, a proto jej převádí licenci dle ust. § 2358 odst. 1 občanského zákoníku za použití ust. § 80 odst. 1 autorského zákona. V případě ostatních práv, která producent sám nejprve nabyl od jejich originárních vlastníků (autorů a výkonných umělců) formou licence, může distributorovi udělit pouze podlicenci ve smyslu ust. § 2363 občanského zákoníku. To však předpokládá, že si takovou možnost producent ve smlouvě s autory a výkonnými umělci výslovně vymínil (viz dikce zmiňovaného ust. § 2363), popř. že byly splněny podmínky pro aplikaci výše popsaných zákonných domněnek dle ust. § 63 odst. 3, § 64 odst. 1 a § 74 autorského zákona.

Producent na distributora zpravidla formou těchto licencí a podlicencí přenáší

---

<sup>265</sup> Zmínka o „distribučním právu“ se typicky objevuje např. při úvodním varování diváků v kině, kteří jsou vyzýváni k tomu, aby toto právo neporušovali pořizováním záznamů promítaného filmu.

tzv. monopol, kterým rozumíme oprávnění užívat všech postoupených práv<sup>266</sup> výlučně na určitém území (kterým bude zpravidla území určitého státu), po určitou dobu (např. na pět let) a určitými způsoby nebo všemi způsoby známými v době uzavření smlouvy (např. formou rozmnožování, rozšiřování, pronájmu a provozování ze záznamu).<sup>267</sup> Monopolní smlouva je typickou licenční smlouvou výhradní, a proto pro ni platí všechna ustanovení občanského zákoníku dotýkající se výhradních smluv. Konkrétně musí mít smlouva písemnou formu [§ 2358 odst. 2 písm. a)], ve smlouvě musí být výslovně uvedeno, že je výhradní (§ 2362), a producent se touto smlouvou zavazuje, že nebude v budoucnu licenci udílet třetím osobám a (není-li sjednáno jinak) sám se též zdrží užití díla, resp. záznamu a zaznamenaného výkonu způsoby, k nimž licenci udělil (§ 2360 odst. 1). Není-li ve smlouvě sjednáno jinak, distributor je povinen licenci využít (k čemuž by byl ovšem povinen, i kdyby o monopol nešlo, viz § 2372 odst. 2). Monopolní smlouvou se zpravidla distributorovi dává možnost udílet dále podlicence, resp. tyto podlicence dále řetězit, a to subjektům, jež jsou v pomyslném řetězci právních titulů blíže konečnému konzumentovi, tj. provozovatelům kin (k provozování ze záznamu formou projekce), provozovatelům videopůjčoven (k pronájmu videokazet, DVD aj.), televizním vysílatelům (k vysílání díla) atd.

Aby mohlo být audiovizuální dílo zpřístupněno konečnému spotřebiteli (divákovi), nestačí zpravidla pouze udílení licencí, resp. podlicencí, neboť jejich prostřednictvím se manipuluje toliko právy k nehmotným statkům (audiovizuálním dílům, dílům audiovizuálně užitým, zvukově obrazovým záznamům, zaznamenaným výkonům výkonných umělců atd.). S těmito nehmotnými statky se divák (alespoň zatím) ve většině případů v praxi seznamuje skrze hmotné substráty, v nichž jsou nehmotné statky zachyceny,<sup>268</sup> a to přesto, že divák sám bude nakonec vždy

---

<sup>266</sup> Srov. JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo*, s. 14. Autoři za účinnosti autorského zákona z roku 1953 docházejí k závěru, že monopolní distribuční právo je právem sui generis, zcela nezávislé na právu autorském, a *trvá tak dlouho, pokud se jej Ústřední půjčovna filmů nevzdá, nebo zcela a výhradně nepřevéde na někoho jiného*. Takový názor za současného právního stavu není obhajitelný.

<sup>267</sup> Srov. tamtéž, s. 13: *Co rozumíme pod pojmem monopolního práva? Monopolním právem rozumíme výhradní právo promítat filmy po určitou dobu, v určitém území, stanoveného formátu (35, 16, 8 mm) a určitým způsobem (v kinech, v televizi), jakož i určitou technologii (klasický formát, širokouhlý, atd.)*.

<sup>268</sup> Srov. tamtéž, s. 10: *Kopie se stává jen hmotným substrátem monopolního oprávnění, po jehož zániku nemůže již být podle smlouvy využívána k veřejnému promítání, ba dokonce podle obsahu smlouvy musí být komisionálně zničena za přítomnosti zástupce nositele monopolního oprávnění. Dispoziční právo s filmovou kopií zaniká tedy zároveň s uhasnutím monopolního oprávnění, a nájemce monopolního oprávnění může nakládat s filmovou kopií jen po dobu trvání smlouvy o propůjčení monopolních práv a v rámci podmínek této smlouvy. Zánikem kopie za doby platného monopolního oprávnění však nezaniká*

audiovizuální dílo vnímat (sledovat) v jeho podobě imateriální (což není z jeho strany považováno za užití díla).<sup>269</sup>

Např. provozovatel kina, který chce divákovi za úplatu předvést nejnovější filmový hit, často nevystačí s licenci k projekci filmu, ale musí mít též od distributora k dispozici 35 mm pás či jiné hmotné médium, na němž je filmové dílo zachyceno, aby své licenci nabyté oprávnění mohl realizovat. V praxi proto dochází k míšení smluvních typů, kdy jedním a tímže kontraktem jsou současně postupována práva k nehmotným statkům (licencí či podlicencí) i k statkům hmotným (např. pronajmutím filmové kopie smlouvou nájemní).<sup>270</sup>

Již bylo řečeno, že hmotné substráty obsahující nehmotné statky jsou z právního hlediska běžné věci (§ 489 ve spojení s § 979 občanského zákoníku), a tedy jsou předmětem věcných práv (zejména vlastnického práva dle § 1011 a násl. občanského zákoníku), jakož i potenciálním druhotným předmětem závazkových právních vztahů (např. vztahů založených smlouvou kupní podle § 2079 – § 2183 občanského zákoníku nebo smlouvou nájemní podle § 2201 – § 2331 téhož předpisu). Z hlediska hmotných substrátů mají zvláštní význam tzv. mechanická práva k užití díla [tj. právo k rozmnožování, rozšiřování, pronájmu, půjčování a vystavování jeho originálu nebo rozmnoženiny, viz § 12 odst. 4 písm. a) – e) autorského zákona], jejichž specifikum spočívá v tom, že mohou být realizována pouze ve spojitosti s hmotným substrátem (nosičem) díla.<sup>271</sup>

Pro jedno z mechanických práv, konkrétně pro právo na rozšiřování díla, stanovuje autorský zákon tzv. koncept vyčerpání práva, a to v ust. § 14 odst. 2.<sup>272</sup> Tento koncept znamená, že prvním prodejem nebo jiným prvním převodem vlastnického práva k originálu nebo rozmnoženině díla v hmotné podobě (tj. k hmotnému substrátu, nikoli k dílu jako takovému, které je nezczitelné!), jenž byl uskutečněn autorem nebo

---

*monopolní oprávnění, takže dočasný jeho držitel může po zničení kopie požadovat buď na vlastníku monopolního oprávnění podle podmínek smlouvy nájem nových kopií, nebo vyrobit si nové kopie na podkladě již dodaného rozmnožovacího materiálu a kopie využívat po dobu monopolního oprávnění podle smlouvy.*

<sup>269</sup> Srov. díky ust. § 30 odst. 1 autorského zákona a následující komentář: TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 174.

<sup>270</sup> Jak již bylo ale poznamenáno výše, současně s úbytkem hmotných nosičů, na nichž jsou filmy distribuovány, ubývá i pronikání prvků nájemních smluv do smluv licenčních (srov. distribuci filmů v digitalizovaných kinech skrze tzv. DCP).

<sup>271</sup> Viz TELEČ, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 174–175.

<sup>272</sup> Srov. OTEVŘEL, Petr. Vyčerpání práva na rozšiřování originálu nebo rozmnoženiny autorského díla. *Právní rozhledy*. 2005, roč. 13, č. 3, s. 86–91. ISSN 1210-6410.

s jeho souhlasem na území členského státu Evropské unie nebo jiné smluvní strany Dohody o Evropském hospodářském prostoru, je ve vztahu k takovému originálu nebo rozmnoženině díla právo autora na rozšiřování pro území Evropské unie a ostatních smluvních stran Dohody o Evropském hospodářském prostoru vyčerpáno. Zjednodušeně řečeno to znamená, že jakmile konkrétní hmotný substrát (nosič), v němž je dílo vyjádřeno (zachyceno), poprvé změní vlastníka, ztrácí původní vlastník hmotného substrátu (autor nebo jiná osoba, která na základě jeho licence dílo hmotně zafixovala) právo ovlivňovat jakékoli pozdější vlastnické převody hmotného substrátu.

Proto pokud např. distributor, který na základě od producenta získaného monopolu vyrobil (tj. z hlediska zákona rozmnožil) distribuční kopie s filmem (např. ve formě DVD) a následně je prodal určitému velkoobchodu, ztratil tímto okamžikem prvního prodeje možnost určovat, co se bude s kopiemi dále dít z hlediska převodu vlastnictví. Velkoobchod je bez jeho souhlasu (licence) může prodat libovolnému maloobchodu, maloobchodník je může prodat libovolným zákazníkům (spotřebitelům) a také zákazníci je mohou dále prodávat (kupř. svým příbuzným nebo do second-handu).

Je však třeba zdůraznit, že institut vyčerpání práva se týká pouze rozšiřování hmotných nosičů (tj. převodů vlastnictví k nim), nikoli jiné formy dispozic, které by mohly současně znamenat užití díla. Proto např. zakoupí-li provozovatel kina se sběratelskými ambicemi od distributorů v průběhu svého mnohaletého podnikání několik 35mm kopií obsahujících filmová díla, která považuje za obvláště hodnotná, neznámá to, že okamžikem koupě těchto kopií je může bez distributorova (a po skončení monopolu opět producentova) svolení libovolně promítat nebo pronajímat.

### **4.3.3 Filmové plakáty a upoutávky, fotosky, filmové titulky a dabing z pohledu práva**

Nezbytnou podmínkou úspěšné filmové distribuce je náležitá propagace distribuovaného filmu; při ní je využívána řada různorodých strategií i propagačních nástrojů.

K historicky osvědčeným propagačním nástrojům patří především filmové plakáty. Tyto plakáty zpravidla vedle určitého klíčového vizuálu (který může být vytvořen z fotografie pořízené při natáčení, ze speciálně dodatečně vyrobené fotografie,

z nové originální kresby atd.) obsahují i základní informace o filmu (název, hlavní herecké obsazení, hlavní tvůrci, produkční společnost apod.) a další informace praktického rázu, včetně sdělení o datu plánované premiéry. Jak je z řečeného zřejmé, specifikum filmového plakátu jakožto svébytného výtvarného díla spočívá v tom, že na plakátu mohou vyjma práva vlastního autora výtvarného řešení plakátu (výtvarníka/grafika) váznout též práva celé řady dalších osob, jejichž nehmotné chráněné statky užil výtvarník pro účely zhotovení plakátu (např. práva autora fotosek, jejichž prvky jsou užité na plakátu; práva scenáristy k originálnímu názvu filmu užitému na plakátu; práva filmového kostyméra ke kostýmům na plakátu vyobrazeným atd.). Práva autora plakátu, ale i uvedená práva třetích osob obvykle výslovně smluvně vypořádává i pro účely propagace filmu filmový producent,<sup>273</sup> který tak může uvedené prvky užít též na filmových plakátech jako specifických propagačních materiálech, a to v rozsahu, v jakém došlo k tomuto vypořádání práv. V případě, že uvedená práva nejsou ve smlouvě výslovně ošetřena, avšak příslušná smlouva má písemnou formu, lze u režiséra, autorů děl audiovizuálně užitých a výkonných umělců účinkujících ve filmu práva k užití jejich výtvorů přímo konstituujících film (v případě režiséra) či do filmu zařazených (autoři děl audiovizuálně užitých, výkonní umělci) dovodit ze zákonných domněnek dle ust. § 63 odst. 3, § 64 odst. 1, resp. § 74 autorského zákona, podle kterých uvedené osoby udílejí producentovi k užití svých nehmotných statků ničím *neomezenou* licenci. V ostatních případech lze uvažovat o tom, že určité prvky na plakátu mohou být též užity v rámci zákonné citační licence (jsou-li splněny podmínky této licence, srov. ust. § 31 autorského zákona), nebo že je daný prvek užít v celku plakátu toliko „nepodstatným způsobem“, tedy zcela podružně (srov. ust. § 38c autorského zákona); v takových případech by nebylo třeba příslušná práva vypořádávat. Práva autora plakátu jako takového budou zpravidla řešena v příslušné smlouvě o dílo s tímto svébytným tvůrcem; v případě absence výslovného vypořádání těchto práv autora plakátu bude aplikována vyvratitelná domněnka dle ust. § 61 odst. 1 autorského zákona (resp. dle ust. § 2634 občanského zákoníku),<sup>274</sup> což bude ovšem v praxi limitovat možnost producenta plakáty užít nad rámec vlastního účelu vyplývajícího ze smlouvy (tímto účelem bude zpravidla propagace prvotní distribuce filmu v době uzavření smlouvy známými distribučními kanály), s výjimkou dalšího rozšiřování

<sup>273</sup> Některá z těchto práv může ale např. vypořádat až filmový distributor po dohodě s producentem.

<sup>274</sup> Tj. že licence byla poskytnuta toliko *k účelu vyplývajícímu ze smlouvy*.

hmotných rozmnoženin plakátů již uvedených na trh, kde dojde k vyčerpání autorského práva podle ust. § 14 odst. 2 autorského zákona.

Obdobnou úlohu jako filmové plakáty hrají při propagaci filmu i filmové upoutávky (tzv. trailery, zastaralejším výrazem foršpany). Filmové upoutávky, které jsou zpravidla před započítáním distribuce vlastního filmu promítány v kinech, vysílány televizí, šířeny po internetu apod., se rovněž nalézají v podobném právním režimu jako filmové plakáty, pokud jde o rozsah práv, které je třeba vypořádat, a způsoby, které je k tomu možno využít. Obdobně jako filmový plakát lze rovněž upoutávku označit za svébytné dílo (v tomto případě audiovizuální) odlišné od propagovaného filmu, byť od něj odvozené. I práva autora filmové upoutávky je tedy třeba vypořádat zvlášť, stejně jako práva k originálním tvůrčím prvkům do upoutávky vloženým, nelze-li argumentovat některou ze shora zmíněných zákonných domněnek nebo zákonných licencí (takovým originálním prvkem může být např. speciální voice-over umístěný do zvukové stopy upoutávky, který v jejím průběhu seznamuje stručně diváky s obsahem propagovaného filmu).<sup>275</sup>

Tzv. fotosky – tedy (slovy zákona) *fotografie vytvořené v souvislosti s pořízením prvotního záznamu* filmu [srov. ust. § 63 odst. 3 písm. a), resp. § 64 odst. 1 písm. b) autorského zákona]<sup>276</sup> – je možné užívat při propagaci filmu buď samostatně (např. jejich rozmístěním do odpovídající vitríny ve foyer premiérového kina), nebo jako součást jiného propagačního nástroje (např. filmového plakátu nebo webové prezentace filmu). Přestože autorský zákon, jak řečeno, fotosky výslovně zmiňuje u vyvratitelných domněnek týkajících se užití autorského díla režiséra a autorských děl audiovizuálně užitých (přičemž je analogicky druhá zmíněná domněnka vztažena i na výkonné umělce účinkující ve filmu dle ust. § 74 autorského zákona), tyto domněnky nijak nezakládají producentovo právo užít fotosky jako takové, tedy užít je z hlediska práva jejich vlastního autora – fotografa. Práva tohoto fotografa tedy musí producent vždy vypořádat zvlášť; s ohledem na to, že tento fotograf bude zpravidla vytvářet fotosky na objednávku (tj. v režimu smlouvy o dílo), nebude v praxi opět neobvyklá aplikace vyvratitelné domněnky dle ust. § 61 odst. 1 autorského zákona, resp. dle ust. § 2634

---

<sup>275</sup> To, co je zde řečeno o filmových upoutávkách, se vztahuje i na tzv. „filmy o filmu“, které jsou svou podstatou zpravidla zvláštním druhem upoutávek, byť s delší stopáží a některými dalšími specifiky.

<sup>276</sup> Od fotosek ve zde uvedeném smyslu je třeba odlišit tzv. fotogramy, tedy části obrazové složky vlastního filmu, které jsou někdy nesprávně s fotoskami zaměňovány, případně jsou nesprávně nazývány prostě jako „fotografie z filmu“.



občanského zákoníku (srov. výklad o filmovém plakátu výše).

Většina filmů vyrobených v České republice aspiruje na to, být předváděna i za hranicemi našeho státu. Pro tento účel je nezbytné zhotovit odpovídající překlad, který je následně rozšiřován spolu s filmem, a to zpravidla ve formě filmových (pod)titulků, méně často pak formou dabingu. Překlad filmových dialogů do jiného jazyka je možné považovat za zvláštní autorské dílo, byť přímo odvozené od filmového scénáře; práva překladatele tedy musí být v odpovídajícím rozsahu vypořádána. Pokud je na základě překladu zhotovován filmový dabing, bude navíc třeba vypořádat též práva dalších osob, které se na výrobě dabingu tvůrčím způsobem podílely (zejména výkonní umělci, tj. herci a dabingový režisér).<sup>277</sup> I na filmové (pod)titulky a dabing se výslovně vztahují vyvratitelné zákonné domněnky dle ust. § 63 odst. 3, § 64 odst. 1, resp. § 74 autorského zákona, což v praxi zejména znamená, že producent nemusí při jejich výrobě znovu, resp. zvláště vypořádat práva autora scénáře a případné literární předlohy filmu.

#### **4.3.4 Filmový merchandising**

V nejširším slova smyslu se merchandisingem rozumí jakákoli činnost, jejímž cílem je zvýšit prodej určitého výrobku či odbytu určité služby koncovému zákazníkovi. S touto činností se tedy setkáváme např. i v běžné samoobsluze s potravinami v podobě cíleného rozmístování zboží na pultech osvědčeným způsobem, programového využívání systému slev a dárků pro věrné zákazníky či zvýhodněné nabídky některých produktů v době určitých státních a náboženských svátků.

Merchandisingem v oblasti filmové produkce rozumíme proces, jehož záměrem je zvýšit návštěvnost/sledovanost/prodej nosičů atd. příslušného filmu prostřednictvím souběžné reklamní kampaně; současně však filmový merchandising přispívá též k prodeji zboží a odbytu služeb, jež jsou v rámci této kampaně používány. Zřídka je to totiž sama produkční společnost, která by přímo zajišťovala výrobu propagačních materiálů, jako jsou trička s logem filmu, plyšové hračky v podobě hlavního hrdiny či počítačové hry na téma a v grafické podobě výtvarné stránky filmu. Místo toho filmový producent zpravidla udělí licenční oprávnění externím subjektům (oděvním,

---

<sup>277</sup> Jak už uvedeno v podkapitole 2.6, dabingoví režiséři zpravidla nejsou považováni za svébytné autory, ale „pouze“ za výkonné umělce.

softwarovým aj. výrobcům) k užití těchto statků, chráněných právem autorským či právem souvisejícím s právem autorským (výtvarná složka filmu, úvodní filmová píseň a její nahrávka, „hlášky“ ze scénáře atd.), právem průmyslovým (právo k ochranné známce v podobě filmového loga či známkově chráněné kreslené postavičky z animovaném filmu) či všeobecným právem osobnostnostním (podobizna či hlas titulního populárního herce).

Je tedy vidět, že zatímco umístování produktů ve filmech má primárně za cíl zvýšit prodej zboží a odbyt služeb těch subjektů, jejichž produkt je ve filmu prezentován (za což tyto subjekty poskytují filmovému producentovi peněžní či věčné příspěvky do výroby filmu), a nikoli propagovat film samotný, merchandising funguje jako reklamní kampaň vždy oběma směry. Z tohoto pravidla však mohou existovat v konkrétních případech výjimky, kdy i umístění produktu v konečném důsledku zvýší atraktivitu příslušného filmu.<sup>278</sup> S filmovým merchandisingem se v praxi setkáváme v masovější podobě od druhé poloviny sedmdesátých let dvacátého století v souvislosti s tvorbou tzv. blockbusterů (česky v poněkud nepřesném překladu „trháků“), tedy filmových velkoprodukcí zejména hollywoodského původu. Tyto blockbustery aspirují na dosažení tzv. kultovního statusu a obdobně jako při budování kultu některých politických osobností je k tomu využívána promyšlená, víceúrovňová a dlouhodobá reklamní strategie – v případě filmu začíná už před fází vlastního natáčení a u nejúspěšnějších děl trvá ještě dlouho poté, co film opustil primární kinodistribuci.

Tím, že propagační materiály zpravidla nevyrobí sám filmový producent, ale externí licenční nabyvatel, přenáší se riziko případného neúspěchu filmu (a tím i s ním spojených produktů) částečně na tohoto nabyvatele. Ten se zavazuje zaplatit producentovi za udělení licence odměnu: zpravidla půjde o kombinaci odměny paušální, která je splatná nepodmíněně a jednorázově, a odměny výnosové (podílové), jejíž výše závisí na úspěšnosti prodeje propagačních materiálů (srov. § 2366 a násl. občanského zákoníku). Aby však mohl producent licenci udělit, musí mít k tomu předně souhlas všech osob, předmět jejichž práv bude merchandisingově využit (scenáristy, hudebního skladatele, filmového architekta atd.). Tento souhlas – tedy postoupení tzv. merchandising rights – je zpravidla sjednáván příslušnou klauzulí v rámci licenční

---

<sup>278</sup> Proto je ostatně nezbytné, aby se umístění produktu dělo vždy na základě oboustranného souhlasu.

smlouvy mezi producentem a těmito osobami (srov. subkapitolu 5.1.).<sup>279</sup>

Mezi filmovým producentem a výrobcem/poskytovatelem propagačních merchandisingových materiálů/služeb je sjednávána samostatná licenční merchandisingová smlouva.<sup>280</sup> Tato smlouva může mít charakter nejenom licenční smlouvy autorskoprávní, ale též může v konkrétním případě obsahovat např. i licenci k užití ochranné známky spojené s filmem a vlastněné filmovým producentem.

Merchandisingová smlouva detailně stanovuje druhy zboží a služeb, které budou v merchandisingové kampani daným licenčním nabyvatelem užity, dobu trvání a územní rozsah této kampaně, jakož i ustanovení o odměně pro poskytovatele licence (filmového producenta). Dalšími typickými ustanoveními budou klauzule o výhradnosti či nevýhradnosti smlouvy, o povinnosti a formě spolupráce mezi oběma smluvními stranami, o smluvní pokutě za porušení smluvních ustanovení či o zproštění se závazku licenčního nabyvatele licenci využít v případě nepřekonatelné překážky způsobené vyšší mocí (*vis maior*).

V České republice je v současnosti filmový merchandising využíván pouze okrajově, a to s ohledem na převažující žánr českých filmů – (nízkorozpočtová) rodinná komedie ze současnosti – který (na rozdíl od filmů historických, fantastických, akčních a jinak výpravných) nemá dostatečný „blockbusterový“ komerční potenciál.

Merchandising tedy není využíván pravidelně a systematicky, ale pouze u vhodných projektů – srov. např. prodej hraček s tematikou filmu *Kuky se vrací* (r.: Jan Svěrák. Česká republika 2010).

---

<sup>279</sup> Obecně se má za to, že zákonné domněnky podle § 63 odst. 3, § 64 odst. 1 a § 74 autorského zákona nezahrnují postoupení práva k užití díla audiovizuálního či audiovizuálně užitého, resp. uměleckého výkonu v merchandisingové kampani. Je tedy třeba výslovného souhlasu autorů těchto děl, resp. výkonných umělců, s takovým užitím. Srov. výklad o tzv. character merchandising v ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*, s. 133–147.

<sup>280</sup> Srov. LITWAK, Mark. *Contracts for the Film & Television Industry*, s. 406–417.

### 4.3.5 Audiovizuální mediální služby na vyžádání (tzv. video-on-demand)

Významným předpisem v oblasti audiovize z poslední doby je zákon o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání z roku 2010,<sup>281</sup> který vznikl jako součást transpozice směrnice „Televize bez hranic“ (1989),<sup>282</sup> novelizované a přejmenované v roce 2007 na směrnici o audiovizuálních mediálních službách.<sup>283</sup> Poslední verze směrnice (a nyní i náš právní řád) vychází z dělení audiovizuálních mediálních služeb na tzv. lineární (původní nebo převzaté televizní vysílání, ať již přenášené klasicky, nebo přes internet) a nelineární (služby na vyžádání).

Audiovizuální mediální služba na vyžádání je zákonem definována v ust. § 2 odst. 1 písm. a) jako služba informační společnosti (ve smyslu zákona o některých službách informační společnosti),<sup>284</sup> za kterou má redakční odpovědnost poskytovatel audiovizuální mediální služby na vyžádání a jejímž hlavním cílem je poskytování pořadů veřejnosti za účelem informování, zábavy nebo vzdělávání a která umožňuje sledování pořadů v okamžiku zvoleném uživatelem a na jeho individuální žádost na základě katalogu pořadů sestaveného poskytovatelem audiovizuální mediální služby na vyžádání. Zmíněným pořadem se potom rozumí [§ 2 odst. 1 písm. b) cit. zákona] pohyblivá obrazová sekvence se zvukem nebo bez zvuku, která představuje jednotlivou položku v katalogu pořadů a jejíž podoba a obsah jsou srovnatelné s podobou a obsahem televizního vysílání, zejména celovečerní film, záznam sportovní události, situační komedie, dokumentární pořad, pořad pro děti nebo původní televizní hra.

Zjednodušeně řečeno, zákon upravuje poskytování tzv. video-on-demand (VOD), tedy relativně nového typu elektronické (zejména internetové) služby, která se

<sup>281</sup> Česko. Zákon č. 132 ze dne 13. dubna 2010, o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání a o změně některých zákonů (zákon o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2010, částka 47, s. 1722-1742. ISSN 1211-1244.

<sup>282</sup> Evropská společenství. Směrnice Rady 89/552/EHS ze dne 3. října 1989, o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:31989L0552&rid=5>.

<sup>283</sup> Evropská společenství. Směrnice Rady 2007/65/ES ze dne 11. prosince 2007, kterou se mění směrnice Rady 89/552/EHS o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2007:332:0027:0045:CS:PDF>.

<sup>284</sup> Česko. Zákon č. 480 ze dne 29. července 2004, o některých službách informační společnosti a o změně některých zákonů (zákon o některých službách informační společnosti), § 2 písm. a). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2004, částka 166, s. 9470-9475. ISSN 1211-1244.

liší od televizního vysílání tím, že uživatel služby si sám volí, v jakém okamžiku bude sledovat jaký pořad, přičemž jednotlivé pořady volí z určitého archivu či katalogu pořadů poskytovatele služby.

Za audiovizuální mediální služby na vyžádání se ovšem nepovažují (a tedy se na ně nevztahuje tento zákon) takové služby, které mají charakter převážně nekomerční nebo které nesoutěží s televizním vysíláním, dále služby, které nejsou určeny k příjmu veřejností, služby, jejichž hlavním účelem není poskytování pořadů, a služby, které nemůže přijímat veřejnost v žádném členském státě EU ani prostřednictvím technicky způsobilého zařízení (§ 2 odst. 2 cit. zákona).

Má-li poskytování audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání charakter podnikání [na nepodnikající poskytovatele se zákon nevztahuje, viz § 2 odst. 1 písm. d)], je poskytovatel povinen opatřit si živnostenské oprávnění.<sup>285</sup> Do třiceti dnů ode dne vzniku tohoto oprávnění musí zaslat písemné oznámení Radě pro rozhlasové a televizní vysílání, která jej na základě toho zařadí do Evidence poskytovatelů audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání (§ 5 cit. zákona).<sup>286</sup>

Předpis dále v ust. § 6 – § 10 upravuje různé povinnosti poskytovatelů těchto služeb, z nichž řada je podobná povinnostem uloženým provozovatelům rozhlasového a televizního vysílání zákonem o provozování rozhlasového a televizního vysílání.

O zákonu o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání dále pojednává subkapitola 4.2.4 v souvislosti s regulací umístění produktu (product placement), do níž tato norma přinesla významné změny.<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> Žádná z příloh živnostenského zákona výslovně neuvádí živnost poskytování audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání. Lze proto předpokládat, že je toto podnikání možné provozovat v rámci jednoho z následujících oborů ohlašovací živnosti volné: *Výroba, rozmnožování, distribuce, prodej, pronájem zvukových a zvukově-obrazových záznamů a výroba nenahraných nosičů údajů a záznamů* (příloha č. 4 k zákonu, bod 15), *poskytování software, poradenství v oblasti informačních technologií, zpracování dat, hostingové a související činnosti a webové portály* (příloha č. 4 k zákonu, bod 56), *popř. výroba, obchod a služby jinde nezařazené* (příloha č. 4 k zákonu, bod 80).

<sup>286</sup> [http://www.rrtv.cz/cz/static/prehledy/seznamy-provozovatele/list\\_other\\_ondemand.htm](http://www.rrtv.cz/cz/static/prehledy/seznamy-provozovatele/list_other_ondemand.htm).

<sup>287</sup> Pro bližší výklad o zákoně o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání srov. zejména tuto publikaci: RÁMIŠ, Vladan; ČUHELOVÁ, Mária; WÜNSCHOVÁ PUJMANOVÁ, Alexandra; HRUBEŠOVÁ, Kateřina. *Zákon o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání: se souvisejícími dokumenty, formuláři, doporučenými postupy a metodickými výklady: komentář*. Praha: Linde, 2012. ISBN 978-80-7201-879-6.

## **5 Smlouvy, mimosmluvní užití a jednostranná svolení ve filmovém právu**

### **5.1 Smlouvy užívané ve filmovém právu a související otázky**

#### **5.1.1 Autorská licenční smlouva**

Již autorský zákon z roku 1953 výslovně zavedl několik speciálních autorskoprávních smluvních typů, přičemž z hlediska filmové produkce a distribuce byly významné typy dva, a to smlouva scénární a smlouva o promítání filmového díla (§ 46 – § 49). Oba smluvní typy spadaly pod tzv. smlouvy o rozšiřování díla, proto pro ně platila též obecná ustanovení v § 28 – § 33 daného zákona. Smlouva scénární i smlouva o promítání filmového díla měly stanovenou povinnou písemnou formu (§ 28 odst. 1). Smlouvou scénární převáděl 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 zavazoval vyplatit autorům honoráře za užití jejich děl (§ 46). Takovou smlouvu bylo možné uzavřít nejdéle na dobu pěti let, přičemž během této doby mohl autor uzavřít další smlouvu scénární s jiným výrobcem jen se svolením výrobce dosavadního (§ 47). Pokud však film nebyl vyroben do tří let od sjednání smlouvy, mohl od ní autor odstoupit, aniž ztratil nárok na honorář (§ 48). I při uzavření scénární smlouvy zůstávala autorům zachována osobnostní práva (včetně práva na nedotknutelnost díla), nebyla-li smlouvou výslovně omezena. Smlouvou o promítání filmového díla převáděli autoři jednotlivých složek tohoto díla právo dílo veřejně promítat a podnik promítající filmy se zavazoval vyplatit autorům provozovací honorář za veřejné promítání filmu (§ 49). Autorský zákon z roku 1953 výslovně neupravoval žádný speciální typ licenční smlouvy mezi výrobcem a režisérem filmu – šlo tedy o smlouvu o rozšiřování díla, která se řídila pouze obecnými ustanoveními v § 28 – § 33. (Výčet smluv o rozšiřování díla v § 34 byl totiž pouze příkladný.) Dobově příznačným ustanovením autorského zákona z roku 1953, které se vztahovalo i na uzavírání

zmíněných smluv, bylo ust. § 22, podle nějž, nebylo-li dobře možné opatřit svolení autora, který je československým občanem, k užití jeho uveřejněného díla, anebo odpíral-li takový autor toto svolení bez závažné příčiny, mohlo jeho svolení být nahrazeno výrokem ministerstva kultury (šlo o tzv. nucenou licenci). Konečně byl-li autor výrobcovým zaměstnancem, smlouva scénární nemusela být uzavírána, neboť zaměstnavatel měl právo na užití díla vytvořeného při plnění autorových pracovních povinností přímo ze zákona (§ 20).<sup>288</sup>

Autorský zákon z roku 1965 opět přišel s obecnou kategorií tzv. smluv o šíření díla, avšak již výslovně neupravoval žádné speciální smluvní typy uzavírané v oblasti filmové výroby a distribuce. Dle K. Knapa<sup>289</sup> bylo ovšem možno v praxi rozlišit tři hlavní filmové smluvní typy (smlouvy sui generis): smlouvu o zfilmování, smlouvu půjčovní a smlouvu o promítání filmového díla. Smlouva o zfilmování byla vlastně tím, co předchozí autorský zákon nazýval smlouvou scénární. Tato smlouva nemohla být dle Knapa řazena mezi smlouvy o šíření díla, neboť zfilmováním díla nedocházelo ještě k jeho rozšiřování. Šlo proto o tzv. smlouvu o jiném užití díla podle ust. § 28, což mimo jiné znamenalo, že pro ni nebyla vyžadována písemná forma. (Do smluv o jiném užití díla by bylo možno řadit i Knapem nezmiňovanou inominátní smlouvu mezi režisérem a výrobcem o zaznamenání díla filmového na výrobcův prvotní záznam, která opět zákonem nebyla výslovně upravena. V autorském zákoně z roku 1965 ji však již nebylo nutné zařazovat mezi smlouvy o rozšiřování/šíření díla, právě pro existenci nové, zbytkové kategorie smluv *o jiném užití díla* v tomto novějším zákoně. S režisérem však zpravidla bývala uzavřena smlouva o vytvoření díla podle ust. § 27, která připadala v úvahu i u jiných děl zhotovených na zakázku pro účely filmu. Tato smlouva zahrnovala účelovou licenci, viz § 27 odst. 1.) Zbylé dva Knapem popisované smluvní typy však již k smlouvám o šíření díla svou povahou patřily, a bylo tedy třeba, aby byly uzavírány písemně (§ 22 odst. 4). Smlouva o zfilmování díla opět nebyla nutná, pokud autor díla audiovizuálně užitého byl výrobcovým zaměstnancem (§ 17).<sup>290</sup> Smlouva půjčovní byla obdobou toho, co Knap v díle citovaném na začátku této subkapitoly označoval za smlouvu monopolní: tj. šlo o smlouvu mezi výrobcem filmu a

---

<sup>288</sup> V dobách státního filmového monopolu po roce 1945 byla právě tato situace v praxi zřejmě nejčastější.

<sup>289</sup> KNAP, Karel. *Smluvní vztahy v právu autorském*. Praha: Orbis, 1967, s. 249–251.

<sup>290</sup> Je však třeba upozornit, že zaměstnavatel měl ve vztahu k zaměstnaneckým dílům dle citovaného autorského zákona výrazně slabší postavení, než dle autorského zákona aktuálního.

distributorem (filmovou půjčovnou), kterou se tomuto distributorovi umožňovalo udělovat svolení k veřejnému promítání díla, a to zpravidla výlučně pro určité území, v určitém rozsahu a době. Současně se výrobce obvykle zavazoval odevzdat filmové půjčovně určitý počet distribučních kopií, eventuelně negativ, z něhož půjčovna kopie sama vyrobila. Smlouva o promítání filmového díla byla smlouvou mezi subjektem, jemuž příslušelo právo k využití filmového díla (filmová půjčovna či výrobce), a kinematografickým podnikem, kterou se poskytovalo tomuto podniku právo filmové dílo veřejně předvádět v určitém místě a v určité době, a to zpravidla nevýhradně. Opět se kinematografickému podniku za účelem realizace takto nabytého oprávnění odevzdávaly (pronajímaly) hmotné nosiče s filmovým dílem. Smluvní nabyvatel poskytoval na oplátku autorskou odměnu, jakož i úhradu za poskytnutí filmové kopie, které ve svém souhrnu tvořily tzv. půjčovné (stanovené buď paušálně, nebo výnosově). Autorský zákon z roku 1965 stanovoval obdobně jako zákon předchozí, že svolení k užití již uveřejněného díla československého občana mohlo být nahrazeno výrokem ministra školství a kultury nebo orgánu jím pověřeného, nebylo-li dobře možné získat svolení autora nebo odpíral-li autor svolení bez závažné příčiny (§ 18 odst. 1). Toto ustanovení o nucené licenci bylo vypuštěno porevoluční novelou č. 89/1990 Sb.

Současný autorský zákon od počátku své účinnosti (tj. od 1. 12. 2000) vycházel z koncepce jediné typové licenční smlouvy, z čehož mimo jiné vyplývá, že stejně jako předešlý autorský zákon nezakotvil žádné speciální smluvní typy pro oblast produkce a exploatace filmu. Tuto koncepci od autorského zákona převzal i zák. č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, do kterého byla s účinností od 1. 1. 2014 úprava licenčních smluv, včetně licenční smlouvy autorské, převzata.<sup>291</sup> Právě jednotnou typovou licenční smlouvou zakotvenou v ust. § 2358 – § 2389 občanského zákoníku (s aplikací speciální úpravy pro autorskoprávní licenční smlouvy dle ust. § 2371 a násl. občanského zákoníku) zpravidla udílejí autoři děl audiovizuálně užitých, resp. výkonní umělci výrobci právo na zařazení svých děl, resp. výkonů do díla audiovizuálního, tj. právo ke zfilmování (srov. § 64 odst. 1,<sup>292</sup> resp. § 74 autorského zákona). Stejný smluvní typ je

---

<sup>291</sup> Obecně ke koncepci autorské licenční smlouvy v novém občanském zákoníku srov. např.: TELEČEK, Ivo; TŮMA, Pavel. Licenční smlouva v pojetí nového občanského zákoníku. In JAKL, Ladislav (ed.). *Nový občanský zákoník a duševní vlastnictví*. Praha: Metropolitní univerzita Praha, 2012, s. 64–94. ISBN 978-80-86855-87-5.

<sup>292</sup> Uvedené ustanovení pro aplikaci v něm obsažené zákonné domněnky požaduje, aby smlouva, kterou autor díla audiovizuálně užitého (resp. dle ust. § 74 i výkonný umělec) s producentem uzavírá a již mu



taktéž zpravidla užíván k udělení oprávnění autora audiovizuálního díla k zaznamenání tohoto díla na výrobcův prvotní záznam (srov. § 63 odst. 3 autorského zákona).<sup>293</sup> Filmový výrobce dále zpravidla typovou licenční smlouvou opravňuje distributora k užití svého zvukově obrazového záznamu (srov. § 80 odst. 1 autorského zákona) a cestou podlicence (§ 2363 občanského zákoníku) umožňuje užití děl audiovizuálně užitých, zaznamenaných výkonů výkonných umělců a díla audiovizuálního, které zvukově obrazový záznam obsahuje. Distributorovi je tím většinou udělen tzv. monopol, kterého užívá k další exploataci záznamu a jeho obsahu (viz subkapitola 4.3.2).

Kromě zmíněných základních závazků (tj. závazku držitele práva poskytnout oprávnění předmět práva užit, resp. závazků nabyvatele poskytnout za to odměnu a dílo užit, není-li sjednáno jinak), které jsou obligatorní pro každou typovou licenční smlouvu (§ 2358 odst. 1, resp. § 2371 občanského zákoníku; hovoříme o tzv. *essentialia negotii*), může smlouva obsahovat i nejrůznější další pravidelně užívaná ustanovení (tzv. *naturalia negotii*), jakož i ustanovení relativně náhodná (tzv. *accidentalia negotii*), a to zpravidla v souvislosti s prolínáním licenční smlouvy s dalšími smluvními typy (zejména se smlouvou o dílo) nebo prvky atypických závazků. Jde kupř. o závazek poskytovatele licence (scenáristy, režiséra apod.) řádně spolupracovat s ostatními tvůrčími i organizačními pracovníky, kteří se účastní filmové výroby, a nepoškozovat jejich dobrou pověst (např. nevhodnými výroky do médií), závazek podílet se určitou formou na propagaci hotového filmu, jakož i poskytnout předmět licence včetně všech jeho částí pro účely merchandisingu, závazek zachovat mlčenlivost vůči třetím osobám o citlivých informacích týkajících se výroby filmu atd. Jelikož licenční smlouvou není možné poskytnout oprávnění k výkonu práva předmět licence užit způsobem, který v době uzavření smlouvy ještě není znám (§ 2372 odst. 1 občanského zákoníku), bývají do těchto smluv někdy vkládána ustanovení proklamující, že bude-li objeven nový způsob užití předmětu licence, poskytovatel licence se zavazuje automaticky uzavřít s nabyvatelem novou licenční smlouvu, která zahrne i nový způsob užití. Takový závazek by mohl být eventuálně posouzen jako přičící se smyslu a účelu shora

---

uděluje oprávnění k zaznamenání jeho díla (výkonu) na producentův prvotní záznam, měla písemnou formu; nevyžaduje však výslovně, aby šlo o typovou licenční smlouvu. Přesto – jak vyplývá z podstaty věci – půjde o nejčastější případ. Pro udělení souhlasu nejsou nicméně vyloučeny ani jiné typy smluv, resp. smlouvy atypické. Srov. subkapitulu 4.2.3.

<sup>293</sup> Zde analogicky platí předešlá poznámka.

uvedeného ustanovení autorského zákona, a jako takový neplatný (srov. ust. § 580 odst. 1 občanského zákoníku). Licenční smlouva dále zpravidla obsahuje ustanovení o tom, zda je nabyvatel licence oprávněn udělovat podlicence či licenci postoupit. Ve smlouvě může být mimo jiné též sjednán závazek poskytovatele licence strpět zásah do svých osobnostních práv podle § 77 a násl. občanského zákoníku, např. za účelem zhotovení a využívání podobizny pro potřeby reklamní kampaně spojené s filmem.

Lze nicméně shrnout, že současnou licenční smlouvu jako smluvní typ charakterizuje vždy skutečnost, že jejím prostřednictvím autor / výkonný umělec / jiný nositel určitého nehmotného statku poskytuje nabyvateli tzv. licenci, tj. oprávnění k výkonu práva dílo / zvukově obrazový záznam / umělecký výkon užít (všemi nebo jen některými způsoby, v rozsahu omezeném nebo neomezeném), a nabyvatel se za to (zpravidla) zavazuje poskytnout autorovi / filmovému producentovi / výkonnému umělci odměnu (srov. zejména § 2385 odst. 1, resp. § 2371 občanského zákoníku).

Licenční smlouva stejně jako jakákoli jiná smlouva má charakter právního jednání, tj. projevu vůle vyvolávajícího právní následky, které jsou v něm vyjádřeny, jakož i takové následky, které plynou ze zákona, dobrých mravů, zvyklostí a zavedené praxe stran (§ 545 občanského zákoníku). Licenční smlouva je jakožto právní jednání typem právní skutečnosti, obdobně jako jím je již vytvoření autorského díla.

Pokud jde o možné právní dispozice, které lze licenční smlouvou platně činit, resp. o zákonná omezení těchto dispozic, lze obecně uvést následující: především je třeba zdůraznit, že autor ani výkonný umělec se dle koncepce českého autorského zákona svých osobnostních a majetkových práv nemohou (smluvně ani jinak) vzdát a nemohou je ani na nikoho převést (viz § 11 odst. 4, § 26 odst. 1, resp. § 74 autorského zákona). Jejich majetková práva – jde-li o jejich přenesení na jiné subjekty – jsou toliko způsobilá být předmětem dědictví (viz § 26 odst. 1 – odst. 3, resp. § 74 autorského zákona). Hovoříme zde proto o zákazu tzv. translativního převodu práv *inter vivos*.<sup>294</sup> Jinak je na tom filmový producent, jehož speciální právo ke zvukově obrazovému záznamu postrádá osobnostní základ (jakožto právo netvůrčí a ryze majetkové), protože je i mezi živými bez dalšího translativně převoditelné (srov. § 80 odst. 4 autorského zákona).

Od (translativního) převodu práv je však třeba odlišit zde popisovaný proces

---

<sup>294</sup> Srov. TŮMA, Pavel. *Smluvní licence v autorském právu*, s. 11–15.

udělování licencí, kdy dochází pouze ke (konstitutivnímu) převodu majetkového práva dílo užít, k čemuž je zásadně oprávněn jak výrobce zvukově obrazového záznamu, tak i autor a výkonný umělec.

Konečně vedle translativních a konstitutivních (licenčních) převodů majetkových práv může v rámci smlouvy dojít též k udělení právně závazného (jednostranného) souhlasu k zásahu do osobnostního práva (autora či výkonného umělce).

Je-li udělena licence, může s ní licenční nabyvatel za splnění určitých podmínek dále disponovat zejména dvěma způsoby, a to udílením podlicencí (§ 2363 občanského zákoníku), nebo úplným postoupením licence (§ 2364 odst. 1 občanského zákoníku).

Občanský zákoník dělí v ust. § 2360 – §2362 licenční smlouvy do dvou základních kategorií, a to sice na licenční smlouvy výhradní a nevýhradní (přičemž nevyplývá-li ze smlouvy jinak, presumuje se zásadně její nevýhradnost). Výhradní licencí se autor / producent / výkonný umělec zavazuje, že neposkytne další licenci třetí osobě, a současně se zavazuje, není-li sjednáno jinak, že se sám zdrží výkonu práva užít dílo/záznam/výkon způsobem, ke kterému licenci udělil (§ 2360 odst. 1 občanského zákoníku). Naopak udělí-li autor / producent / výkonný umělec pouze licenci nevýhradní, pak je nadále oprávněn k výkonu práva užít dílo/záznam/výkon způsobem, ke kterému licenci udělil, jakož i k poskytnutí licence třetím osobám (§ 2361 občanského zákoníku; srov. v této souvislosti výklad o tzv. distribučním monopolu v subkapitole 4.3.2).

Občanský zákoník dále stanovuje zejména obecná pravidla týkající se licenční odměny (§ 2366, resp. § 2374 občanského zákoníku), omezení licence jako takové (zejména § 2376 občanského zákoníku), resp. jejího nabyvatele (§ 2375 občanského zákoníku), rozmnoženin pro autora (§ 2377 občanského zákoníku), odstoupení od smlouvy pro nečinnost nabyvatele (§ 2378 a násl. občanského zákoníku), popř. pro změnu přesvědčení autora (§ 2382 občanského zákoníku) a přechodu práv a povinností z licence na právního nástupce (§ 2383 občanského zákoníku). Zvláštním podtypem autorské licenční smlouvy je smlouva nakladatelská (§ 2384 – § 2386 občanského zákoníku), ta se však nevztahuje na audiovizuální díla, zvukově obrazové záznamy ani na výkony výkonných umělců (§ 2384 odst. 1 občanského zákoníku a contrario).

## 5.1.2 Jiné druhy smluv

K. Knap<sup>295</sup> v roce 1945, tj. za účinnosti autorského zákona z roku 1926, konstatuje, že filmová praxe vytvořila řadu smluvních typů, které *nelze podřaditi pod jednoduché smluvní typy práva všeobecného*, a jde tedy o smlouvy sui generis (inominátní). Mezi ně Knap řadí: smlouvu ateliérovou (smíšená smlouva nájemní a smlouva o dílo), smlouvu licenční, smlouvu o výrobě filmu z příkazu, smlouvu s filmovým tvůrčím pracovníkem<sup>296</sup> (smíšená smlouva licenční a smlouva o výkonu), smlouvu laboratorní, smlouvu monopolní (o monopolním postoupení filmových práv třetí osobě v kombinaci se smlouvou nájemní), smlouvu půjčovenskou (mezi majitelem monopolu a kinematografem k veřejnému předvádění díla, resp. k nájmu hmotného podkladu) a smlouvu s návštěvníkem kinematografu (smlouva mezi návštěvníkem a pořadatelem představení, k níž jako legitimační lístek je vydávána vstupenka). Krom toho, konstatuje Knap, pořadatelé kinematografických představení mohou (a ve většině případů z praktických i právních důvodů musí) od roku 1936, kdy byl novelou vnesen do tehdejšího autorského zákona § 30a, uzavírat hromadné smlouvy s OSA ohledně děl hudebních užitých v dílech kinematografických, pokud jsou autoři příslušných hudebních děl tímto kolektivním správcem zastupováni. (Tuto možnost/povinnost mají provozovatelé kin ve vztahu k příslušným kolektivním správcům dodnes – tedy i podle současného autorského zákona – s výjimkou myslitelných zvláštních případů, kdy autor příslušného audiovizuálně užitého díla hudebního udělil výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla licenci k zaznamenání hudebního díla na zvukově obrazový záznam a k jeho dalšímu užití v rámci tohoto záznamu a současně mu umožnil udělovat k tomuto dílu podlicence dalším osobám, včetně provozovatelů kin. Oprávnění výrobce udělovat podlicence k užitému dílu hudebnímu musí být ovšem ve smlouvě mezi autorem hudebního díla a výrobcem prvotního záznamu audiovizuálního díla výslovně sjednáno, neboť není zahrnuto do zákonné domněnky v ust. § 64 odst. 1 autorského zákona.)

Zejména pro filmovou produkci je vedle výše rozebrané smlouvy licenční dále charakteristické uzavírání smluv o dílo podle ust. § 2586 – § 2635 občanského

---

<sup>295</sup> KNAP, Karel. *Přehled práva filmového*, s. 31–37.

<sup>296</sup> „Filmový tvůrčí pracovník“ byl pojem zavedený za německé okupace a záhy opět opuštěný.

zákoníku. Filmový výrobce může uzavřít smlouvu o dílo s režisérem, s autory těch děl audiovizuálně užitých, která se objednávají speciálně pro potřeby filmu (např. stavby filmové architektury, původní filmová hudba či původní scénář), jakož i s herci a dalšími výkonnými umělci, kteří mají ve filmu účinkovat. Tím se tyto osoby producentovi zavazují k vytvoření určitého autorského díla či uměleckého výkonu za smlouvou stanovených podmínek. V případě autorů (nikoli však výkonných umělců; srov. ust. § 74 a contrario), kteří tuto smlouvu uzavřeli, platí potom vyvratitelná zákonná domněnka podle ust. § 61 odst. 1, že současně poskytnou licenci k užití vytvořeného díla, a to k účelu vyplývajícimu ze smlouvy. Nad rámec takového účelu může výrobce dílo užít, pouze bude-li sjednána speciální licenční smlouva (srov. obdobné ustanovení v § 2634 občanského zákoníku, které je možné vztáhnout i na výkonné umělce<sup>297</sup>). Podle ust. § 61 odst. 2 autorského zákona potom, není-li sjednáno jinak, autor může takto na objednávku vytvořené dílo sám užít a poskytnout licenci jinému, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy objednatele (v tomto případě producenta). To např. znamená, že pokud je u hudebního skladatele objednáno vytvoření díla hudebního, které má sloužit pouze jako doprovod filmového děje a takto být audiovizuálně užito, nemůže bez uzavření další licenční smlouvy producent dílo využívat mimo film (např. samostatnou distribucí na nosičích CD v rámci reklamní kampaně). Stejně tak ale hudební skladatel v zásadě nemůže hudbu bez dohody s producentem jinak významněji komerčně využít, neboť by tím mohly být zkráceny producentovy příjmy.

Dosud řečené můžeme shrnout tak, že je třeba rozlišovat mezi závazkem vytvořit dílo, popř. výkon (který se sjednává smlouvou o dílo) a závazkem strpět užití takového díla, popř. výkonu ve filmu (který se sjednává ve smlouvě licenční). Oba závazky nicméně mohou být obsahem jediné smíšené smlouvy, nehledě na možnost aplikace zmíněné zákonné domněnky v ust. § 61 autorského zákona (resp. § 2634 občanského zákoníku). Pokud autorské dílo či umělecký výkon v okamžiku zahájení výroby již existují (např. dochází k opětovnému zfilmování scénáře již jednou zfilmovaného) a není třeba jejich dodatečných úprav, postačí proto smlouva licenční.

Smlouvy o dílo mohou být uzavírány i s těmi členy štábu, kteří v důsledku své

---

<sup>297</sup> Zmíněné ustanovení § 2634 občanského zákoníku uvádí: *Je-li předmětem díla výsledek činnosti, který je chráněn právem průmyslového nebo jiného duševního vlastnictví, má se za to, že jej zhotovitel poskytne objednateli k účelu vyplývajícimu ze smlouvy.*

netvůrčí činnosti nemají postavení autorů (a nejde tedy v jejich případě o objednávku autorského, ale jiného druhu díla). V praxi jsou do těchto smluv někdy vkládány klauzule, které pro případ „náhodného“ vytvoření díla takovým členem štábu (např. vedoucím výroby) předvídají automatické udělení licence k danému dílu filmovému producentovi. Je ovšem třeba připomenout, že režim ust. § 61 autorského zákona, resp. ust. § 2634 občanského zákoníku se vztahuje i na ty smlouvy o dílo, jejichž primárním závazkem nemusí být vytvoření autorského díla (tj. povaha výsledného díla se posuzuje objektivně dle skutkového stavu v době vytvoření díla, nikoli např. dle popisu tohoto díla ve smlouvě, z něhož se nemusí zdát, že má jít o dílo autorské).<sup>298</sup>

Se svým stálým personálem může filmový producent i filmový distributor uzavřít pracovní smlouvy (§ 33 a následující zákoníku práce), dohody o provedení práce (§75 zákoníku práce) či dohody o pracovní činnosti (§ 76 zákoníku práce), kterými je vytvořen pracovněprávní poměr.<sup>299</sup> Pokud zaměstnanec vytvoří ke splnění svých povinností vyplývajících z pracovněprávního poměru autorské dílo (např. scénář či dekoraci), vykonává svým jménem a na svůj účet autorova majetková práva k dílu přímo ze zákona zaměstnavatel (ust. § 58 odst. 1 autorského zákona). Pokud ale zaměstnavatel nevyužívá těchto práv vůbec nebo je vykonává nedostatečně, má autor právo požadovat poskytnutí licence za obvyklých podmínek (§ 58 odst. 3). Zaměstnavatel má naopak právo zasahovat do některých autorových osobnostních práv k dílu (§ 58 odst. 4), jakož i právo za něj dílo dokončit, pokud pracovněprávní vztah bude ukončen předčasně (§ 58 odst. 5).

Pokud jde opět specificky o filmovou výrobu, jsou vzhledem k její komplexnosti k dosažení rozličných cílů uzavírány v jejím rámci i nejrůznější další typové kontrakty, včetně smlouvy kupní, nájemní, přepravní, pojišťovací atd. Pokud film vzniká v produkci více výrobců, je uzavírána smlouva koprodukční, která dle svého obsahu může být pojata jako *inominátní „smlouva o spolupráci“*, případně může i naplnit znaky typové smlouvy o společnosti ve smyslu § 2716 – § 2746 občanského zákoníku; takovou smlouvou není zakládán nový právní subjekt, pouze vytyčen společný cíl (výroba určitého filmu). Konkrétní ustanovení smlouvy koprodukční se podstatně liší

---

<sup>298</sup> Pro aplikaci zmíněných zákonných domněnek je nicméně třeba posuzovat, do jaké míry bylo výsledné (tj. původně smluvními stranami nezamýšlené) vytvoření *autorského díla účelem smlouvy*.

<sup>299</sup> Má-li činnost stálého personálu charakter závislé práce ve smyslu ust. § 2 odst. 1 zák. č. 262/2006 Sb., zákoník práce, je povinností filmového producenta s nimi vstoupit do pracovněprávního vztahu na základě některé z uvedených typových smluv (srov. ust. § 3 citovaného zákona).

případ od případu, ale obecně lze říci, že upravují zejména otázky příspěvku všech smluvních partnerů k financování projektu, rozdělení produkčních aktivit v jednotlivých výrobních fázích, otázku výkonu autorských, s autorským právem souvisejících, případně i dalších práv k výslednému produktu (filmu), otázku vzájemného vyúčtování, uvádění koproducentů a dalších partnerů projektu v titulcích filmu, praktické otázky týkající se obchodování s filmem a dělení zisků takto dosažených, stanovení smluvních pokut za případné porušení jednotlivých smluvních ustanovení či zakotvení určitých pravidel pro řešení eventuelních sporů týkajících se závazků ze smlouvy. Specifická je začasť terminologie užívaná koprodukčními smlouvami; není například neobvyklé, že termín „výrobce“ je v kontextu této smlouvy užíván pouze k označení toho z koproducentů, který má dle dohody smluvních stran na starosti obstarávání relativně nejvíce praktických záležitostí spojených s výrobou filmu (např. uzavírání všech autorských i „realizačních“ smluv). Vyloučeny konečně ve filmové produkci nejsou ani smlouvy inominátní, jsou-li dodrženy podmínky § 1746 odst. 2 občanského zákoníku. Zahraniční literatura zná významné množství takových speciálních filmových smluv, jež nejsou výslovně upraveny zákonem.<sup>300</sup>

Zvláštní smlouvou, jež se používá i v české filmové produkční praxi, je tzv. smlouva opční (angl. option agreement, popř. literary acquisition contract).<sup>301</sup> Český právní řád takový typ smlouvy v současnosti nikde neupravuje – nicméně opční smlouva bude v praxi začasť pouze zvláštní konkretizací obecné úpravy smlouvy o smlouvě budoucí podle § 1785 – § 1788 občanského zákoníku.

Typickou v praxi užívanou „opční smlouvou“ si producent předběžně zajišťuje autorská práva k zfilmování určitého díla (románu, divadelní hry, scénáře a dalších děl potenciálně audiovizuálně užitých). Autor díla ve smlouvě prohlašuje, že za určitou odměnu postupuje výhradní opci k získání autorských práv k svému dílu za účelem jeho zfilmování a šíření všemi známými způsoby v rámci připravovaného díla audiovizuálního, a to na určitou dobu (např. na jeden rok). Současně autor prohlašuje, že je držitelem všech potřebných práv k předmětnému dílu. Opací se potom rozumí závazek autora díla vůči producentovi, jehož obsahem je poskytnutí výhradního práva

---

<sup>300</sup> Srov. např. LITWAK, Mark. *Contracts for the Film & Television Industry*. 2., doplněné vydání. Beverly Hills: Silman-James Press, 1999. ISBN 1-879505-46-0.

<sup>301</sup> Tamtéž, s. 52–80. Dále též srov. ERICKSON, Gunnar; TULCHIN, Harris; HALLORAN, Mark. *The Independent Film Producer's Survival Guide: a business and legal sourcebook*, s. 18–21.

na přednostní uzavření smlouvy na zfilmování díla a jeho následné šíření všemi známými způsoby v rámci díla audiovizuálního. Pro případ porušení tohoto závazku (např. poskytnutím práv na zfilmování jinému producentovi) se autor zpravidla zavazuje zaplatit smluvní pokutu. Producent je po dobu stanovenou ve smlouvě oprávněn opce kdykoli využít a vyzvat autora k poskytnutí licence (vzor příslušné licenční smlouvy je zpravidla nedílnou přílohou opční smlouvy). Producent si ve smlouvě též většinou vyhrazuje právo opci převádět na další subjekty. Dalším typickým oprávněním producenta, sjednávaným ve smlouvě opční, je právo na předmětu opce činit určité úpravy nezbytné pro přípravu na zařazení do filmu (jde tedy vlastně z druhé strany o svolení autora k zásahu do osobnostního práva na nedotknutelnost díla). Hlavní smysl existence opčních smluv je producentova častá finanční úspora: odměna pro autora za poskytnutí opce je nižší, než kdyby autor poskytnul přímo licenci, a producent získává určitý čas na rozmyšlenou, zda projekt, v němž má být dílo užito, bude, nebo nebude realizovat.

Již bylo řečeno, že opční smlouva je ve většině případů konkretizací smlouvy o smlouvě budoucí (lat. *pactum de contrahendo*). Znamená to konkrétně, že ve smlouvě musí být dohodnut obsah budoucí licenční smlouvy *alespoň obecným způsobem*, přičemž výzva k uzavření budoucí smlouvy musí přijít od producenta ve lhůtě 1 roku, není-li dohodnuta lhůta odlišná (§ 1785 občanského zákoníku). Dále to znamená, že smlouva může být (v závislosti na tom, jak je formulována) závazná nejenom jednostranně (tj. v tomto případě zpravidla pro autora), ale zákon připouští i možnost sjednání oboustranného závazku (srov. tamtéž). Ta ze stran, která je dle opční smlouvy stranou zavázanou, má pak povinnost na výzvu druhé smluvní strany *bez zbytečného odkladu* po vyzvání stranou oprávněnou uzavřít dohodnutou budoucí smlouvu (§ 1786 občanského zákoníku; dané ustanovení připouští zřejmě dispozici dohodou stran).<sup>302</sup> Nesplní-li zavázaná strana svou povinnost smlouvu uzavřít, je možné domáhat se nahrazení její vůle soudem (§ 1787 občanského zákoníku), naopak nevyzve-li oprávněná strana stranu zavázanou ve sjednané lhůtě (případě v zákonné jednoleté lhůtě), povinnost uzavřít budoucí smlouvu zaniká (§ 1788 odst. 1 občanského zákoníku). Občanský zákoník dále obsahuje v ust. § 1788 odst. 2 pro smlouvu o

---

<sup>302</sup> Srov. ust. § 1 odst. 2 občanského zákoníku.



smlouvě budoucí tzv. klauzuli rebus sic stantibus;<sup>303</sup> uvedená klauzule je speciální vůči obecné úpravě téže materie, která platí pro všechny smlouvy dle ust. § 1765 a § 1766 občanského zákoníku. Zatímco obecná úprava umožňuje straně, která by se mohla stát znevýhodněnou důsledkem podstatné změny okolností, na sebe nebezpečí změny okolností převzít (§ 1765 odst. 2 občanského zákoníku), ve zvláštní úpravě pro smlouvu o smlouvě budoucí taková možnost připuštěna není; domnívám se proto, že speciální klauzule rebus sic stantibus je kogentní, resp. že odchýlení se od ní by bylo neplatné pro zjevný rozpor s dobrými mravy (srov. § 1 odst. 2, resp. § 588 občanského zákoníku).

Vedle shora uvedeného pojetí opční smlouvy coby smlouvy o smlouvě budoucí není dle mého názoru vyloučeno ani to, aby smlouva byla pojata například tak, že producent v opční smlouvě neuzavře s autorem smlouvu o budoucí smlouvě licenční, ale přímo smlouvu licenční, do níž však bude vložena klauzule, jež účinnost smlouvy naváže na splnění určitých suspenzivních či rezolutivních podmínek ve smyslu ust. § 548, resp. § 549 občanského zákoníku. Podmínka může spočívat např. v tom, že román, který je předmětem dané licenční smlouvy, se podaří v určité době úspěšně adaptovat do podoby literárního scénáře: v případě splnění takové podmínky licenční smlouva automaticky vstoupí v účinnost se všemi dojednanými právy a povinnostmi smluvních stran.

V zahraničí jsou opční smlouvy sjednávány nejenom k zajištění autorských práv, ale někdy jenom k zajištění oprávnění k zásahu do soukromí, tj. do všeobecného osobnostního práva chráněného podle ust. § 86 občanského zákoníku. Typicky půjde o právo na zfilmování skandálního životního příběhu populární celebrity (angl. life-story rights).

Termín „opce“ je ve filmové praxi – typicky například v souvislosti s filmovou distribucí, jejíž jednotlivé fáze bývají jasně časově ohraničeny – hojně využíván i v dalších souvislostech; např. tímto termínem bývá začasť označen neodvolatelný návrh poskytovatele licence v autorské licenční smlouvě na prodloužení doby trvání licence (tj. tam, kde licence nebyla udělena na celou dobu trvání autorských práv, jak naznačeno), který je zpravidla podmíněn doručením písemného oznámení nabyvatele o

---

<sup>303</sup> Dané ustanovení § 1788 odst. 2 občanského zákoníku konkrétně praví toto: *Změní-li se okolnosti, z nichž strany při vzniku závazku ze smlouvy o smlouvě budoucí zřejmě vycházely, do té míry, že na zavázané straně nelze rozumně požadovat, aby smlouvu uzavřela, povinnost uzavřít budoucí smlouvu zaniká. Neoznámí-li zavázaná strana oprávněné straně změnu okolností bez zbytečného odkladu, nahradí oprávněné straně škodu z toho vzniklou.*

využití takového návrhu v určité jasně dané lhůtě a současně zaplacením dodatečné licenční odměny poskytovateli.

Smlouvy sjednávané ve filmové produkci i ve fázích exploatace filmového díla jsou zpravidla za účelem zajištění větší právní jistoty uzavírány písemně. Tam, kde to povaha věci a zákon dovolují, však není vyloučena ani ústní forma kontraktu, někdy je dokonce příhodnější. Neplatí tedy beze zbytku bonmot připisovaný americkému filmovému producentovi Samuelu Goldwynovi, že *ústní dohoda nemá ani cenu papíru, na němž je napsána*.

### 5.1.3 Vypořádání práv

Aby mohl být film po svém dokončení náležitě komerčně využit, musí producent vypořádat práva všech osob na filmu zainteresovaných.

Vypořádáním práv (angl. rights clearance) se rozumí proces, jehož cílem je stát se posledním článkem v určitém řetězci právních titulů/důvodů (angl. chain of title).<sup>304</sup> Pouze ten, kdo je na konci tohoto imaginárního řetězce, může se vykázat tzv. dobrým či spravedlivým titulem (lat. titulus iustus), a tedy je plně oprávněn nakládat s předmětem takto nabytých (vypořádaných) práv.

Jednoduše řečeno, producent je povinen zajistit si svolení všech subjektů, do jejichž práv bylo filmem zasaženo. Činí tak zpravidla smluvně.

Práva, do nichž může film zasáhnout, budou v první řadě práva autorská a práva související s právem autorským. Půjde o již několikrát zmíněná práva autorů děl audiovizuálně užitých, autora díla audiovizuálního a výkonného umělce, s nimiž jsou uzavírány licenční smlouvy. Producent je tedy povinen získat svolení k užití literární, dramatické, hudebně dramatické či jiné předlohy, synopse, treatmentu, filmové povídky, literárního scénáře, technického (režijního) scénáře, dekorací, masek, kostýmů, triků, speciálních efektů, původní i převzaté hudby, výkonů všech výkonných umělců (nejen těch, kteří jsou přímo filmováni, ale např. i těch, kteří interpretují hudební dílo užitá ve filmu), případně zvukových a zvukově obrazových záznamů či rozhlasového a televizního vysílání.

---

<sup>304</sup> Srov. např. DONALDSON, Michael C. *Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television*, s. 386–398.

Dále může být filmem zasaženo např. do některého z práv průmyslových, zejména do práva k ochranné známce. I zde je potřeba sjednat odpovídající licenci. Vyloučen není ani zásah do všeobecných osobnostních práv, o kterém pojednává následující subkapitola, ale ani zásah do dalších specifických práv.<sup>305</sup>

Závěrem této stručné subkapitoly pak můžeme poukázat na praktické rozdíly při vypořádávání práv v souvislosti s výrobou filmu, které se objevují v jednotlivých zemích, a to v závislosti na velikosti, komplexnosti a tradicích tamního filmového průmyslu. Obecně platí určitá přímá úměra mezi složitostí (ale i jistou „rafinovanou“ subtilností) negociačního procesu na jedné straně a historickou rozvinutostí, resp. silou filmové produkce v té které zemi na straně druhé. Za tradičně mimořádně komplikovaný lze označit typicky proces smluvního vypořádávání práv v Hollywoodu s propleteným systémem uměleckých agentů (tzv. talent agents), uměleckých manažerů (tzv. talent managers, příp. personal managers), úzce na tuto oblast specializovaných advokátů (tzv. entertainment attorneys, případně talent lawyers) atd.; prakticky každé velké filmové studio pro účely vyjednávání a uzavírání smluv disponuje svým vlastním právním oddělením (tzv. in-house legal departments), úzce spolupracujícím se studiovými kreativními řediteli (tzv. creative executives) a obchodními řediteli (tzv. business affairs executives); celý systém je pak ještě znepráhledněn existencí celé řady silných odborových organizací sdružujících jednotlivé filmové umělce (např. Writers Guild of America zastupující scenáristy nebo Directors Guild of America zastupující režiséry).<sup>306</sup> Komplikovanost celého systému se pak odráží i ve velké detailnosti a délce uzavíraných smluv.

Situace v České republice je v tomto srovnání o poznání jednodušší.

---

<sup>305</sup> Srov. MILLER, Phillip H. *Media Law for Producers*. 4<sup>th</sup> ed. Burlington, MA: Focal Press, 2010, s. 147–191. ISBN 0-240-80478-3.

<sup>306</sup> Podrobně o celém systému viz zde: APPLETON, Diana; YANKELEVITS, Daniel. *Hollywood Dealmaking: Negotiating Talent Agreements for Film, TV and New Media*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Allworth Press, 2010, s. 1–23. ISBN 978-1-58115-671-3. Historicky byl systém takto nastaven mimo jiné i v důsledku četných soudních sporů mezi filmovými studii a dalšími hráči na tomto trhu, ale i velmi častých soudních sporů o původnost filmových scénářů (srov. subkapitulu 6.2). Některé ekonomické důvody daného stavu v současnosti (vyvstaly např. v souvislosti se zvyšováním finančních nároků amerických filmových herců) naznačuje tato publikace: EPSTEIN, Edward Jay. *Ekonomika Hollywoodu: Skrytá finanční realita v pozadí filmů*. Praha: Mladá Fronta, 2012. ISBN 978-80-204-2753-3.

## 5.2 Některé druhy mimosmluvního užití autorských děl v AVD a mimosmluvního užití vlastního AVD

### 5.2.1 Užití pro osobní potřebu fyzické osoby

Užití audiovizuálního díla pro osobní potřebu fyzické osoby, jehož účelem není dosažení přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu, se podle ust. § 30 autorského zákona nepovažuje vůbec za užití díla audiovizuálního či audiovizuálně užitého ve smyslu výkonu majetkového práva autora (§ 12) ani za užití zvukově obrazového záznamu, v němž je dílo zachyceno, pokud jde o majetkové právo producenta (§ 80, resp. § 82) a konečně nejde ani o užití zaznamenaného výkonu výkonného umělce coby výkonu jeho majetkového práva (§ 71, § 74). V tomto případě hovoříme o tzv. volném užití, které nevyžaduje souhlas zmíněných majitelů práv.

Fyzická osoba takto může dílo užit v zásadě všemi způsoby, včetně rozmnožování, napodobování či dalšího zaznamenání díla (§ 30 odst. 2). Zakázáno je pouze pořízení záznamu audiovizuálního díla při jeho provozování ze záznamu nebo při přenosu takového provozování (§ 30 odst. 3), tj. zejména při promítání v kině.

Klíčovou otázkou zde ovšem je, co se rozumí onou „osobní potřebou“ fyzické osoby. Dle Telce a Tůmy<sup>307</sup> jde o užití díla v soukromí uživatele, jehož účelem je např. sebevzdělávání nebo osobní zábava, a to bez ohledu na to, zda takto v soukromí získané duševní obohacení bude eventuelně následně použito při uživatelských podnikatelských aktivitách. Do „soukromí“ potom autoři zahrnují i užití v rámci okruhu osob blízkých podle ust. § 22 občanského zákoníku. Film si tak např. může bez povolení majitelů majetkových práv pouštět z DVD přehrávače celá rodina, včetně vzdáleného příbuzenstva a pozvaných hostů na rodinné oslavě. Podstatné totiž bude, že všechny tyto osoby budou tím, kdo filmové dílo přehrává, individuálně určeny, a nenaplňují tedy ani samostatně ani ve svém souhrnu pojem veřejnosti ve smyslu ust. § 18 autorského zákona.<sup>308</sup>

Je důležité upozornit, že zde popsané volné užití díla, stejně jako užití díla v rámci dále zmíněných zákonných licencí (citace, nepodstatné vedlejší užití díla) musí

---

<sup>307</sup> TELEČEK, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 345.

<sup>308</sup> Srov. tamtéž, s. 219–221.

splňovat nároky tzv. třístupňového/tříkrokového testu (§ 29 odst. 1 autorského zákona), jakož i požadavek, aby užívané dílo – s výjimkou jeho nepodstatného vedlejšího užití – bylo již dříve zveřejněno (§ 29 odst. 2 autorského zákona). Třístupňový test (označovaný také někdy za materiální podmínku bezesmluvního užití díla), který se poprvé objevil ve stockholmské revizi Bernské úmluvy (1967), říká, že všechny výjimky a omezení práva autorského lze uplatnit pouze ve zvláštních případech zákonem stanovených (1. stupeň), není-li to v rozporu s běžným způsobem užití díla (2. stupeň) a nejsou-li tím nepřiměřeně dotčeny oprávněné zájmy autora (3. stupeň). Požadavky testu jsou tedy velmi obecné a připouštějí rozličnou interpretaci.<sup>309</sup> Určitou praktickou konkretizaci přineslo zejména rozhodnutí panelu WTO ve sporu mezi EU a USA z roku 2000, shrnuté ve zprávě WT/DS160/R.<sup>310</sup>

V souvislosti s audiovizuální produkcí je třístupňový test diskutován hlavně s ohledem na problematiku šíření děl na internetu v rámci tzv. peer to peer (p2p) sítí.<sup>311</sup> Zatímco není sporu o tom, že sdílení (angl. sharing) audiovizuálních děl na internetu pro individuálně neurčený počet recipientů nespadá pod volné užití díla, je otázkou, jak je tomu s individuálním stahováním (angl. downloading) audiovizuálních děl pro osobní nekomerční potřebu, které pod volné užití díla zřejmě spadá. Není takové stahování (z hlediska autorského zákona rozmnožování) v rozporu s běžným způsobem užití díla či nejsou jím nepřiměřeně dotčeny oprávněné zájmy autora/producenta/interpreta? Tyto otázky je třeba posuzovat a zodpovídat samostatně v každém jednotlivém případě. Stahování audiovizuálních děl bude zřejmě problematické zejména tehdy, pokud uživatel stahuje díla dlouhodobě, systematicky a v masivním rozsahu, resp. pokud si nutně musí být vědom, že dílo je sdíleno nelegálně (což bude typicky případ tzv. kinoripů, tj. záznamů pořízených v rozporu s výše zmíněným ust. § 30 odst. 3 autorského zákona, u nichž jsou okolnosti pořízení záznamu zpravidla na první pohled zřejmé i nezkušenému uživateli).<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> Nicméně existují nejrůznější více či méně podrobné vzory provádění tohoto testu. Srov. např. TELEČ, Ivo. *Pojmové znaky duševního vlastnictví*. Praha: C. H. Beck, 2012, s. 50–60. ISBN 978-80-7400-425-4.

<sup>310</sup> Srov. PETERA, Jaromír. Problematika interpretace třístupňového testu. In KRÍŽ, Jan et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 2009*. Praha: Karolinum, 2009, s. 49–66. ISBN 978-80-246-1751-0.

<sup>311</sup> Srov. ČERMÁK, Jiří. Ochrana autorského práva v prostředí peer to peer sítí typu BitTorrent s přihlédnutím k rozsudku ve věci The Pirate Bay. *Právní rozhledy*. 2010, roč. 18, č. 8, s. 272–287. ISSN 1210-6410.

<sup>312</sup> K problematice oprávněnosti pořizování kopie pro osobní potřebu z nelegálního zdroje srov. dále podkapitulu 6.1.

## 5.2.2 Citace

Citace je možno rozdělit na tzv. citace autorské a citace neautorské.<sup>313</sup> Citacemi autorskými lze rozumět citace autorských děl, uměleckých výkonů, zvukových a zvukově obrazových záznamů a rozhlasového a televizního vysílání. Citace neautorské jsou potom jakékoli jiné citace – např. citace výroku určitého politika, který nemá umělecké či vědecké kvality.

Zatímco citace neautorské nejsou právně regulovány (leđa nepřímo právem na ochranu osobnosti), úpravu citací autorských nalézáme explicitně zakotvenou v ust. § 31 autorského zákona. Podle tohoto ustanovení do práva autorského nezasahuje, kdo užije v odůvodněné míře výňatky ze zveřejněných děl jiných autorů ve svém díle [§ 31 odst. 1 písm. a)], užije výňatky z díla nebo drobná celá díla pro účely kritiky nebo recenze vztahující se k takovému dílu, vědecké či odborné tvorby a takové užití bude v souladu s poctivými zvyklostmi a v rozsahu vyžadovaném konkrétním účelem [§ 31 odst. 1 písm. b)] či užije dílo při vyučování pro ilustrační účel nebo při vědeckém výzkumu, jejichž účelem není dosažení přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu, a nepřesáhne rozsah odpovídající sledovanému účelu [§ 31 odst. 1 písm. c)]. Zákon pro všechny tři typy citací vyžaduje uvedení jména autora (nejde-li o dílo anonymní) nebo uvedení jména osoby, pod jejímž jménem se dílo uvádí na veřejnost (což může být případ citovaného díla audiovizuálního, viz § 63 odst. 4), a dále uvedení názvu díla a pramene. Uvedení těchto údajů o citovaných dílech postačí až v závěrečných titulcích filmu.<sup>314</sup>

Podstatné je, že pro využití citační licence zákon vždy předpokládá, že vznikne nové původní dílo, v němž bude jiné dílo citováno. Není tedy možné dovolávat se této zákonné výjimky, pokud by film sestával pouze ze série citací jiných děl, aniž by sám měl povahu samostatného jedinečného díla audiovizuálního.<sup>315</sup> Dále je při citování třeba

---

<sup>313</sup> ŠALOMOUN, Michal. Citace a její právní regulace. *Právní rozhledy*. 2005, roč. 13, č. 14, s. 499–510. ISSN 1210-6410.

<sup>314</sup> Srov. ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*, s. 91.

<sup>315</sup> To zpravidla nebude případ tzv. stříhových dokumentů, jejichž vizuální složka sice sestává převážně nebo výhradně z citací jiných audiovizuálních děl, ale komentář a hudba ve zvukové stopě, jakož i celkový tvůrčí způsob uspořádání všech součástí vede k tomu, že lze hovořit o novém díle.

dbát osobnostního práva autora na nedotknutelnost díla podle ust. § 11 odst. 3 autorského zákona. To konkrétně znamená, že citace sice nemusí být doslovná, ale nesmí jí být měněn obsah a smysl citovaného díla, citovaná část díla ani nesmí být násilně vytržena z kontextu zbytku díla.<sup>316</sup>

V audiovizuálním díle tedy mohou být citována jakákoli díla jiná: literární, hudební, audiovizuální, dramatická apod. Citovány mohou být ale také zvukové (§ 78 autorského zákona) a zvukově obrazové (§ 82 autorského zákona) záznamy, rozhlasové a televizní vysílání (§ 86 autorského zákona) či umělecké výkony (§ 74 autorského zákona). Podmínkou je kromě uvedení výše zmíněných základních údajů o citovaných dílech i odůvodněnost rozsahu citace. Tu je třeba posuzovat případ od případu. Zákon nehovoří o žádném počtu vteřin, písmen, tónů či jiných měrných jednotek citovaného díla, které by umožnily dobrat se bez posouzení všech okolností případu prostou matematickou kalkulací závěru o oprávněnosti nebo neoprávněnosti citace. Proto v hraničních případech, kdy není jisté, zda rozsah citace je objektivně odůvodnitelný, je vhodné nespoléhat na ust. § 31 autorského zákona a vyžádat si svolení k citaci od držitele práv k citovanému dílu.<sup>317</sup>

### 5.2.3 Nepodstatné vedlejší užití díla

Nepodstatné vedlejší užití díla je koncept relativně nový a do českého autorského zákona se dostal až novelou č. 216/2006 Sb.<sup>318</sup> Po této novelizaci stanovuje autorský zákon v ust. § 38c, že do práva autorského nezasahuje ten, kdo náhodně užije dílo v souvislosti se zamýšleným hlavním užitím jiného díla nebo prvku.

---

<sup>316</sup> TELEČEK, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*, s. 361.

<sup>317</sup> Zajímavým příspěvkem do diskuse o oprávněnosti rozsahu citace je v americkém kontextu text Petera Decherneye, který na příkladu vývoje citační praxe v amerických dokumentárních filmech od konce 60. let minulého století do současnosti ilustruje, jak se významně zvyšuje opatrnost filmových výrobců, kteří si ve stále větší míře „pro jistotu“ opatřují výslovný souhlas k provedení citace. Decherney tak ilustruje celkovou změnu atmosféry, kterou dle jeho názoru vyvolaly (v popisovaném americkém prostředí) zejména pojišťovny, které se v posledních desetiletích stále více zdráhají pojistit výrobu a distribuci filmu (z hlediska tzv. „errors and omissions insurance“), u kterého by nebylo garantováno maximální výslovné vypořádání práv duševního vlastnictví. Srov. DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, s. 196–199.

<sup>318</sup> Česko. Zákon č. 216 ze dne 25. dubna 2006, 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. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2006, částka 72, s. 2698–2726. ISSN 1211-1244.

Nepodstatné vedlejší užití díla je vlastně zvláštním případem citace, od níž se liší *náhodností* užití díla nebo jeho části v jiném díle. Podle Šalomouna lze takovou náhodností rozumět jak opravdovou náhodu, se kterou tvůrce nepočítal, tak i užití díla, které je ve vztahu k vytvářenému dílu podružné.<sup>319</sup> Na rozdíl od citace nevyžaduje autorský zákon v tomto případě identifikaci názvu, autora ani pramene díla.

V audiovizuální produkci půjde například o situace, kdy v pozadí určité kamerou snímané scény hraje CD přehrávač nebo rádio populární píseň (dílo hudební, eventuelně ve spojení s dílem slovesným) nebo na stěně visí určitý obraz (dílo výtvarné).<sup>320</sup>

## 5.2.4 Parodie a satira

Z teoretického hlediska je vhodné mezi parodií a satirou rozlišovat, a neužívat těchto pojmů jako synonym, jak se někdy děje. Parodií lze označit přímý komentář obsažený v jednom autorském díle a týkající se druhého autorského díla. Satirou pak komentář obsažený v autorském díle a týkající se společnosti jako celku či obecného společenského jevu (z autorova pohledu zpravidla negativního).<sup>321</sup> Z předkládaných definic je zjevné, že autor satirického díla v zásadě nezasahuje do autorských práv jiných osob (nicméně může zasahovat do jejich všeobecných práv osobnostních),<sup>322</sup> zatímco autor parodického díla naopak vždy – ať již oprávněně, nebo neoprávněně – zasahuje do autorských práv jiné osoby, neboť za účelem komentáře jejího díla využívá prvků tohoto díla. Nejsou samozřejmě vyloučeny případy, kdy parodické dílo bude obsahovat prvky satiry a naopak. Vyjma autorských děl jsou krom toho často

---

<sup>319</sup> ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*, s. 94.

<sup>320</sup> Zvláštní situace nastane, pokud v rámci záběru bude zachyceno dílo architektonické (např. Tančící dům nebo Žižkovský vysílač): Pro takové zachycení (a jeho následné užití) i pro oblast filmu totiž obsahuje autorský zákon speciální zákonnou licenci v ust. § 33 odst. 1. Ust. § 38c autorského zákona se tedy v tomto případě nepoužije.

<sup>321</sup> DONALDSON, Michael C. *Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television*. 3<sup>rd</sup> ed. Beverly Hills: Silman-James Press, 2008. Parody, Satire, and Jokes, s. 56–73. ISBN 978-1-879505-98-8.

<sup>322</sup> Srov. zejména v posledních desetiletích se rozvíjející nauku v oblasti všeobecných osobnostních práv, která rozděluje všechny projevy na skutková tvrzení a hodnotící soudy. Michal Bartoň naznačuje možnost aplikaci této teorie na satiru: [...] *na rozdíl od skutkových tvrzení hodnotové soudy nepřipouštějí možnost důkazu. Lze dokázat pravdivost tvrzené skutečnosti, nelze dokázat správnost názoru. V souvislosti s posuzováním mezi přijatelné kritiky či satiry je dané rozlišení důležité právě z hlediska dokazování.* Viz BARTOŇ, Michal. *Svoboda projevu: Principy, garance, meze*, s. 85.



parodovány rovněž ochranné známky.

Parodie mohou být vymezeny i detailněji. Např. Donaldson tvrdí, že (oprávněná) parodie je nové autorské dílo, založené na jiném, předchozím autorském díle, a to do té míry, že předchozí dílo je jasně rozpoznatelné, nicméně nové dílo si z něj nebere více, než je zapotřebí. Nové dílo přitom alespoň částečně kritizuje nebo komentuje obsah nebo styl díla předchozího, nikoli však tak, aby pravděpodobně snížilo jeho hodnotu. Tentýž autor potom zdůrazňuje, že parodie nemusí být humorná.<sup>323</sup> Voorhoof definuje (oprávněnou) parodii jako nové dílo, které zesměšňuje jiné, původní dílo, nebo alespoň vytváří antagonistické, kritické a humorné napětí, pokud jde o jeho styl, obsah či formu. Z původního díla nesmí být reprodukováno více, než je zapotřebí, nové dílo naopak musí mít dostatek nových a originálních prvků, aby mezi nimi nevznikalo nebezpečí záměny. Při posuzování přípustnosti parodie je dle tohoto autora třeba posoudit dopad parodie na potenciální trh či hodnotu chráněného díla, jakož i na osobnostní práva a reputaci autora tohoto díla. Důležité je rovněž posouzení komerčních či nekomerčních záměrů autora parodie.<sup>324</sup> Šalomoun definuje parodii jednoduše jako druh odvozeného díla, který využívá prvky původního díla komickým způsobem.<sup>325</sup>

Podmínkami oprávněnosti parodie se v řízení o předběžné otázce (pro účely výkladu příslušné pasáže směrnice 2001/29/ES) zabýval v nedávné době též Soudní dvůr Evropské Unie, který dospěl zejména k následujícím zjištěním: [...] *znaky parodie jsou, že evokuje existující dílo a přitom se od něj zřetelně liší a že je komická nebo ironická. Pojem „parodie“ ve smyslu tohoto ustanovení nemusí splňovat podmínky, podle kterých by parodie měla vykazovat původní osobitost jinak než skrze zřetelné odlišnosti od parodovaného původního díla, měla by být racionálně připsatelná jinému autorovi než samotnému autorovi původního díla, měla by se týkat samotného původního díla nebo by měla uvádět zdroj parodovaného díla.* (bod 33 cit. rozsudku) *Uplatnění výjimky pro parodii ve smyslu čl. 5 odst. 3 písm. k) směrnice 2001/29 v určité konkrétní situaci však musí respektovat přiměřenou rovnováhu mezi zájmy a právy osob uvedených v člancích 2 a 3 této směrnice na straně jedné a svobodou projevu uživatele*

---

<sup>323</sup> DONALDSON, Michael C. *Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television*, s. 57.

<sup>324</sup> VOORHOOF, Dirk. La liberté d'expression est-elle un argument légitime en faveur du non-respect du droit d'auteur? La parodie en tant que métaphore. In STROWEL, A.; TULKENS, F. (eds). *Droit d'auteur et liberté d'expression. Regards francophones, d'Europe et d'ailleurs*. Brusel: De Boeck & Larcier, 2006, s. 36–69. ISBN 2-8044-2107-4. ISBN13 978-2-8044-2107-6.

<sup>325</sup> ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*, s. 78–85.

*chráněného díla, který se dovolává výjimky pro parodii ve smyslu citovaného čl. 5 odst. 3 písm. k), na straně druhé.* (bod 34 cit. rozsudku)<sup>326</sup>

Užití díla parodickým způsobem není v současnosti zakotveno jako zákonná licence v autorském zákoně, neboť Česká republika nevyužila možnost stanovit takovou výjimku v souladu se shora uvedenou harmonizační směrnicí 2001/29/ES. Tento stav jistě není ideální a narušuje potřebnou právní jistotu, nicméně nemusí znamenat, že parodie je jako přípustná výjimka z ochrany práva autorského vyloučena.

Nepřipadá mi ovšem zcela uspokojivé tvrzení, že licenci pro parodii je možno dovodit z jakéhosi blíže neurčeného „přirozeného práva autorského“.<sup>327</sup> Lepší se mi jeví být argumentace, která odkazuje k pozitivnímu právu, především k právu ústavnímu nebo mezinárodnímu (byť třeba kodifikujícímu normy, u nichž je shledáván přirozenoprávní základ). V případě mezinárodních norem je argumentace pro náš účel relevantnější, je-li příslušná mezinárodní norma součástí právního řádu České republiky ve smyslu čl. 10 Ústavy ČR.<sup>328</sup> Takovou mezinárodní normou bude zejména čl. 10 široce respektované Evropské úmluvy o ochraně lidských práv a základních svobod,<sup>329</sup> který chrání svobodu projevu.<sup>330</sup>

Voorhoof v již zde zmíněném textu dovozuje, že na parodie lze nahlížet dvojím způsobem. Jednak může být parodické užití díla chápáno jako jedna z výjimek v rámci práva autorského, což je pojetí tradiční. Jednak ale samotné právo autorské může být chápáno jako soubor výjimek z nadřazeného práva na svobodu projevu, chráněného podle čl. 10 Evropské úmluvy. Právo autorské totiž ve prospěch autorů, kterým přiznává jistá absolutní práva, omezuje svobodu projevu ostatních osob, pokud jde o užití těchto děl (jak jsem se již pokusil naznačit v subkapitole 1.2). Přijmeme-li druhou naznačenou

---

<sup>326</sup> Rozsudek Soudního dvora Evropské unie (velký senát) ze dne 3. září 2014, ve věci Johan Deckmyn, Vrijheidsfonds VZW proti Heleně Vandersteen, Christiane Vandersteen, Lilianě Vandersteen, Isabelle Vandersteen, Ritě Dupont, Amoras II CVOH, WPG Uitgevers België [online]. Databáze InfoCuria – Judikatura Soudního dvora [cit. 15. 9. 2014]. Dostupný z WWW: [http://curia.europa.eu/juris/document/document\\_print.jsf?jsessionid=9ea7d2dc30d6008a9f338f9a400188ff994b23c8c51e.e34KaxiLc3qMb40Rch0SaxuOb350?doclang=CS&text=&pageIndex=0&part=1&mode=req&docid=157281&occ=first&dir=&cid=232033](http://curia.europa.eu/juris/document/document_print.jsf?jsessionid=9ea7d2dc30d6008a9f338f9a400188ff994b23c8c51e.e34KaxiLc3qMb40Rch0SaxuOb350?doclang=CS&text=&pageIndex=0&part=1&mode=req&docid=157281&occ=first&dir=&cid=232033).

<sup>327</sup> ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*, s. 79. Dále srov. ŠALOMOUN, Michal. *Právní aspekty humoru*. Praha: C. H. Beck, 2011, s. 96–99. ISBN 978-80-7400-367-7.

<sup>328</sup> Česko. Ústavní zákon č. 1 ze dne 16. prosince 1992, Ústava České republiky. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1993, částka 1, s. 1-16. ISSN 1211-1244.

<sup>329</sup> Československo. Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 209 ze dne 15. května 1992. In *Sbírka zákonů, Česká a Slovenská federativní republika*. 1992, částka 41, s. 1073-1087. ISSN 1211-1244.

<sup>330</sup> Srov. následující výklad se shora uvedenou argumentací Soudního dvora Evropské unie, který taktéž zdůrazňuje potřebu vyváženosti mezi právem autorským a právem na svobodu projevu v případě parodie.

perspektivu, pak všechny normy autorského práva, jakožto výjimky ze svobody projevu, musí být v souladu s čl. 10 Evropské úmluvy. Ten připouští výjimky ze svobody projevu, pouze jsou-li zakotveny v zákoně, jsou-li nezbytné v demokratické společnosti a je-li zde některý z naléhavých společenských zájmů, které ustanovení vyjmenovává.

Jelikož k naléhavým společenským zájmům v pojetí Evropské úmluvy patří i *ochrana pověsti nebo práv jiných*, autorské právo, chránící práva autorů, uspokojuje takový společenský zájem. Stejně tak autorské právo splňuje podmínku zakotvení na úrovni zákona (přínejmenším je tomu tak v České republice). Klíčové bude tedy posouzení, nakolik jsou jednotlivé normy autorského práva nezbytné v demokratické společnosti. Evropský soud pro lidská práva ve své judikatuře opakovaně konstatoval, že nezbytnost omezení svobody slova v demokratické společnosti znamená, že je zde určitá naléhavá společenská potřeba pro dané omezení a toto omezení je současně přiměřené sledovanému legitimnímu cíli. Aplikací těchto kritérií dochází D. Voorhoof k přesvědčivému závěru, že zákaz parodie (která splňuje shora rozebraná kritéria) nemůže být nezbytný v demokratické společnosti – už proto, že parodie často přispívají k politické a společenské debatě.

Můžeme tedy shora řečené uzavřít tak, že splňuje-li parodické užití určitého autorskoprávně chráněného díla jisté základní požadavky, které byly již naznačeny a které odrážejí mimo jiné i obecný zákonný požadavek na dodržování dobrých mravů soutěže v hospodářském styku (§ 2976 odst. 1 občanského zákoníku) – mezi něž můžeme řadit např. podmínku, že nemůže dojít k vyvolání nebezpečí záměny mezi dílem původním a dílem parodickým – pak takové parodické dílo jakožto odvozené dílo nové požívá samo ochrany autorského práva a z titulu ochrany svobody projevu není neoprávněným zásahem do výlučných práv autora díla parodovaného.

### **5.3 Svolení k zásahu do všeobecných osobnostních práv**

Autorský zákon v ust. § 2 odst. 6 výslovně zmiňuje, že ochrany autorského práva nepožívají (neboť se nepovažují za díla) pouhé holé náměty, denní zprávy či jiné údaje (fakta) samy o sobě. Ochrany autorského práva bude požívat až jejich případné

jedinečné tvůrčí ztvárnění. Např. tisková zpráva netvůrčím způsobem shrnující strohá fakta o odhalené korupční kauze určitého politika publikovaná Českou tiskovou kanceláří není autorským dílem. Pokud však o této kauze bude následně natočen politický thriller, bude již ochrany autorského zákona požívat.

Je-li tomu tak, nabízí se otázka, jak je to s osobami, jejichž životní příběh posloužil jako námět pro film. Z právě uvedeného vyplývá, že životní příběh, jakkoliv snad jedinečný a neopakovatelný, sám o sobě – jako pouhý souhrn faktů – není autorskoprávně chráněn. V tomto ohledu tedy životní osudy např. Napoleona Bonaparte či Julia Caesara mohou být umělecky zpracovávány bez potřeby vyžadovat od těchto osob či jejich potomků jakékoli autorskoprávní licenční oprávnění.

Nicméně již v kapitole 2.1 jsem naznačil, že každá fyzická osoba, bez ohledu na to, zda je, či není autorem, požívá ochrany tzv. všeobecných osobnostních práv, zejména podle ust. § 77 a násl. občanského zákoníku, ale také například i podle čl. 8 Evropské úmluvy o ochraně lidských práv a základních svobod či podle čl. 10 Listiny základních práv a svobod; specificky je pak zdůrazněna ochrana těchto práv u některých zvláště chráněných skupin obyvatelstva, např. u dětí (srov. čl. 16 Úmluvy o právech dítěte). Obecně je pak akceptován závěr, že v případě kolize této všeobecné osobnostní ochrany se speciální ochranou autorskoprávní má všeobecná ochrana přednost.

Filmem může být zejména zasaženo do práva fyzické osoby (člověka) na jméno, na podobu, na čest a důstojnost, resp. vážnost, na projevy osobní povahy, jakož i do práva na soukromí.

Právem na jméno se rozumí právo na jakékoli označení fyzické osoby (jméno, příjmení, jejich zdvojnásobení, umělecký pseudonym, počáteční iniciály jména apod.), které je způsobilé konkrétní fyzickou osobu identifikovat ve vztahu k třetím osobám.<sup>331</sup> Obsahem tohoto práva je výlučné oprávnění fyzické osoby jméno mít, užívat ho a disponovat jím.<sup>332</sup> Do tohoto práva zasáhne tvůrce filmu tehdy, pokud se v jeho díle bude vyskytovat postava, která díky pojmenování a ve spojení se svými charakterovými vlastnostmi, činnostmi apod. bude v širších kruzích obyvatelstva (diváků) identifikovatelná s určitou reálnou osobou – a to bez ohledu na to, zda tvůrce takovou identifikaci zamýšlel, či nikoli. Rovněž je právně bezvýznamné, pokud tvůrce do filmu umístí (v praxi oblíbené) upozornění, že všechny postavy ve filmovém příběhu jsou

<sup>331</sup> Srov. LAVICKÝ, Petr a kol. *Občanský zákoník I – Obecná část (§ 1–654). Komentář*, s. 367–370.

<sup>332</sup> Srov. ROZEHNAL, Aleš. *Mediální právo*, s. 194.

fiktivní a jakákoli podobnost s žijícími či mrtvými osobami je čistě náhodná. Analogicky k ochraně jména fyzické osoby je chráněn název právnických osob (§ 135 odst. 1 občanského zákoníku).

Právo na podobu zahrnuje právo na zachycení vlastní podoby fyzické osoby takovým způsobem, že je tato osoba obecně identifikovatelná (včetně karikatury), jakož i právo nakládat s takto vzniklou podobiznou.<sup>333</sup> Pro umělecké účely, tedy i pro účely vzniku filmového díla umožňuje občanský zákoník podobiznu (jakož i jiný zvukový či obrazový záznam)<sup>334</sup> fyzické osoby pořídit i ji dále přiměřeným způsobem užívat bez souhlasu této osoby (§ 89 občanského zákoníku) – avšak pod podmínkou, že k užití nedojde nepřiměřeným způsobem a takové užití rovněž nebude v rozporu s oprávněnými zájmy dotčené osoby, ať již osobními, či majetkovými (§ 90 občanského zákoníku). Za umělecký účel není v tomto směru považován účel reklamní,<sup>335</sup> bez ohledu na to, že i reklama zpravidla definici uměleckého díla ve smyslu autorského zákona bude naplňovat (k pojmu umění v autorskoprávním kontextu srov. subkapitulu 1.3). V čistě reklamních filmech (typicky například v televizních reklamách, v tzv. kinoreklamě, v internetových „virálech“ apod.) proto mohou vystupovat jen takové osoby, které s tím vyjádřily souhlas, ať již výslovně, nebo konkludentně (např. přijetím honoráře). I v případě nereklamních filmů je pak třeba získat souhlas fyzické osoby pro užití její podobizny v merchandisingové kampani spojené s filmem, neboť tato kampaň na rozdíl od filmu samého vždy sleduje účel komerční.

Právo na čest a vážnost, resp. důstojnost obsahuje především oprávnění fyzické osoby bránit se takovým jednáním, která jsou objektivně způsobilá přivodit jí újmu tím, že snižují její čest či vážnost, resp. důstojnost u jiných lidí, a tím ohrožují její postavení a uplatnění ve společnosti.<sup>336</sup> Obdobně je opět chráněna občanským zákoníkem dobrá pověst právnických osob (§ 135 odst. 2 občanského zákoníku). Čest a vážnost, resp. důstojnost, jakož i dobrá pověst jsou většinou poškozovány šířením nepravdivých

---

<sup>333</sup> Srov. LAVICKÝ, Petr a kol. *Občanský zákoník I – Obecná část (§ 1–654). Komentář*, s. 503–506.

<sup>334</sup> Je třeba přiznat, že aktuální občanský zákoník účinný od 1. 1. 2014 obdobně jako dosavadní občanský zákoník výslovně zmiňuje působnost umělecké licence (stejně jako licence zpravodajské a vědecké) pouze na *zvukový či obrazový záznam*. Záznam *zvukově obrazový* není zákonem výslovně zmíněn; praktická nezbytnost však vede k tomu, že je výkladem působnost umělecké licence dovozována i pro záznam *zvukově obrazový* (tedy i pro zaznamenání vizuální, resp. hlasové podoby člověka pro film). Srov. LAVICKÝ, Petr a kol. *Občanský zákoník I – Obecná část (§ 1–654). Komentář*, s. 527–530.

<sup>335</sup> HAJN, Petr. Reklama a ochrana osobnosti. *Právní rozhledy*. 1994, roč. 2, č. 8, s. 265. ISSN 1210-6410.

<sup>336</sup> Srov. ROZEHNAL, Aleš. *Mediální právo*, s. 202–203.

údajů, ale ke vzniku újmy může dojít i použitím údajů jinak pravdivých, jsou-li vytrženy ze souvislostí. Je zde přitom opět nepodstatné, zda ten, kdo do tohoto všeobecného osobnostního práva zasáhl, tak učinil záměrně (např. s cílem očernit konkurenční celebritu vědomě lživými nactiutřačnými údaji), nebo nezáměrně. Podstatný je vznik objektivně škodlivého výsledku. Je však třeba připomenout obecné pravidlo, že osoby veřejně činné (aktivní politici, herci, zpěváci a další osoby dobrovolně vystupující na veřejnosti) požívají relativně nižší ochrany všeobecných osobnostních práv, než „řadoví“ občané. Proto i jejich čest a vážnost, resp. důstojnost může být zpochybňována relativně více, pokud kritika bude věcná, konkrétní a přiměřená, bez dominujícího úmyslu kritizovanou osobu potupit a zhanobit.<sup>337</sup> Kritika by také měla směřovat pouze vůči těm skutečnostem týkajícím se veřejně činné osoby, které mají určitý vztah k její veřejné činnosti, tj. které se netýkají výlučně jejího soukromého života nebo např. osob jí blízkých, které samy veřejně činné nejsou.<sup>338</sup> Satirický film o určité osobnosti veřejného zájmu za dodržení uvedených podmínek nebude zásahem do jejích osobnostních práv. Srov. např. klasický film *Občan Kane* (Citizen Kane, r.: Orson Welles. USA 1941), který je silně kritickým portrétem amerického mediálního magnáta W. R. Hearsta.<sup>339</sup>

Právem na projevy osobní povahy se rozumí výlučné právo rozhodovat o pořizení, jakož i o dispozici s takovými projevy lidské osobnosti, jako jsou např. osobní deník, korespondence, rodinné fotografie či rodinné video. Z hlediska všeobecných osobnostních práv je nepodstatné, zda tyto projevy současně naplňují definici autorského díla, či nikoli. Klíčové naopak je, že jde o takové projevy fyzické osoby, které odrážejí její osobnost a které současně nejsou určeny veřejnosti (byť nemusí nutně obsahovat kompromitující intimní detaily). Pokud je projev osobní povahy – např. obzvláště nápaditá milostná korespondence – současně autorským dílem, bude požívat i ochrany práva autorského. Je vedlejší, zda fyzická osoba měla v úmyslu vytvořit

---

<sup>337</sup> Srov. LAVICKÝ, Petr a kol. *Občanský zákoník I – Obecná část (§ 1–654). Komentář*, s. 389–468.

<sup>338</sup> V této věci srov. např. judikát Nejvyššího soudu ČR z roku 2011 zabývající se nepřípustností veřejné kritiky ospravedlňované pouhým poukazem na to, že jde o kritiku blízkého příbuzného osoby veřejného zájmu (v tomto případě šlo o syna zpěvačky Ivety Bartošové). Viz Rozsudek Nejvyššího soudu České republiky ze dne 12. prosince 2011, Sp. zn. 30 Cdo 3770/2011 [online]. Salvia [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://kraken.slv.cz/30Cdo3770/2011>.

<sup>339</sup> K celé problematice mediální kritiky fyzických osob včetně podrobného výčtu české i zahraniční relevantní judikatury srov. dále podrobnější výklad zde: MORAVEC, Ondřej. *Mediální právo v informační společnosti*. Praha: Leges, 2013. Ochrana práv druhých, s. 139–206. ISBN 978-80-87576-52-6.

umělecké dílo, či nikoli – vznik autorského díla se posuzuje objektivně (srov. formulaci v ust. § 2 odst. 1 autorského zákona). Pokud by se (např. po autorově smrti) právo autorské mělo dostat do konfliktu s všeobecným právem k projevu osobní povahy, opět je třeba upřednostnit druhé jmenované jakožto právo nadřazené. I v případě projevů osobní povahy je nutné odlišovat tyto projevy jakožto nehmotné statky (např. deník) od jejich hmotného substrátu (např. sešit, v němž je deník zaznamenán): převodem hmotného substrátu nedochází k převodu práva k projevu osobní povahy – toto právo je stejně jako právo autorské nepřevoditelné.

Právem na soukromí se rozumí právo rozhodovat, zda a případně v jakém rozsahu mohou být skutečnosti tvořící osobní soukromí fyzické osoby shromažďovány, zveřejňovány či jinak využívány. Každý jedinec má totiž právo na tzv. informační sebeurčení.<sup>340</sup> Zásahem do tohoto práva bude natočení tzv. filmu podle skutečných událostí bez souhlasu osob, o nichž film pojednává – za předpokladu, že film vykresluje detaily z jejich soukromého života, které nejsou obecně známy. Opět zde ale platí, že osoby veřejného zájmu, zejména politici, požívají nižší ochrany svého soukromí, pokud i jejich soukromí může být legitimním předmětem zájmu veřejnosti.<sup>341</sup> Nárok na ochranu osobnosti, včetně ochrany soukromí, mají podle českého práva i osobnosti kontroverzní, jako např. pravomocně odsouzení pachatelé trestných činů – srov. kupř. film *Kajíněk* (r.: Petr Jákl ml. Česká republika 2010). Zvláštní je v tomto ohledu situace v některých státech USA, kde byly od osmdesátých let minulého století na nátlak veřejnosti přijímány tzv. „Son of Sam Laws“.<sup>342</sup> Jde o zákony, které zakazují odsouzeným zločincům profitovat z uměleckého zobrazení své trestné činnosti. Zločinci nepozbývají podle těchto předpisů práva na ochranu osobnosti, nemohou však souhlas se zásahem do svého soukromí podmiňovat zaplacením honoráře.<sup>343</sup>

Lze tedy shrnout, že do všeobecného práva na ochranu osobnosti je (až na shora uvedené výjimky, které byly dovozeny především soudní praxí) možné zasáhnout pouze

---

<sup>340</sup> POUPEROVÁ, Olga. *Regulace médií*, s. 218.

<sup>341</sup> ROZEHNAL, Aleš. *Mediální právo*, s. 213. Autor zde jako případ legitimního veřejného zájmu na soukromí veřejné osobnosti uvádí situaci, kdy by se určitý politik navenek prezentoval jako příkladný manžel a otec rodiny. V takovém případě se politik nemůže účinně domáhat ochrany svého soukromí, pokud o něm nějaké médium pravdivě zveřejní informaci, že se ke své manželce a dětem chová hrubě či násilnicky.

<sup>342</sup> „Son of Sam“ byla přezdívka sériového vraha Davida Berkowitze, který se pokusil prodat exkluzivní práva na zobrazení svého soukromí knižnímu nakladateli.

<sup>343</sup> ERICKSON, Gunnar; TULCHIN, Harris; HALLORAN, Mark. *The Independent Film Producer's Survival Guide: a business and legal sourcebook*, s. 15–18.

se souhlasem dotčené fyzické osoby. Jediný případ, kdy pro umělecké účely není souhlas fyzické osoby výslovně vyžadován zákonem a který byl již naznačen, se týká přiměřeného užití jejích podobizen nebo zvukových či obrazových záznamů (§ 89 občanského zákoníku; hovoříme o tzv. umělecké zákonné licenci).<sup>344</sup> Po smrti fyzické osoby by měl být získán souhlas všech osob zesnulému objektivně blízkých, které jsou všechny oprávněny domáhat se předmětné ochrany (§ 82 odst. 2 občanského zákoníku za použití § 22 odst. 1 občanského zákoníku). Poté, co zemřou i tyto osoby, není zde již nikdo, kdo by mohl uplatňovat právo na ochranu osobnosti dané osoby, a proto její čest, důstojnost, jméno, osobní projevy,<sup>345</sup> soukromí atd. se stávají obecně využitelnými veřejnými statky (angl. public domain) a součástmi kolektivní historie.

Souhlas se zásahem do svých osobnostních práv může dát fyzická osoba ústně i písemně. Udělení souhlasu může být různě podmíněno, např. co do účelu, rozsahu či úplatnosti užití chráněného statku. Již před přijetím současného občanského zákoníku panovala obecná shoda, že takto jednou daný souhlas (jakožto právní úkon osobní povahy) je kdykoli odvolatelný a rovněž může pozbýt své účinnosti automaticky podstatnou změnou poměrů, kdy na fyzické osobě nelze setrvání na souhlasu spravedlivě žádat.<sup>346</sup> Aktuální občanský zákoník účinný od 1. 1. 2014 pak uvedené právo na odvolání souhlasu zakotvil výslovně do svého ust. § 87 odst. 1. Nově byla rovněž vyřešena otázka náhrady případné škody vzniklé v důsledku odvolání souhlasu; taková náhrada může být nyní dle ust. § 87 odst. 2 občanského zákoníku požadována, pouze bylo-li svolení *udělené na určitou dobu odvoláno, aniž to odůvodňuje podstatná změna okolností nebo jiný rozumný důvod*.

Fyzická osoba, do jejíchž všeobecných osobnostních práv bylo zasazeno neoprávněně, má právo se zejména domáhat, aby bylo upuštěno od zásahů do jejího práva (pokud stále trvají), aby byly odstraněny následky těchto zásahů (§ 82 odst. 1 občanského zákoníku) a aby jí byla nahrazena případná škoda, resp. újma nemajetkové povahy (§ 2956 občanského zákoníku). Škoda se nahrazuje prioritně uvedením do

---

<sup>344</sup> Vyjma umělecké zákonné licence však s ohledem na shora řečené srov. rovněž výslovnou zákonnou licenci pro *vystoupení v záležitosti veřejného zájmu* zakotvenou v ust. § 88 odst. 2 občanského zákoníku. Pro účely dokumentárního/publicistického filmu (který např. sleduje spíše informační než estetické cíle) může být taktéž významná argumentace licencí zpravodajskou dle ust. § 89 občanského zákoníku.

<sup>345</sup> Pouze na okraj podotýkám, že někteří teoretici dovozují, že postmortální ochrana z titulu práva na ochranu osobnosti se na projevy osobní povahy vůbec nevztahuje, neboť tyto projevy jsou od osobnosti oddělitelné; takovou postmortální ochranou by dle zmíněných autorů právo na ochranu osobnosti nemístně suplovalo k tomu spíše povolané právo duševního vlastnictví.

<sup>346</sup> Srov. např. ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*, s. 110.



předešlého stavu (*restitutio in integrum*); není-li to možné a žádá-li o to poškozený, nahradí se tato majetková újma v penězích (§ 2951 odst. 1 občanského zákoníku). I v případě újmy nemajetkové zákon preferuje její nepeněžitě odčinění (typicky například formou omluvy); peněžitě odčinění tohoto druhu újmy je na místě až tehdy, *nezajistí-li jeho jiný způsob skutečně a dostatečně účinné odčinění způsobené újmy* (§ 2951 odst. 2 občanského zákoníku).

Závěrem této podkapitoly můžeme krátce naznačit specifickou ochranu, která je zejména v poslední době stále častěji poskytována v některých státech USA (ale i v některých třetích zemích) z titulu tzv. *publicity rights* (česky je možno volně přeložit jako „právo na ochranu známosti“). Koncepce těchto zvláštních práv vychází z představy, že osoby veřejného zájmu – v našem případě například známí umělci účinkující ve filmech – nepožívají ochrany osobnosti pouze z hlediska všeobecných osobnostních práv, jejichž trvání je ze své podstaty omezeno na dobu života chráněného subjektu (s nepřímou a velmi limitovanou post mortem ochranou), ale mají též právo na zvláštní ochranu proti zneužití své proslulosti (ochrana se tradičně vztahuje zejména na jméno a podobu), které – dle legislativy příslušného státu – může trvat i desítky let po smrti chráněné „celebrity“ (naposledy Senát státu Massachusetts schválil 13. června 2014 návrh zákona, dle kterého by celebrity na území daného státu požívaly ochrany své proslulosti za svého života a 70 let po smrti; doba ochrany zde tedy byla zvolena analogicky k ochraně právem autorským;<sup>347</sup> připomeňme, že stejná délka ochrany z titulu *rights of publicity* již byla mimo jiné před delší dobou uzákoněna – příznačně – ve státě Kalifornie, tedy v sídle hollywoodských studií).<sup>348</sup> Nejnovější trend je pak takový, že spolu s „horizontálním“ (geografickým) rozšiřováním *rights of publicity* dochází i k rozšiřování „vertikálnímu“, tj. co do aspektů osobnosti, které podléhají tomuto typu ochrany. Srov. následující obecné pozorování Rosemary J. Coombe: *S postupem času se právo na ochranu známosti rozšířilo. Už není omezeno na jméno nebo podobu osoby, ale nyní se vztahuje též na přezdívku, podpis, tělesnou pózu, způsob*

---

<sup>347</sup> Návrh dosud neprošel celým legislativním procesem, očekává se však jeho úspěšné schválení. Podrobnosti o tomto návrhu zákona srov. například v tomto článku: MALLER, Rebecca; BRUCE, Keri S. Massachusetts Enhances Protections for Celebrities (and Others) After Death [online]. AdLawByRequest.com [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.adlawbyrequest.com/tags/rights-of-publicity/>.

<sup>348</sup> Podrobný výklad ke kalifornskému pojetí *rights of publicity* srov. zde: HOGUE, Amy Dale; PITTMAN, Pillsbury Winthrop Shaw. Practitioner's Guide to California Right of Publicity Law [online]. Findlaw.com [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://corporate.findlaw.com/litigation-disputes/practitioner-s-guide-to-california-right-of-publicity-law.html>.

*ztvárnění fiktivních postav, styl zpěvu, specifika hlasu, části těla, často používané věty, auta, způsob vystupování, jakož i svérázné (fyzické) projevy a gesta, pakliže jsou příznačné a veřejně ztotožňované s osobou, která se uvedeného práva dovolává.*<sup>349</sup>

## 5.4 Filmové pirátství a jeho vztah k filmovému právu

Téma pirátství nás nutí klást si otázky přímo po podstatě a smyslu autorského práva, a to zejména v době, kdy je pirátství nejen velmi rozšířeným, ale i značnou částí společnosti tolerovaným a někdy dokonce vzývaným fenoménem. Pirátství je však stejně staré jako autorské právo samo; vždyť právě v reakci na nekontrolované šíření autorských děl toto právo vzniklo, a lze říci, že po celou další dobu jeho existence až do dnešních dní patřily proměňující se podoby a strategie pirátství k hlavním „motorům“ kontinuálních proměn autorského práva.

Autoři uvažující v souvislosti s pirátstvím o smyslu autorského práva se nezdíka uchylují k různým metaforám. Např. Peter Decherney přirovnává autorské právo k lodi, která je *navržena tak, aby do ní po stranách zatékalo, a do které jsou stragicky rozmístěny díry.*<sup>350</sup> Díry v trupu autorského práva představují pro Decherneyeho kompromis mezi zájmy „posádky“ této pomyslné lodi (držitelé autorských práv) a zájmy „oceánu“ (uživatelé autorských děl z řad široké veřejnosti). Bez tohoto kompromisu se loď nutně potopí, a to v rozporu s oprávněnými zájmy obou zainteresovaných stran. Smyslem autorského práva je tedy dle autorů jako Decherney toto vyvažování zájmu autorů na ochraně jimi vynaložených tvůrčích sil i investic nejrůznějšího druhu se zájmem veřejnosti těžit ku prospěchu kulturního rozvoje společnosti z autorské tvorby. Je přitom nepochybné, že i sami autoři rozsáhle a kontinuálně využívají stále se zvětšující fond starších, a tedy již právně nechráněných autorských děl pro účely rozvíjení a obohacování vlastního tvůrčího snažení. Pro

---

<sup>349</sup> V originále: *Over the years, right of publicity has expanded. It is no longer limited to the name or likeness of the individual, but now extends to a person's nickname, signature, physical pose, characterizations, singing style, vocal characteristics, body parts, frequently used phrases, car, performance style, and mannerism and gestures, provided that these are distinctive and publicly identified with the person claiming right. Viz COOMBE, Rosemary J. The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law. Durham, NC: Duke University Press, 1998, s. 90. ISBN 978-0-8223-2119-4.*

<sup>350</sup> DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, s. 4.

stabilitu „lodi“ autorského práva je však životně důležité nalézt optimální velikost „děr“, neboť i jejich přílišná šíře by mohla znamenat ohrožení autorskoprávního projektu.

Pokud dnes nicméně někteří hledí na internet jako na médium, které je takřka úhlavním nepřítelem autorů, je třeba připomenout, že tímto způsobem bylo v minulosti nahlíženo na prakticky každé nové médium, které výrazně rozšířilo možnost přístupu k autorským dílům a dalším chráněným statkům, včetně fonografu, rádia – nebo filmu.<sup>351</sup>

Na první filmové tvůrce hleděli autoři tvořící v tradičnějších uměleckých disciplínách (zejména divadlo a literatura) často nejenom s jistým pohrdáním, ale právě také jako na obávané piráty. Právní vakuum, v kterém se filmoví průkopníci ocitli, vytvořilo nutnost testovat meze dobového autorského práva. Tito filmaři tak zcela běžně bez povolení adaptovali nejenom cizí romány nebo divadelní hry, ale rovněž si „vypůjčovali“ náměty i celé scénáře od svých konkurentů; nezvyklé nebylo ani vytváření přesných kopií úspěšných filmů konkurenčních výrobců. Mnoho významných dobových producentů, včetně například Thomase Edisona, na těchto praktikách vybudovalo celou strategii své výroby – která se posléze zhroutila, když byla tato forma pirátství, běžně rozšířená prakticky až do začátku 1. světové války, prohlášena za nezákonnou.

Pirátství, kterého se dopouštěli raní filmoví výrobci, mělo v každém případě prokazatelně i pozitivní efekt: prakticky neregulovaný oběh populárních francouzských, amerických nebo skandinávských filmů po celém světě mimo jiné významně urychlil vývoj a sjednocování filmové řeči, když průkopniční autoři měli snadný přístup k nejlepšímu dílu svých zahraničních kolegů.

Je proto jistou dějinnou ironií, že poté, kdy filmaři získali pro své médium svébytnou ochranu, stali se právě oni předními bojovníky proti pirátství, kteří tlačili na to, aby autorské právo co nejvíce ochránilo jejich ekonomické zájmy. Pojem „filmové pirátství“ tak nabyl nového (či možná spíše užšího) významu, který přetrvává dodnes a jenž lze stále asi nejlapidárněji definovat jako *nedovolené rozmnožování nebo* [jiné]

---

<sup>351</sup> Trefně to ostatně opět glosuje Decherney: *Jak nás učí historie, pirátství je začasťe pouze pojmenování mediálních praktik, které jsme se ještě nenaučili regulovat*. Srov. tamtéž, s. 5.

*užívání filmů.*<sup>352</sup>

Filmové pirátství v tomto smyslu se týkalo prakticky každého divácky úspěšného filmu, který byl natočen od okamžiku vynálezu filmového média do dnešního dne.<sup>353</sup> Jak se přitom měnily technologie výroby, distribuce a předvádění filmů, měnily se i formy filmového pirátství, které si opět vynucovaly úpravy legislativy. Bylo tak běžné, že určitá nová praktika – která se v mezidobí často velmi rozšířila – byla teprve se značným časovým odstupem postavena mimo zákon.<sup>354</sup>

Autorské zákony byly nuceny postupně reagovat mimo jiné na rozšiřování 16mm kamer po 2. světové válce, videokazet od poloviny 70. let, DVD a internetu od 90. let atd. Je zřejmé, že tento proces vzájemné interakce mezi stěží předvídatelným, ale stále překotnějším technologickým vývojem spojeným s vývojem filmového pirátství na jedné straně a autorským právem na straně druhé nebude ukončen do okamžiku, kdy budou existovat jak film, tak autorské právo.

---

<sup>352</sup> SEGRAVE, Kerry. *Piracy in the Motion Picture Industry*. Jefferson: McFarland & Company, 2003, s. 1. ISBN 978-0-7864-1473-4.

<sup>353</sup> Filmoví historici spočítali například nejméně 10 pirátských „adaptací“ filmu *Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé, r.: Louis Lumière. Francie 1895), které na sklonku 19. století kolovaly bez vědomí původního autora po celém světě. Srov. tamtéž, s. 25.

<sup>354</sup> Např. v období němého filmu bylo běžné, že filmové projekce byly doprovázeny živou nebo reprodukovanou hudbou, přičemž zdaleka ne každý provozovatel kina práva k této hudbě vypořádával, neboť panovala právní nejistota o tom, zda taková povinnost vůbec existuje. Např. v USA byla tato povinnost obecně uznána až ve 20. letech minulého století. Srov. tamtéž, s. 52.

## 6 Relevantní judikatura: porovnání situace v České republice a v USA

### 6.1. Judikatura týkající se filmu v České republice

Pokud jde o hlavní téma této práce – tedy o užití autorského práva při výrobě, distribuci a předvádění filmu – je možné konstatovat, že se touto problematikou zabývá česká judikatura pouze zcela okrajově a nahodile.<sup>355</sup> Tento stav je zapříčiněn různými faktory, mimo jiné také skutečností, že i v případech, kdy vznikne mezi určitými subjekty v této věci spor, je zpravidla vyřešen mimosoudně (tak tomu nakonec bylo např. i u před několika lety silně medializovaného sporu o autorská práva k scénáři filmu *Kajíněk*). Profesionální česká filmařská obec je natolik malá, že maximální vzájemná kooperace a velkorysost mezi jejími účastníky jsou samozřejmou, byť jistě začasť pragmaticky motivovanou nezbytností.

Ze starší judikatury můžeme uvést např. rozsudek Nejvyššího soudu z roku

---

<sup>355</sup> Abych ověřil právě předestřenu hypotézu založenou na mých vlastních pozorováních, obeslal jsem na podzim roku 2013 všechny v dané době věcně příslušné soudy (v prvním a druhém stupni: tj. soudy krajské a vrchní, s výjimkou Městského soudu v Praze) desetibodovým dotazníkem týkajícím se četnosti rozhodování sporů z oblasti filmového práva autorského a souvisejících oblastí, které jsou naznačeny i v této práci. Ze soudů, které mi odpověděly (přičemž pomíjím Krajský soud v Brně a Krajský soud v Hradci Králové, které mi pouze sdělily, že nemají čas se mým dotazníkem zabývat), byl výsledek tento: Krajský soud v Českých Budějovicích a Krajský soud v Ostravě uvedly, že autorskoprávní spory obecně jsou u nich velmi ojedinělé a týkají se zpravidla skutkově i právně velmi jednoduchých věcí (z oblasti plnění licenčních smluv, vydání bezdůvodného obohacení apod.). Zmíněný Krajský soud v Českých Budějovicích a dále i Krajský soud v Ústí nad Labem pak výslovně uvedly, že žádný spor z oblasti filmového práva autorského (jak jsem tuto materii v souladu s pojetím této rigorózní práce vymezil svými dotazy) nerozhodovaly. Krátce před dokončením této práce, konkrétně v srpnu 2014, jsem obeslal i Městský soud v Praze, kde jsem očekával nejvyšší četnost výskytu sporů z oblasti filmového práva autorského (mimo jiné proto, že v Praze sídlí většina produkčních i distribučních společností). Z tohoto soudu jsem obdržel dle klíčových slov vyhotovenou statistiku týkající se množství zde evidovaných sporů v dané oblasti k datu 29. 8. 2014; databáze sporů je dle informací soudu vedena od roku 2003, tedy 11 let. Ze statistiky vyplynulo následující: U soudu byl v uvedené době rozhodován jediný spor, který se výslovně (tj. dle názvu žaloby) týkal práv z koprodukční smlouvy, dva spory týkající se práv k audiovizuálním dílům, jeden spor týkající se (blíže neupřesněné) platby za dokumentární film a konečně jeden spor, kde žalobce (spol. SVAS, a.s.) vyžadoval na Ministerstvu obrany ČR vydání archivních fondů bývalého Českého armádního filmu; sporů týkajících se obecně porušení autorských práv a práv souvisejících jsou zde pak evidovány řádově desítky. Přestože nelze význam dané statistiky jistě přeceňovat (už proto, že pouze dle názvu žaloby – který může být žalobcem zvolen v zásadě libovolně – nelze přesně usuzovat na jádro sporu), je možné učinit si z ní alespoň hrubou představu, že i u tohoto soudu jsou spory daného typu spíše ojedinělé.

1921,<sup>356</sup> který dobře ilustruje vztah prvorepublikové právní vědy a praxe (potažmo i široké veřejnosti) k filmům. Jak bylo naznačeno v třetí části této práce, filmy byly v období před druhou světovou válkou (a to nejenom v Československu, ale i na mezinárodní úrovni) chápány po dlouhou dobu nikoli jako samostatná autorská díla, ale jenom jako jeden ze způsobů užití jiných druhů děl (literárních, dramatických apod.) – srov. výraz *kinematografické produkce* v berlínské revizi (1908) Bernské úmluvy. V Československu byla tato skutečnost ještě umocněna tím, že do roku 1926 nebyly filmy (ve smyslu nehmotných statků – uměleckých děl) výslovně chráněny právem. Navíc v této době nebyl u filmů zcela ozřejmen vztah mezi autorským dílem a jeho hmotným substrátem. Zmíněný rozsudek se zabýval případem, kdy žalobce zadal přepravu svých dvou filmových kopií po železniční dráze a během této přepravy se kopie ztratily. Žalobce tedy vymáhal na přepravní společnosti náhradu škody, přičemž argumentoval tím, že „film“ má charakter umění a že zhotovení jedné filmové kopie je věcí nákladnou – tudíž by měly být ztracené „filmy“ posuzovány jako věci drahocenné (ve smyslu tehdejšího občanského zákoníku) a měla by být přiznána náhrada škody ve zvýšené míře. Soudy prvního ani druhého stupně s těmito argumenty nesouhlasily. Neztotožnil se s nimi ani soud Nejvyšší, který konstatoval, že *jest všeobecně známo, že filmy zhotovují a rozmnožují se fotograficky a jsou pouze mechanickou pomůckou, aby bylo jisté dílo, třeba i umělecké, divákům předvedeno. S ohledem na tuto povahu filmu dospěl soud k přesvědčení, že kinematografické filmy nejsou dílem ani drahocenným ani uměleckým, a nelze je proto zařaditi pod pojem věcí drahocenných neb uměleckých. [...] Sám o sobě může být film věcí drahou, nikdy však drahocennou [...].* V této souvislosti můžeme připomenout slavný rozsudek Nejvyššího soudu USA z roku 1915 ve věci *Mutual Film Corporation vs. Industrial Commission of Ohio*,<sup>357</sup> kde i americký soud označil film za *čirý obchod*, nejenom nemající charakter umění, ale nezasluhující ani ochrany svobody slova. Soud naopak před filmem varoval jako před nástrojem *schopným zla*. Jak jsem již naznačil v subkapitole 1.3, tento svůj precedent Nejvyšší soud USA zvrátil až v roce 1952.<sup>358</sup>

---

<sup>356</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 11. října 1921. In VÁŽNÝ, František (ed.). *Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských*, čís. 1232.

<sup>357</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 23. února 1915, ve věci *Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio* [online]. Findlaw.com [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://caselaw.lp.findlaw.com/scripts/getcase.pl?court=US&vol=236&invol=230>.

<sup>358</sup> Srov. též následující subkapitolu.

Jiným zajímavým prvorepublikovým soudním rozhodnutím je rozsudek Nejvyššího soudu z roku 1924,<sup>359</sup> který se zabýval výší úplaty, jež přísluší majiteli práv k filmu *Anita Berberova ve svých tancích*<sup>360</sup> za přenechání filmu k premiérové kinoprojekci. Dospěl k závěru, že *ve smluvené úplatě, byť i byla stanovena pouze jednotně, jest zahrnuta úplata dvojitá: 1. úplata za veřejné provozování filmu jako věci nespotebitelné po určitou časově obmezenou dobu, ve kterémžto ohledu jest úplata rovna pachtovnímu (§ 1090 obč. zák.), a 2. úplata za první, neboli výhradně právo provozovací v určitém místě, úplata za premiéru, za přenechání spotřebitelného práva k prvnímu provozování, které se jedním použitím v tom kterém místě úplně spotřebuje. Že tomu tak, jest vidno z toho, že úplata za reprisu bývá, jak jest notorickým, menší, než úplata za premiéru [...]. Jest to také přirozené, neboť za novinkou se lidé více honí, novinka více táhne a má vzápětí větší nával obecenstva do divadla než film již po jistou dobu v témže místě, byť i v jiném divadle provozovaný.*<sup>361</sup>

Dobově typickou byla otázka filmové cenzury, která v konkrétním případě mohla účinně zhatit realizaci licenční smlouvy opravňující biograf k projekci filmu. Nejvyšší soud k tomu v roce 1930 uvedl: *Bylo-li nabyto filmu „s výhradou censury“, platí tato výhrada nejen v zájmu nabyvatele, nýbrž i v zájmu zadavatele, třebaž ve smlouvě byla pro případ, že by censura nedovolila předvádění filmu, výslovně stanovena jen oprávnění nabyvatele (povinnost žadatelova). Nabyvatel nenabyl (pozbyl) provozovacího práva k filmu, bylo-li předvádění filmu právoplatně zakázáno. Lhostejno, že jinému žadateli bylo napotom povoleno předvádění filmu.*<sup>362</sup>

Jiná charakteristická otázka dané doby se týkala toho, jaké jsou vlastně právní vztahy mezi osobou držící licenci k provozování kina, tj. tzv. koncesionářem a majitelem kina (který mohl v denním provozu fungovat jako obchodní zástupce

---

<sup>359</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 21. října 1924. In VÁŽNÝ, František (ed.). *Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských*, čís. 4282.

<sup>360</sup> Bližší údaje o tomto filmu se mi nepodařilo dohledat.

<sup>361</sup> Filmovou distribucí se opětovně zabýval tentýž soud např. i v roce 1939 – shodou okolností ve vztahu k filmu s podobným názvem *Anita v ráji* (r.: Jan Sviták. Československo 1934). V daném případě řešil otázku odpovědnosti za škodu vzniklou nemožností odehrát biografem objednaný film. Soud zde konstatoval: *Půjčovna filmu, která podle smlouvy odpovídá svému smluvci (biografu) za včasné dodání (odeslání) filmu ze svého skladiště, jest odpovědná za škodu vzniklou biografu včasným neodesláním filmu i tehdy, jestliže nebyl film včas odeslán z jiného biografu, který odpovídá půjčovně za veškerou škodu z toho půjčovně vzniklou. Srov. Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 16. ledna 1939. In VÁŽNÝ, František (ed.). *Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských*, čís. 17180.*

<sup>362</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 17. května 1930. In VÁŽNÝ, František (ed.). *Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských*, čís. 9922.

koncesionáře), resp. která z těchto osob je odpovědná za provoz kina vůči třetím subjektům (přičemž šlo v praxi skutečně často o dva rozdílné subjekty s ohledem na dobovou státní politiku přidělování koncesí tělovýchovným a obdobným spolkům, které reálně nedisponovaly odborným materiálním ani personálním zázemím pro provozování kina). V této souvislosti prvorepublikový Nejvyšší soud například v roce 1924 rozhodl, že [m]ajitel kinematografické koncese jest zavázán ze smlouvy, třebaš filmy objednal jeho zástupce.<sup>363</sup>

Konečně z tého starší judikatury můžeme zmínit i již citovaný rozsudek Nejvyššího soudu z roku 1936,<sup>364</sup> který se (už za účinnosti autorského zákona z roku 1926) zabýval otázkou, zda zvukový film je jediným autorským dílem, nebo zda zvuková složka takového filmu je nezávislá na složce obrazové (jako tomu bylo při ozvučování filmů v němé éře). Soud dospěl k závěru, že zvukový film – *pokud má ráz osobitého díla samostatného* – je skutečně dílem jednotným, a to konkrétně souborným. (Dnes už je ovšem film – ať již zvukový, či němý – považován zpravidla za dílo kvazisouborné, neboť činnost režiséra jakožto autora filmu je uznávána za kvalitativně vyšší, než jakou je činnost autora běžného sborníku typu časopisu či encyklopedie. Srov. výklad v subkapitole 2.3.)

S okupací českých a moravských zemí německou armádou v březnu 1939 nastala postupná centralizace i etatizace naší kinematografie, která vyvrcholila těsně poválečným znárodnovacím dekretem č. 50/1945 Sb. Tato okolnost – tedy že jediným oprávněným filmovým podnikatelem (v oblasti filmové produkce i distribuce včetně konečné fáze předvádění filmů) se stal sám stát – vedla zákonitě k útlumu judikatury týkající se filmu až do převratu v roce 1989.

Politické změny šly ruku v ruce s příchodem nových technologií, resp. nových kompaktních nosičů jako videokazety, disky CD a DVD apod.; tak se v této době začaly objevovat některé nové druhy soudních sporů. Fenoménem se stalo zejména tzv. pirátství, kterým se v širším slova smyslu rozumí jakékoli porušování autorských práv,<sup>365</sup> zejména ale půjde o neoprávněné rozmnožování autorských děl a šíření/sdělování veřejnosti takových rozmnoženin (čímž jsou zpravidla porušována i

---

<sup>363</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 5. března 1924. In VÁŽNÝ, František (ed.). *Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských*, čís. 3590.

<sup>364</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 13. května 1936. In VÁŽNÝ, František (ed.). *Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských*, čís. 15198.

<sup>365</sup> Srov. definici pirátství na stránkách České protipirátské unie: <http://www.cpufilm.cz/piracy.html>.



některá práva související s právem autorským).<sup>366</sup> V této souvislosti existuje relativně bohatá „protipirátská“ judikatura.

Můžeme jmenovat např. rozhodnutí Okresního soudu v Litoměřicích z roku 1992,<sup>367</sup> kterým byl obžalovaný shledán vinným trestným činem porušování autorského práva podle ust. § 152 tehdejšího trestního zákona. Toho se dopustil tím, že necelý rok ve svém bytě rozmnožoval zakoupené videokazety a formou inzerce je pak prodával jednotlivým zájemcům.

Obdobný případ byl rozhodován Městským soudem v Praze v roce 2003.<sup>368</sup> Soud zde mimo jiné konstatoval, že již samotné nedovolené nabízení autorského díla inzertní formou je jeho neoprávněným rozšiřováním (což nicméně vyplývá přímo z dikce autorského zákona – srov. jeho ust. § 14 odst. 1). Rovněž judikoval, že nejde o provokaci k trestnému činu porušování autorského práva, pokud pracovník České protipirátské unie v rámci svých kontrolních aktivit zareaguje na nabídku prodeje nelegálně pořízených kopií autorských děl zveřejněnou pachatelem v inzerátu. Jelikož obžalovaný v tomto případě vykonával svou nelegální činnost dlouhodobě (mezi lety 1987 a 1999), byl shledán vinným trestným činem neoprávněného podnikání v jednočinném souběhu s trestným činem porušování autorského práva.

Další případ tohoto druhu rozhodoval i Nejvyšší soud ČR v roce 2009.<sup>369</sup> Daný rozsudek je důležitý proto, že výslovně potvrdil, že volným užitím díla podle § 30 autorského zákona je i zhotovení většího počtu rozmnoženin pro osobní potřebu než pouze jedné – a současně uvedl, že je nerozhodné, z jakého zdroje (vlastního, nebo cizího, resp. legálního, nebo nelegálního) byly rozmnoženiny pořízovány, za předpokladu, že je takové volné užití v souladu s třístupňovým testem (srov. výklad v subkapitole 5.2.1).<sup>370</sup>

---

<sup>366</sup> O některých specifikách filmového pirátství srov. podkapitolu 4.4.

<sup>367</sup> Rozsudek Okresního soudu v Litoměřicích ze dne 25. srpna 1992, Sp. zn. 1T 161/92 – 411 [online]. Dusevni vlastnictvi.cz [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW: <http://safeap.upv.cz:8080/safe/PersistentObjectAction.do?id=647>.

<sup>368</sup> Rozsudek Městského soudu v Praze ze dne 24. července 2003, Sp. zn. 7 To 344/2001. *Soudní rozhledy*. 2005, roč. 8, č. 3, s. 107. ISSN 1211-4405.

<sup>369</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu České republiky ze dne 25. března 2009, Sp. zn. 5 Tdo 234/2009 [online]. Sokordia.cz [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW: <http://kraken.slv.cz/5TDO234/2009>.

<sup>370</sup> Srov. ale odlišný názor Soudního dvora Evropské unie z dubna 2014 ve věci *ACI Adam BV a další proti Stichting de Thuiskopie. Stichting Onderhandeligen Thuiskopie vergoeding*, kde soud při výkladu příslušných ustanovení tzv. harmonizační směrnice mimo jiné uvedl, že *čl. 5 odst. 2 písm. b) směrnice 2001/29 musí být vykládán v tom smyslu, že se nevztahuje na případ, kdy jsou soukromé rozmnoženiny pořízeny z neoprávněného zdroje*. O míře aplikovatelnosti tohoto závěru Soudního dvora EU pro praxi v České republice se stále vedou diskuse (zejména s ohledem na skutečnost, že třístupňový test obsažený

Dále můžeme uvést některá soudní rozhodnutí, která s filmovou produkcí, resp. autorským právem souvisejí pouze více či méně vzdáleně.

V roce 2001 rozhodoval Nejvyšší soud ČR například otázku z oblasti pracovního práva týkající se toho, zda otěhotnění filmové herečky může být kvalifikováno jako porušení její pracovní smlouvy, přičemž dospěl k tomuto závěru: *Otěhotnění nemůže být považováno za porušení smluvního závazku ukládajícího žalobkyni jako herečce zdržet se všech činností, včetně sportovních, spojených s nebezpečím ohrožení zdraví nebo života.*<sup>371</sup>

Zajímavý a do značné míry pro poměry české filmové výroby příznačný případ řešil Ústavní soud v roce 2002.<sup>372</sup> Šlo o kauzu údajného podvodu, kdy si odsouzený F. Z. spolu s další osobou půjčil 2,5 milionu korun od poškozeného, které investoval do produkce pokračování úspěšné filmové pohádky. Pokračování pohádky ovšem už úspěšné nebylo a F. Z. nebyl schopen půjčené prostředky vrátit. Podle odůvodnění nálezu F. Z. věřil, že peníze vložené do filmové produkce přinesou lukrativní zisk, a to v přiměřeném časovém horizontu. Poukázal na sliby lidí z filmového prostředí ohledně výhodnosti takové investice v krátkém čase. V této souvislosti poukázal na svou naivitu, kdy nakonec byl za ni důrazně potrestán. [...] Navíc z výpovědi svědků z prostředí výroby a produkce filmů je nepochybné, že navrhovatel (ale i spoluodsouzený Ing. V. V.) se v této oblasti nedostatečně orientovali, počínali si značně naivně se zřejmou snahou a vírou v rychlý a vysoký výdělek. Ústavní soud nakonec dovodil, že obecné soudy chybně uznaly F. Z. vinného trestným činem podvodu, protože nelze prokázat, že by F. Z. měl od samého začátku v úmyslu peníze nevrátit. Úmysl je přitom obligatorním znakem subjektivní stránky trestného činu podvodu.

---

v českém autorském zákoně může vést k závěru – o jehož eurokonformnosti s ohledem na zmiňovaný rozsudek ovšem můžeme pochybovat – že pouze pořizování kopií ze zcela zjevně neoprávněných zdrojů je nelegální, srov. výklad v subkapitole 5.2.1). Jisté však je, že uvedený závěr Soudního dvora EU nemění nic na významu citovaného rozsudku Nejvyššího soudu z roku 2009, který se týkal trestního řízení, na které nemá zmiňovaná směrnice žádný přímý vliv. Viz *Rozsudek Soudního dvora Evropské unie (čtvrtý senát) ze dne 10. dubna 2014, ve věci Adam BV a další proti Stichting de ThuisKopie. Stichting Onderhandeligen ThuisKopie vergoeding* [online]. Databáze InfoCuria – Judikatura Soudního dvora [cit. 21. 8. 2014]. Dostupný z WWW:

<http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=150786&doclang=CS>.

<sup>371</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu České republiky ze dne 27. června 2000, Sp. zn. 30 Cdo 2976/2000 [online]. Salvia [cit. 21. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://kraken.slv.cz/30Cdo2976/2000>.

<sup>372</sup> Nález Ústavního soudu České republiky ze dne 2. května 2002, Sp. zn. III. ÚS 575/01 [online]. ÚS ČR [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW:

<http://nalus.usoud.cz/Search/ResultDetail.aspx?id=39867&pos=1&cnt=1&typ=result>.

Zajímavý je dále např. rozsudek Nejvyššího správního soudu z roku 2004,<sup>373</sup> který pro účely odpovídajícího určení sazby DPH uvedl, že komerční „půjčování“ videokazet s nahranými filmy má z právního hlediska charakter pronájmu. Nesprávně se totiž podniky za úplatu poskytující videokazety nazývají „videopůjčovny“ (srov. definice pronájmu a půjčování v ust. § 15 a § 16 autorského zákona). Soud zde rovněž poukázal na skutečnost, že při pronájmu videokazety (zpravidla) není zákazníkovi ze strany videopůjčovny poskytována žádná licence ani podlicence. Zákazník tedy tím, že si „vypůjčí“ videokazetu, nezískává bez dalšího oprávnění filmové dílo na této kazetě zachycené dále užívat. Pouze je oprávněn nakládat po určitou dobu s pronajatým hmotným nosičem (kazetou). Pokud doma zhlédne film na kazetě zachycený, nejedná se o užití díla ve smyslu autorského zákona (srov. výklad v subkapitole 4.3.2).

## 6.2. Judikatura týkající se filmu v USA

Pokud jde o rozsah judikatury zabývající se filmem, je situace v USA diametrálně odlišná od situace v České republice, a to nejenom (byť do značné míry) proto, že USA jsou zemí, jejíž právní systém je založen na precedenčním common law, ale též díky značné rozvinutosti tamního filmového průmyslu, který patří nejenom k nejstarším, ale též stále k největším na světě.<sup>374</sup>

Americkou filmovou judikaturu můžeme rozdělit do několika kategorií.

V první řadě to jsou spory zabývající se výlučně autorskoprávní ochranou filmů. Některé z těchto sporů z nejstarší doby už jsem zmínil v subkapitole 3.3, konkrétně *Edison v. Lubin* (1903), *American Mustoscope & Biograph Co. v. Edison Mfg Co.* (1905) a *Kalem Co. v. Harper Brothers* (1911). V dílčí subkapitole 4.1.2 jsem

---

<sup>373</sup> Rozsudek Nejvyššího správního soudu České republiky ze dne 11. listopadu 2004, Sp. zn. 2 Afs 60/2004-72 [online]. NSS ČR [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW: [http://www.nssoud.cz/files/SOUDNI\\_VYKON/2004/0060\\_2Afs\\_0400072A\\_prevedeno.pdf](http://www.nssoud.cz/files/SOUDNI_VYKON/2004/0060_2Afs_0400072A_prevedeno.pdf).

<sup>374</sup> Na první příčce světové filmové produkce se ovšem již delší dobu pohybuje Indie, která v současnosti produkuje přibližně o třetinu více filmů než USA. Významnými hráči se také staly nebo aktuálně stávají další asijské státy jako Jižní Korea nebo Čína (jejíž součástí je i rozvinutý hongkongský filmový průmysl). Tradičně velký a silný filmový průmysl je taktéž v Japonsku. Srov. následující mezinárodní studii UNESCO z dubna 2013: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. *Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry: An Analysis of the 2012 UIS International Survey of Feature Film Statistics* [online]. UNESCO [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf>.

potom naznačil existenci sporů zabývajících se mírou ochrany prvků, které bývají obvykle chápány jako součást filmového žánru; jako příklad jsem uvedl spor ve věci *Twentieth Century-Fox Film Corporation v. MCA, Inc.* (1983).

Další historicky velká skupina sporů v této oblasti vznikala z četných případů, kdy filmoví fanoušci zasílali do amerických produkčních společností nebo svým oblíbeným konkrétním tvůrcům náměty nebo i celé scénáře a nabízeli je ke zfilmování; i když námět nebo scénář nebyl akceptován (což byla zdaleka nejčastější situace), jejich autoři začasť nabyli dojmu, že prvky či celé pasáže z jejich díla byly bez souhlasu přece jen užity v některém filmu. Jako typický příklad takového sporu může být uveden spor ve věci *Yadkoe v. Fields* (1944),<sup>375</sup> který se týkal filmu populárního komika W. C. Fieldse *You Can't Cheat an Honest Man* (Poctivce nepodvedeš, r.: Edward Sedgwick, George Marshall, Edward F. Cline. USA 1939). Žalobce Harry Yadkoe byl přesvědčen, že Fields použil ve filmu řadu jeho nápadů, které Fieldsovi popsal v několika dopisech v průběhu roku 1938. Soud se s věcí vypořádal takto: konstatoval, že Fields ve filmu neužil žádný žalobcův materiál, který by (jak tvrdil žalobce) podléhal autorskoprávní ochraně (Fields neužil chráněné *vyjádření* žalobcových nápadů, pouze se nápady inspiroval pro tvorbu svého vlastního vyjádření tak, jak bylo zachyceno ve výsledném filmu). Přesto však soud žalobci vyhověl, a to na základě závěru, že dle obsahu vzájemné korespondence byla mezi žalobcem a žalovaným uzavřena implicitní smlouva (*implied contract*), dle které měl Fields zaplatit žalobci odměnu za užití jakéhokoliv *materiálu* poskytnutého žalobcem, byť by nepodléhal autorskoprávní ochraně.

V poválečné době se další ze známých případů tohoto typu týkal filmu *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole*, r.: Billy Wilder. USA 1951). Zřejmě poučen i výsledkem případu *Yadkoe v. Fields* se americký scenárista Victor Desney ani nepokoušel argumentovat v tom směru, že bylo zasaženo do jeho autorskoprávně chráněného statku, když v roce 1949 telefonicky sdělil sekretářce proslulého režiséra Billyho Wildera svůj nápad na zfilmování skutečného příběhu z roku 1925 o muži uvězněném v jeskyni, který navzdory všem záchranným pracem zemřel, a když se tímto nápadem posléze režisér inspiroval při tvorbě shora uvedeného filmu. Namísto toho Desney rovnou argumentoval porušením implicitní smlouvy, která měla být v rámci telefonního hovoru

---

<sup>375</sup> Rozhodnutí Odvolacího soudu státu Kalifornie, druhý okres, první oddělení (Court of Appeals of California, Second District, Division One), ze dne 4. října 1944, ve věci *Yadkoe v. Fields* [online]. Case Text [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <https://casetext.com/case/yadkoe-v-fields#.U94PQGNEPw1>.

uzavřena a podle které měl dostat Desney odměnu, pokud bude jeho nápad využit. V rozhodnutí ve věci *Desney v. Wilder* (1956),<sup>376</sup> které se na několik desítek let stalo modelovým rozhodnutím pro řešení situací tohoto druhu, dal odvolací soud nakonec scenáristovi za pravdu a jeho žalobě vyhověl.

Do třetice k této materii můžeme uvést případ ve věci *Blaustein v. Burton* (1970).<sup>377</sup> Nezávislý filmový producent Julian Blaustein představil (ústně) v roce 1964 známé manželské a herecké dvojici Richardu Burtonovi a Elizabeth Taylor nápad na zfilmování Shakespearovy komedie *Zkrocení zlé ženy*, kde by Burton hrál Petruccia a Taylor roli Kateřiny. Blaustein rozvněž rozvedl další detaily svého plánu, včetně toho, že by měl snímek režírovat dosud ve světě filmu prakticky neznámý italský divadelní režisér Franco Zeffirelli a že by v původní hře mělo být pro účely filmu provedeno několik konkrétních úprav. Manželé Burtonovi projevíli o nápad velký zájem, posléze se však (bez Blausteinova vědomí) rozhodli, že jej zrealizují u jiné produkční společnosti, konkrétně u Columbia Pictures. Ve filmu *Zkrocení zlé ženy* (*The Taming of the Shrew*, r.: Franco Zeffirelli. USA / Itálie 1967) byly užity všechny zásadní Blausteinovy nápady, včetně úpravy konkrétních scén z původní hry, aniž by Blaustein obdržel jakoukoliv odměnu nebo jeho jméno bylo uvedeno v titulcích. S odkazem na případ *Desney v. Wilder* (a další podobné předešlé případy) rozhodl odvolací soud ve prospěch Blausteina, když i zde konstatoval implicitně uzavřenou smlouvu. Soud přitom zdůraznil, že je pro právní posouzení věci druhotné, že úmluva neexistovala v písemné formě, jakož i to, že se strany sporu nijak nedomlouvaly o finančních otázkách.

Zcela specifická a dobově příznačná problematika týkající se autorského práva filmového byla řešena v tehdy hojně diskutovaném případě *Shostakovich v. Twentieth Century Fox Film Corp.* (1948).<sup>378</sup> Čtveřice předních sovětských hudebních skladatelů – Dmitrij Šostakovič, Sergej Prokofjev, Aram Chačaturjan a Nikolaj Mjaskovskij – se

---

<sup>376</sup> Rozhodnutí Nejvyššího soudu státu Kalifornie ze dne 28. července 1956, ve věci *Desney v. Wilder* [online]. Stanford Law School [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://scocal.stanford.edu/opinion/desny-v-wilder-26737>.

<sup>377</sup> Rozhodnutí Odvolacího soudu státu Kalifornie, druhý okres, páté oddělení (Court of Appeals of California, Second District, Division Five), ze dne 28. května 1970, ve věci *Blaustein v. Burton* [online]. JUSTIA US Law [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://law.justia.com/cases/california/calapp3d/9/161.html>.

<sup>378</sup> Rozhodnutí Nejvyššího soudu státu New York ze dne 7. července 1948, ve věci *Shostakovich v. Twentieth Century Fox Film Corp.* [online]. Leagle [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.leagle.com/decision/1948263196Misc67\\_1247.xml/SHOSTAKOVICH%20v.%20TWENTIE%20TH%20CENTURY-FOX%20FILM%20CORP](http://www.leagle.com/decision/1948263196Misc67_1247.xml/SHOSTAKOVICH%20v.%20TWENTIE%20TH%20CENTURY-FOX%20FILM%20CORP).

žalobou domáhala toho, aby jejich hudba byla odstraněna ze silně protisovětsky vyznívajících filmu *Železná opona* (*The Iron Curtain*, r.: William A. Wellman. USA 1948). Potíž žalobců spočívala v tom, že ani jedna ze skladeb užitých bez jejich souhlasu ve zmíněném filmu nebyla v USA registrována k autorskoprávní ochraně. Za této situace se proto skladatelé pokoušeli argumentovat v tom směru, že užití hudby v protisovětském filmu spojené s uvedením jejich jmen v titulcích vytváří mylný dojem, že skladatelé tento film schvalují, a tím je hrubě zasaženo do jejich práva na ochranu osobnosti (připomeňme, že osobnostní autorská práva v této době nebyla v USA vůbec uznávána). Soudu nezbylo než žalobu zamítnout a konstatovat, že hudba všech čtyř autorů spadá na území USA do kategorie volných děl (*public domain*) a že tato skutečnost bez dalšího znamená, že každý může jejich hudbu libovolně užívat a v této souvislosti i uvádět jména všech autorů; z pouhého zmínění jmen autorů v titulcích filmu nelze dle soudu dovodit, že by veřejnost nabyla (falešného) dojmu, že autoři schvalují obsah filmu, čímž by mohlo dojít k zásahu do jejich všeobecných osobnostních práv.

Další velký okruh případů, kterými se americké soudy ve vztahu k filmu zabývají, jsou případy týkající se ochrany svobody projevu. V subkapitolách 1.3 a 6.1 už jsme narazili na klíčové rozsudky *Mutual Film Corporation vs. Industrial Commission of Ohio* (1915) a *Burstlyn Inc. v. Wilson* (1952), kdy prvním uvedeným rozsudkem byla ochrana svobody slova filmům výslovně odepřena, a druhým naopak potvrzena (za předpokladu, že jde o filmy, jejichž téma přispívá k veřejné debatě – tedy jde typicky o filmy zabývající se politikou nebo náboženstvím). Po roce 1952 se ochrana z titulu svobody projevu pro filmy setrvale rozšiřovala. Hlavní spory se týkaly zejména filmů, v nichž byl stále explicitněji zobrazován sex, a možnosti zákazu jejich případného uvedení lokálními cenzurními orgány z titulu údajné obscénnosti. K takovým případům, které dospěly až k Nejvyššímu soudu USA, patří například *Grove Press v. Maryland State Board of Censors* (1971)<sup>379</sup> nebo rovněž již v kapitole 1.3 zmíněný případ ve věci *Jenkins v. Georgia* (1974).

Jinou významnou materií řešenou opakovaně soudy v USA jsou spory týkající se užívání filmových technologií a jejich případné patentové ochrany. Celou první sérii

---

<sup>379</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 8. března 1971, ve věci *Grove Press v. Maryland Board of Censors* [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/401/480/>.

těchto případů zahájil svými žalobami Thomas Edison, který bývá v této souvislosti z dnešního pohledu označován za tzv. patentového trolla, tj. za osobu, která se snaží maximalizovat svůj zisk patentováním co největšího množství pokud možno co nejšířěji vymezených technických objevů, a aniž by dále přispívala k jejich rozvoji, pouze hromadně vybírá odměny za udělování patentových licencí.<sup>380</sup> Jak vyšlo v Edisonových sporech postupně najevo, Edison si neváhal patentovat objevy, které byly již předtím vynalezeny jinými osobami (filmové projektory, filmové kamery, různé druhy filmových materiálů atd.); i vynálezy, které skutečně pocházely z Edisonovy společnosti, nebyly převážně Edisonovým dílem, ale dílem jeho asistenta a pozdějšího konkurenta Williama K. Dicksona (např. kinetoskop, 35mm film atd.); další patenty pak Edison ve velkém skupoval od jiných společností. Nejrůznější autoři dnes dospívají k závěru, že Edisonův rozsáhlý „trolling“ projevující se navenek zejména desítkami žalob, které jeho právní zástupci průběžně podávali na Edisonovy konkurenty, prokazatelně zpomalil růst amerického filmového průmyslu na přelomu 19. a 20. století a usnadnil tak dočasnou dominanci jiným zemím, zejména Francii.<sup>381</sup> Postupně však začal Edison jednotlivé spory prohrávat, protože různé soudy konstatovaly, že jím podané patentové přihlášky jsou příliš široké, a tedy neplatné; to byl zejména případ průlomového rozsudku odvolacího soudu ve věci *Edison v. American Mutoscope Company* (1902).<sup>382</sup> Thomas Edison se později v roce 1908 sdružil s dalšími vlastníky filmových patentů do tzv. Motion Picture Patents Company (MPPC) a další patentové žaloby začaly být podávány jménem této společnosti. Zde jedna z klíčových žalob dospěla až k Nejvyššímu soudu USA, který odepřel v rozhodnutí *Motion Picture Patents Co. v. Universal Co.* (1917)<sup>383</sup> MPPC práva k patentu na tzv. Lathamovu smyčku, která byla klíčovou součástí všech dobových filmových kamer i projektorů.

Obdobné případy týkající se užívání filmových technologií se průběžně objevovaly i v následujících desetiletích. K zajímavým patří i ty, kde bylo tvrzeno, že

---

<sup>380</sup> „Trollové“ Edisonova ražení se v téže době vyskytovali i v dalších významných mladých průmyslových odvětvích. Obdobnou postavou byl například v rodícím se automobilovém průmyslu americký vynálezce George Selden, který si v roce 1895 nechal patentovat de facto nápad na výrobu (jakéhokoliv) automobilu. Srov. KILIC, Burcu. The Paradoxical Role of Patents; Patent Thickets. In KRÍŽ, Jan et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 2010*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2010, s. 76–84. ISBN 978-80-87146-41-5.

<sup>381</sup> Srov. např. ROBERTSON, Carol. *The Little Book of Movie Law*, s.11–23.

<sup>382</sup> Srov. výklad o tomto případě tamtéž.

<sup>383</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 9. dubna 1917, ve věci *Motion Picture Patents Co. v. Universal Co.* [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/243/502/case.html>.

určitá technologie je nepřipustná nikoli z hlediska patentového práva, ale přímo z titulu práva autorského. Sem patří také zlomový rozsudek ve sporu známém jako „případ Betamax“ (Betamax Case), který Nejvyšší soud USA rozhodl v polovině 80. let minulého století pod názvem *Sony Corporation of America v. Universal City Studios, Inc.* (1984).<sup>384</sup> Již od poloviny 70. let se v USA volně prodávaly videokazety, a to zejména od společností JVC (systém VHS) a Sony (systém Betamax), a odpovídající videorekordéry. Nedlouho poté začala filmová studia vůči uvedeným společnostem podávat žaloby odůvodněné tak, že jedinou funkcí těmito společnostmi distribuovaných nahrávacích zařízení a vlastních kazet je usnadňovat filmové pirátství, tedy zásah do autorského práva k filmům. Nejvyšší soud USA v uvedeném rozsudku dovedl, že nahrávání filmů z televize pro osobní nekomerční užití (tzv. time-shifting) spadá pod obecnou zákonnou licenci k užití autorského díla (v rámci doktríny fair use). Soud dále konstatoval, že i kdyby se v některém případě o dovolené užití ze strany koncových uživatelů nejednalo, nemůže být za případné porušení autorského práva odpovědný výrobce videorekordérů a videokazet, který tento zásah nijak přímo nezapříčinil.

Konečně v oblasti filmového práva je americkými soudy rozhodována i celá řada případů, které s filmovým duševním vlastnictvím souvisejí spíše nepřímo. Jde například o problematiku pracovních smluv mezi herci a filmovými studii [srov. např. případ *Goudal v. C. B. Demille Pictures Corp.* (1931)]<sup>385</sup> nebo o případy spadající do oblasti nekalé soutěže, např. možné klamání spotřebitele názvem filmu [srov. např. případ *Rogers v. Grimaldi* (1989)].<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 17. ledna 1984, ve věci *Sony Corporation of America v. Universal City Studios, Inc.* [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/464/417/>.

<sup>385</sup> Rozhodnutí Odvolacího soudu státu Kalifornie, druhý okres, druhé oddělení (Court of Appeals of California, Second District, Division Two), ze dne 19. listopadu 1931, ve věci *Goudal v. C. B. Demille Pictures Corp.* [online]. Case Text [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <https://casetext.com/case/goudal-v-cb-demille-pictures-corp#.U95FOGNEPw0>.

<sup>386</sup> Rozhodnutí Odvolacího soudu Spojených států amerických, druhý obvod (United States Court of Appeals, Second Circuit), ze dne 5. května 1989, ve věci *Rogers v. Grimaldi* [online]. JUSTIA US Law [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/875/994/179970/>.



## Závěr

*Na světě je strašné to, že každý má své důvody.*

Z filmu *Pravidla hry* (La Regule du jeu, r.: Jean Renoir. Francie 1939)

Touto rigorózní prací jsem se pokusil prokázat, že problematika právní regulace výroby i exploatace filmu je určována celou paletou nejrůznějších zájmů rozličných osob i společenských skupin. Jsou to v první řadě originární i odvození nositelé práv duševního vlastnictví – autoři filmů i jednotlivých děl audiovizuálně užitých, filmoví herci, producenti, distributoři, provozovatelé kin, televizní vysílatelé atd. Jejich zájmy jsou nezbytně určovány snahou o ekonomickou soběstačnost, ale začasť též podmíněny mírou, do jaké je filmovým tvůrčím profesím garantována svoboda (uměleckého) projevu. Druhou významnou skupinou jsou konzumenti filmů, tedy široká veřejnost, jejíž přirozenou snahou je mimo jiné získat co nejširší přístup k výsledkům filmové tvorby, a to i ve smyslu ekonomickém; veřejnost může mít též tendenci (zesílenou zejména v určitých historických obdobích) dovolávat se společenské odpovědnosti filmu, včetně jeho souladu s (dobově podmíněnými) dobrými mravy. Je pak na volených zástupcích této veřejnosti – politikách – aby se pokusili nalézt rozumný kompromis mezi zájmy obou velkých „táborů“, jejichž existence je do značné míry vzájemně podmíněna.

Právě politici jsou faktickými strůjci a iniciátory jednotlivých norem filmového práva autorského, které jsem se pokusil v této práci popsat a (nakolik se to jeví účelné i možné) systematizovat od jejich nejobecnějších ideových východisek (kapitola 1) přes základní faktickou situaci panující v relevantním výseku právního systému i v ustáleném systému filmové tvorby a jejího komerčního zužitkování (kapitola 2), historické kořeny této situace (kapitola 3), specifické otázky institutů filmového práva (kapitola 4), problematiku smluvních i mimosmluvních vztahů v dané oblasti právní regulace (kapitola 5) až po otázku praktického uchopení a aplikace všech shora řečených skutečností soudními orgány (kapitola 6).

Práce se rovněž pokusila na komparaci situace filmového práva v České republice se situací v některých třetích státech, zejména v USA, ukázat, že české

filmové právo autorské je relativně svébytné, přičemž tato svébytnost je začasťe podmíněna nevelkým rozsahem českého filmového trhu, ale i širším historickým zakotvením českého právního systému do kontinentálních tradic a s novým tisíciletím též členstvím našeho státu v Evropských společenstvích, resp. Evropské unii.

V úvodu této práce jsem zmínil a v jejích dalších částech se pokusil rozvést myšlenku, že film a moderní autorské právo jsou prakticky stejně staré a v důsledku toho se po celou dobu své paralelní existence nezbytně vzájemně ovlivňují. Přestože je v současnosti pozitivní role autorského práva často pomíjena poukazováním na mnohé jeho skutečné i domnělé nedostatky a vnitřní rozpory, jsem přesvědčen, že ani do budoucna se film bez podpory tohoto právního odvětví nemůže obejít.

## Použité zdroje

### Knížní publikace

- APPLETON, Diana; YANKELEVITS, Daniel. *Hollywood Dealmaking: Negotiating Talent Agreements for Film, TV and New Media*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Allworth Press, 2010. ISBN 978-1-58115-671-3.
- BARTOŇ, Michal. *Svoboda projevu: Principy, garance, meze*. Praha: Leges, 2010. ISBN 978-80-87212-42-4.
- BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Literárněvědné studie: Výbor z díla I*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-72982-78-3.
- BERNARD, Jan; FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.
- BEZANSON, Randall P. *Art and Freedom of Speech*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 2009. ISBN 978-0-252-03443-5.
- BILTEREYST, Daniel; WINKEL, Roel Vande (eds.). *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-0-230-34081-7.
- BLACK, David A. *Law in Film: Resonance and Representation*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 1999. ISBN 0-252-02459-1.
- BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-0-07-338616-4.
- ČERMÁKOVÁ-VLČKOVÁ, Adéla; SMEJKAL, Vladimír. *Autorská díla v hromadných sdělovacích prostředcích*. Praha: Linde, a. s., 2009. ISBN 978-80-7201-744-7.
- COOMBE, Rosemary J. *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law*. Durham, NC: Duke University Press, 1998. ISBN 978-0-8223-2119-4.
- DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*. New York: Columbia University Press, 2012. ISBN 978-0-231-15946-3.
- DONALDSON, Michael C. *Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television*. 3<sup>rd</sup> ed. Beverly Hills: Silman-James Press, 2008. ISBN 978-1-879505-98-8.
- EPSTEIN, Edward Jay. *Ekonomika Hollywoodu: Skrytá finanční realita v pozadí filmů*. Praha: Mladá Fronta, 2012. ISBN 978-80-204-2753-3.
- ERICKSON, Gunnar; TULCHIN, Harris; HALLORAN, Mark. *The Independent Film Producer's Survival Guide: a business and legal sourcebook*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Schirmer Trade Books, 2005. ISBN 0-8256-7318-6.
- GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění; Jihlava: Mezinárodní festival dokumentárních filmů, 2004. ISBN 80-7331-023-6.
- GREENFIELD, Steve; OSBORN, Guy; ROBSON, Peter. *Film and the Law*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Hart Publishing, 2010. ISBN 978-1-84113-725-4.
- GÜRTLER, František. *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1949.
- HAVRÁNEK, Bohumil et al. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český, v. v. i., 2011 [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://sjjc.ujc.cas.cz/>.
- HENDRYCH, Dušan et al. *Právníký slovník*. 3., podstatně rozšířené vydání. Praha: C. H. Beck, 2009. ISBN 978-80-7400-059-1.
- HORA, Jiří. *Filmové právo*. Praha: Právnícké knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937.
- HRABÁNEK, Jiří. *Film z hlediska autorského práva: Otázky a odpovědi*. Praha: Linde, 2009. ISBN 978-80-7201-794-2.
- CHALOUPKOVÁ, Helena; HOLÝ, Petr. *Autorský zákon: Komentář*. 3. vydání. Praha: C. H. Beck, 2007. ISBN 978-80-7179-586-5.
- JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo*. Praha: Ekonomická knihovna Edičního sboru Československého filmu při Ústřední půjčovně filmů pro vnitřní potřebu a odborné zájemce, 1959.
- JABLONSKÝ, Jaroslav; LANGER, Jiří; ŠEFRNA, Václav. *Filmové právo /dodatek/*. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu – Ústřední půjčovna filmů, tiskové oddělení, 1962.

- JOHNS, Adrian. *Boje o duševní vlastnictví od Gutenberga po Gatese*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-711-9.
- KALISTA, Martin. *Product Placement a jeho vliv při umístění v audiovizuálních pořadech*. Brno: KEY Publishing, B.I.B.S., 2011. ISBN 978-80-7418-111-5 (KEY Publishing), 978-80-87255-53-7 (B.I.B.S.).
- KAMINA, Pascal. *Film Copyright in the European Union*. New York: Cambridge University Press, 2002. ISBN-13 978-0-521-77053-8.
- KEARNS, Peter. *Freedom of Expression: Essays on Culture and Legal Censure*. Oxford: Hart Publishing, 2013. ISBN 978-1-84113-080-4.
- KLEINOVÁ, Naomi. *Bez loga*. Praha: Argo / Dokořán, 2002. ISBN 80-7203-671-8 (Argo), 80-7363-010-9 (Dokořán).
- KNAP, Karel. *Přehled práva filmového*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1945.
- KNAP, Karel. *Smluvní vztahy v právu autorském*. Praha: Orbis, 1967.
- KNAP, Karel; KUNZ, Otto. *Mezinárodní právo autorské*. Praha: Academia, 1981. KOUKAL, Pavel; NECKÁŘ, Jan. *Autorská práva a práva související v daňových souvislostech*. Olomouc: ANAG, 2011. ISBN 978-80-7263-687-7.
- KŘÍŽ, Jan; HOLCOVÁ, Irena; KORDAČ, Jiří; KŘEŠŤANOVÁ, Veronika. *Autorský zákon: Komentář a předpisy související*. 2., aktualizované vydání. Praha: Linde, 2005. ISBN 80-7201-546-X.
- LAVICKÝ, Petr a kol. *Občanský zákoník I – Obecná část (§ 1–654). Komentář*. Praha: C. H. Beck, 2014. ISBN 978-80-7400529-9.
- LITWAK, Mark. *Contracts for the Film & Television Industry*. 2nd expanded ed. Beverly Hills: Silman-James Press, 1999. ISBN 1-879505-46-0.
- LUBY, Štefan. *Autorské právo*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1962.
- LUBY, Štefan. *Vývin ochrany autorskej tvorby v predkapitalistických spoločenských formáciách*. 1. vydanie. Bratislava: Právnické štúdie, 1962.
- LUBY, Štefan. *Vývin ochrany autorskej tvorby za kapitalizmu*. Bratislava: Právnické štúdie, 1966.
- LUTZKER, Arnold P. *Copyright and Trademarks for Media Professionals*. Newton, MA: Focal Press, 1997. ISBN 0-240-80276-4.
- MACQUEEN, Hector; WAELDE, Charlotte; LAURIE, Graeme. *Contemporary Intellectual Property: Law and Policy*. Oxford: Oxford University Press, 2008. ISBN 978-0-19-926339-4.
- MCLEOD, Kembrew. *Freedom of Expression: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. ISBN 978-0-8166-5031-6.
- MILLER, Phillip H. *Media Law for Producers*. 4<sup>th</sup> ed. Burlington, MA: Focal Press, 2010. ISBN 0-240-80478-3.
- MORAVEC, Ondřej. *Mediální právo v informační společnosti*. Praha: Leges, 2013. ISBN 978-80-87576-52-6.
- MUNKOVÁ, Jindřiška. *Právo proti nekalé soutěži: komentář*. 3. vydání. Praha: C. H. Beck, 2008. ISBN 978-80-7179-543-8.
- PETR, Jaroslav. *Kinematograf*. Praha: J. R. Vilímek, 1921.
- POUPEROVÁ, Olga. *Regulace médií*. Praha: Leges, 2010. ISBN 978-80-87212-48-6.
- PROCHÁZKA, Jindřich. *Film v právu původském*. Praha: Československé filmové nakladatelství v Praze, 1947.
- RÁMIŠ, Vladan; ČUHELOVÁ, Mária; WÜNSCHOVÁ PUJMANOVÁ, Alexandra; HRUBEŠOVÁ, Kateřina. *Zákon o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání: se souvisejícími dokumenty, formuláři, doporučenými postupy a metodickými výklady: komentář*. Praha: Linde, 2012. ISBN 978-80-7201-879-6.
- ROBERTSON, Carol. *The Little Book of Movie Law*. Chicago: American Bar Association, 2012. ISBN 978-1-61438-470-0.
- ROZEHNAL, Aleš. *Mediální právo*. 2., rozšířené vydání. Plzeň: Aleš Čeněk, 2007. ISBN 978-80-7380-033-8.
- SEGRAVE, Kerry. *Piracy in the Motion Picture Industry*. Jefferson: McFarland & Company, 2003. ISBN 978-0-7864-1473-4.
- STAMATOUDI, Irini A. *Copyright and Multimedia Works: A Comparative Analysis*. New York: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0-521-80919-7.
- ŠALOMOUN, Michal. *Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*. 2. vydání. Praha: C. H. Beck, 2009. ISBN 978-80-7400-097-3.

- ŠALOMOUN, Michal. *Právní aspekty humoru*. Praha: C. H. Beck, 2011. ISBN 978-80-7400-367-7.
- ŠEBELOVÁ, Marie. *Autorské právo: Zákon, komentáře, vzory a judikatura*. Brno: Computer Press, 2006. ISBN 80-251-1090-7.
- ŠKOP, Martin. *Právo a vášně: Jazyk, příběh, interpretace*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-5464-6.
- TELEC, Ivo. *Pojmové znaky duševního vlastnictví*. Praha: C. H. Beck, 2012. ISBN 978-80-7400-425-4.
- TELEC, Ivo. *Přehled práva duševního vlastnictví: Lidskoprávní základy, Licenční smlouva*. 2., upravené vydání. Brno: Doplněk, 2007. ISBN 978-80-7239-206-3.
- TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. *Autorský zákon: komentář*. Praha: C. H. Beck, 2007. ISBN 978-80-7179-608-4.
- TŮMA, Pavel. *Smluvní licence v autorském právu*. Praha: C. H. Beck, 2007. ISBN 978-80-7179-573-5.
- THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze; Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2; 978-80-7106-898-3.
- VITKINE, Antoine. *Mein Kampf: Příběh jedné knihy*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2010. ISBN 978-80-7432-058-3.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška*. Praha: Rybka Publishers, 2011. ISBN 978-80-87067-25-3.

## Články a příspěvky do sborníků

- ALTMAN, Rick. Cinema and Genre. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 276–285. ISBN 978-0-19-874242-5.
- BILTEREYST, Daniel. Film Censorship in a Liberal Free Market Democracy: Strategies of Film Control and Audiences' Experiences of Censorship in Belgium. In BILTEREYST, Daniel; WINKEL, Roel Vande (eds.). *Silencing Cinema: Film Censorship Around the World*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. S. 273-291. ISBN 978-0-230-34081-7.
- CIEL, Martin. Žánr v hranom filme a niekoľko súvislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédia, melodráma. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed). *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 91–105. ISBN 80-7004-116-1.
- ČERMÁK, Jiří. Ochrana autorského práva v prostředí peer to peer sítí typu BitTorrent s přihlédnutím k rozsudku ve věci The Pirate Bay. *Právní rozhledy*. 2010, roč. 18, č. 8, s. 272–287. ISSN 1210-6410.
- ELSAESSER, Thomas. Historie rané kinematografie a multimédia: Archeologie možných budoucností? In SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 113–131. ISBN 978-80-239-4107-4.
- HAJN, Petr. Reklama a ochrana osobnosti. *Právní rozhledy*. 1994, roč. 2, č. 8, s. 265. ISSN 1210-6410.
- HOGUE, Amy Dale; PITTMAN, Pillsbury Winthrop Shaw. Practitioner's Guide to California Right of Publicity Law [online]. Findlaw.com [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://corporate.findlaw.com/litigation-disputes/practitioner-s-guide-to-california-right-of-publicity-law.html>.
- HOLCOVÁ, Irena. Subsidiarita občanského zákoníku a obchodního zákoníku coby obecných právních předpisů v souvislosti s tvorbou autorského díla a jeho užitím. In KŘÍŽ, Jan et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 2009*. Praha: Karolinum, 2009, s. 12–27. ISBN 978-80-246-1751-0.
- KILIC, Burcu. The Paradoxical Role of Patents; Patent Thickets. In KŘÍŽ, Jan et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 2010*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2010, s. 76–84. ISBN 978-80-87146-41-5.
- KLIMEŠ, Ivan. Žánr a reklama v raném filmu. In KLIMEŠ, Ivan. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv, Václav Žák – Casablanca, 2013, s. 107–119. ISBN 978-80-87292-8 (Casablanca), 978-80-7004-158-1 (Národní filmový archiv).
- KŘÍŽ, Jan. Video jako společenský jev a aktuální problém autorského práva. In *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 1987*. Praha: Univerzita Karlova, 1988, s. 55–72.

- MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter. Law and Film: Introduction. In MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter (eds.). *Law and Film*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, s. 1–8. ISBN 0-631-22816-0.
- MACHURA, Stefan; ULBRICH, Stefan. Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama. In MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter (eds.). *Law and Film*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, s. 117–132. ISBN 0-631-22816-0.
- MALLER, Rebecca; BRUCE, Keri S. Massachusetts Enhances Protections for Celebrities (and Others) After Death [online]. AdLawByRequest.com [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.adlawbyrequest.com/tags/rights-of-publicity/>.
- ONDREJOVA, Dana. „Product placement“ aneb evropská výzva pro českého zákonodárce. *Právní rozhledy*. 2009, roč. 17, č. 2, s. 48. ISSN 1210-6410.
- OSBORN, Guy. Borders and Boundaries: Locating the Law in Film. In MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter (eds.). *Law and Film*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, s. 164–176. ISBN 0-631-22816-0.
- OTEVŘEL, Petr. Vyčerpání práva na rozšiřování originálu nebo rozmnoženiny autorského díla. *Právní rozhledy*. 2005, roč. 13, č. 3, s. 86–91. ISSN 1210-6410.
- PETERA, Jaromír. Problematika interpretace třístupňového testu. In KRÍŽ, Jan et al. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových 2009*. Praha: Univerzita Karlova; Karolinum, 2009, s. 49–66. ISBN 978-80-246-1751-0.
- RAFTER, Nicole. American Criminal Trial Films: An Overview of Their Development, 1930–2000. In MACHURA, Stefan; ROBSON, Peter (eds.). *Law and Film*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, s. 9–24. ISBN 0-631-22816-0.
- Rozhovor V. I. Lenina s A. V. Lunačarským o filmu. In LEBEDĚV, N. A. (ed.). *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950, s. 32–33.
- SCHEINPFLUG, Karel. Kinematograf vychovatelem. In SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 78–84. ISBN 978-80-7004-136-9.
- ŠALOMOUN, Michal. Citace a její právní regulace. *Právní rozhledy*. 2005, roč. 13, č. 14, s. 499–510. ISSN 1210-6410.
- ŠLERKA, Josef. Žánr jako řečová hra. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 39–45. ISBN 80-7004-116-1.
- ŠMÍD, Milan. Brabec s pastou Corega v seriálu Ulice aneb Směrnice o mediálních službách po roce [online]. Mediář.cz [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.mediar.cz/brabec-s-pastou-corega-v-serialu-ulice-aneb-smernice-o-medialnich-sluzbach-po-roce/>.
- TEIGE, Karel. Estetika filmu a kinografie. In SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. ISBN 978-80-7004-136-9.
- TELEC, Ivo; TŮMA, Pavel. Licenční smlouva v pojetí nového občanského zákoníku. In JAKL, Ladislav (ed.). *Nový občanský zákoník a duševní vlastnictví*. Praha: Metropolitní univerzita Praha, 2012, s. 64–94. ISBN 978-80-86855-87-5.
- VOORHOOF, Dirk. La liberté d'expression est-elle un argument légitime en faveur du non-respect du droit d'auteur? La parodie en tant que métaphore. In STROWEL, A.; TULKENS, F. (eds.). *Droit d'auteur et liberté d'expression. Regards francophones, d'Europe et d'ailleurs*. Brusel: De Boeck & Larcier, 2006, s. 36–69. ISBN 2-8044-2107-4. ISBN13 978-2-8044-2107-6.

## Právní prameny

Česko. Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 26 ze dne 31. března 2000, o přijetí Evropské úmluvy o filmové koprodukcí. In *Sbírka mezinárodních smluv, Česká republika*. 2000, částka 14, s. 321–341. ISSN 1801-0393.

Česko. Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 33 ze dne 3. dubna 2002, o přístupu České republiky ke Smlouvě světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském. In *Sbírka mezinárodních smluv, Česká republika*. 2002, částka 15, s. 5153–5172. ISSN 1801-0393.

Česko. Sdělení ministra zahraničních věcí č. 191 ze dne 19. září 1995, o sjednání dohody o zřízení Světové obchodní organizace (WTO). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1995, částka 51, s. 2712–2740. ISSN 1211-1244.

Česko. Usnesení předsednictva České národní rady č. 2 ze dne 16. prosince 1992, o vyhlášení Listiny základních práv a svobod jako součásti ústavního pořádku České republiky. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1993, částka 1, s. 17–25. ISSN 1211-1244.

Česko. Ústavní zákon č. 1 ze dne 16. prosince 1992, Ústava České republiky. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1993, částka 1, s. 1–16. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 37 ze dne 8. února 1995, o neperiodických publikacích. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1995, částka 8, s. 459–460. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 40 ze dne 9. února 1995, o regulaci reklamy. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1995, částka 8, s. 467–469. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 46 ze dne 22. února 2000, o právech a povinnostech při vydávání periodického tisku a o změně některých dalších zákonů (tiskový zákon). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2000, částka 17, s. 586–593. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 89 ze dne 3. února 2012, občanský zákoník. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2012, částka 33, s. 1026–1365. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 121 ze dne 7. dubna 2000, autorský zákon. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2000, částka 36, s. 1659–1685. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 132 ze dne 13. dubna 2010, o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání a o změně některých zákonů (zákon o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2010, částka 47, s. 1722–1742. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 207 ze dne 21. června 2000, o ochraně průmyslových vzorů a o změně zákona č. 527/1990 Sb., o vynálezech, průmyslových vzorech a zlepšovacích návrzích, ve znění pozdějších předpisů. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2000, částka 64, s. 3053–3061. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 216 ze dne 25. dubna 2006, 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. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2006, částka 72, s. 2698–2726. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 231 ze dne 17. května 2001, o provozování rozhlasového a televizního vysílání a o změně dalších zákonů. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2001, částka 87, s. 5038–5064. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 241 ze dne 14. dubna 1992, o Státním fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, § 9, odst. 1. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1992, částka 49, s. 1263–1264. ISSN: 1211-1244.

Česko. Zákon č. 262 ze dne 21. dubna 2006, zákonik práce. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2006, částka 84, s. 3146–3241. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 273 ze dne 15. října 1993, o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, a o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1993, částka 68, s. 1388–1392. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 304 ze dne 12. září 2013, o veřejných rejstřících právnických a fyzických osob. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2013, částka 116, s. 3501–3522. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 441 ze dne 3. prosince 2003, o ochranných známkách a o změně zákona č. 6/2002 Sb., o soudech, soudcích, přísedících a státní správě soudů a o změně některých dalších zákonů (zákon o soudech a soudcích), ve znění pozdějších předpisů, (zákon o ochranných známkách). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2003, částka 147, s. 7339–7352. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 435 ze dne 13. května 2004, o zaměstnanosti. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2004, částka 143, s. 8270–8316. ISSN 1214-2263.

Česko. Zákon č. 452 ze dne 29. listopadu 2001, o ochraně označení původu a zeměpisných označení a o změně zákona o ochraně spotřebitele. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2001, částka 168, s. 9776–9782. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 478 ze dne 24. září 1992, o užitných vzorech. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1992, částka 96, s. 2762–2765. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 480 ze dne 29. července 2004, o některých službách informační společnosti a o změně některých zákonů (zákon o některých službách informační společnosti). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2004, částka 166, s. 9470–9475. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 496 ze dne 26. října 2012, o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a o změně některých zákonů (zákon o audiovizi). In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 2012, částka 186, s. 6550–6580. ISSN 1211-1244.

Česko. Zákon č. 634 ze dne 16. prosince 1992, o ochraně spotřebitele. In *Sbírka zákonů, Česká republika*. 1992, částka 130, s. 3811–3815. ISSN 1211-1244.

Československo. Dekret prezidenta republiky č. 50 ze dne 11. srpna 1945, o opatřeních v oblasti filmu. In *Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, Československá republika*. 1945, částka 24, str. 85–86. ISSN 1211-1244.

Československo. Sdělení federálního ministerstva zahraničních věcí č. 365 ze dne 10. července 1992, o sjednání Úmluvy o mezinárodním zápisu audiovizuálních děl. In *Sbírka zákonů, Česká a slovenská federativní republika*. 1992, částka 74, s. 2047–2056. ISSN 1211-1244.

Československo. Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 209 ze dne 15. května 1992. In *Sbírka zákonů, Česká a Slovenská federativní republika*. 1992, částka 41, s. 1073–1087. ISSN 1211-1244.

Československo. Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 2 ze dne 29. prosince 1959, o Všeobecné úmluvě o právu autorském. In *Sbírka zákonů, Československá socialistická republika*. 1960, částka 2, s. 5–10. ISSN 1211-1244.

Československo. Vyhláška ministra zahraničních věcí č. 133 ze dne 8. Července 1980, o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971. In *Sbírka zákonů, Československá socialistická republika*. 1980, částka 32, s. 604–619. ISSN 1211-1244.

Československo. Zákon č. 35 ze dne 25. března 1965, o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon). In *Sbírka zákonů, Československá socialistická republika*. 1965, částka 19, s. 173–180. ISSN 1211-1244.

Československo. Zákon č. 115 ze dne 22. prosince 1953, o právu autorském (autorský zákon). In *Sbírka zákonů republiky Československé, Československo*. 1953, částka 63, s. 429–440. ISSN 1211-1244.

Československo. Zákon č. 218 ze dne 24. listopadu 1926, o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském). In *Sbírka zákonů a nařízení státu československého, Československo*. 1926, částka 105, s. 1003–1015. ISSN 1211-1244.

Československo. Zákon č. 455 ze dne 2. října 1991, o živnostenském podnikání (živnostenský zákon). In *Sbírka zákonů, Česká a slovenská federativní republika*. 1991, částka 87, s. 2122–2159. ISSN 1211-1244.

Československo. Zákon č. 527 ze dne 27. listopadu 1990, o vynálezech a zlepšovacích návrzích. In *Sbírka zákonů, Česká a slovenská federativní republika*. 1990, částka 86, s. 1952–1964. ISSN 1211-1244.

Evropská společenství. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. května 2001, o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW:

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=DD:17:01:32001L0029:CS:PDF>.

Evropská společenství. Směrnice Rady 89/552/EHS ze dne 3. října 1989, o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW:

<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:31989L0552&rid=5>.

Evropská společenství. Směrnice Rady 92/100/EHS ze dne 19. listopadu 1992, o právu na pronájem a půjčování a o některých právech v oblasti duševního vlastnictví souvisejících s autorským právem, [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW:

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CONSLEG:1992L0100:20010622:CS:PDF>.

Evropská společenství. Směrnice Rady 93/98/EHS ze dne 29. října 1993, o harmonizaci doby ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW:

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=DD:17:01:31993L0098:CS:PDF>.

Evropská společenství. Směrnice Rady 2007/65/ES ze dne 11. prosince 2007, kterou se mění směrnice Rady 89/552/EHS o koordinaci některých právních a správních předpisů členských států upravujících provozování televizního vysílání [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW:

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2007:332:0027:0045:CS:PDF>.

Evropská unie. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012, o některých povolených způsobech užití osiřelých děl [online]. EUR-Lex [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012L0028&qid=1408202778702&from=CS>.

Protektorát Čechy a Morava. Vyhláška ministra hospodářství a práce č. 52 ze dne 22. ledna 1944. In KNAP, Karel. *Přehled práva filmového*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1945.



Rakousko. Nařízení č. 191 ze dne 18. září 1912, o pořádání veřejných představení kinematografem. In *Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené, Rakousko-Uhersko*. 1912. ISSN 1802-128X.

Rakousko. Zákon č. 197 ze dne 26. prosince 1895, o právu původském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým. In *Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené, Rakousko-Uhersko*. 1895, částka XCI, s. 667–675. ISSN 1802-128X.

Spojené státy americké. Zákon ze dne 4. března 1909, An Act to Amend and Consolidate the Acts Representing Copyright [online]. United States Copyright Office [cit. 26. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.copyright.gov/history/1909act.pdf>.

Spojené státy americké. Zákon ze dne 17. září 1787, Constitution of the United States [online]. National Archives [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution\\_transcript.html](http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution_transcript.html).

Spojené státy americké. Zákon ze dne 19. října 1976, Copyright Act, § 101 in Title 17 of the United States Code [online]. UNESCO, Collection of National Copyright Laws [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>.

Velká Británie. Zákon č. 46 ze dne 16. prosince 1911, Copyright Act. [online]. Office of Public Sector Information [cit. 31. 3. 2011]. Dostupný z WWW: [http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1911/46/pdfs/ukpga\\_19110046\\_en.pdf](http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1911/46/pdfs/ukpga_19110046_en.pdf).

Velká Británie. Zákon č. 48 ze dne 15. listopadu 1988, Copyright, Designs and Patents Act, 5B, odst. 1; 9, odst. 2, ab) [online]. UNESCO, Collection of National Copyright Laws [cit. 10. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://portal.unesco.org/culture/en/files/30387/11424298283uk\\_copyright\\_2003\\_en.pdf/uk\\_copyright\\_2003\\_en.pdf](http://portal.unesco.org/culture/en/files/30387/11424298283uk_copyright_2003_en.pdf/uk_copyright_2003_en.pdf).

## Soudní rozhodnutí

Nález Ústavního soudu České republiky ze dne 2. května 2002, Sp. zn. III. ÚS 575/01 [online]. ÚS ČR [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW: <http://nalus.usoud.cz/Search/ResultDetail.aspx?id=39867&pos=1&cnt=1&typ=result>.

Rozhodnutí Nejvyššího soudu státu Kalifornie ze dne 28. července 1956, ve věci *Desney v. Wilder* [online]. Stanford Law School [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://scocal.stanford.edu/opinion/desny-v-wilder-26737>.

Rozhodnutí Nejvyššího soudu státu New York ze dne 7. července 1948, ve věci *Shostakovich v. Twentieth Century Fox Film Corp.* [online]. Leagle [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.leagle.com/decision/1948263196Misc67\\_1247.xml/SHOSTAKOVICH%20v.%20TWENTIE%20CENTURY-FOX%20FILM%20CORP](http://www.leagle.com/decision/1948263196Misc67_1247.xml/SHOSTAKOVICH%20v.%20TWENTIE%20CENTURY-FOX%20FILM%20CORP).

Rozhodnutí Odvolacího soudu státu Kalifornie, druhý okres, druhé oddělení (Court of Appeals of California, Second District, Division Two), ze dne 19. listopadu 1931, ve věci *Goudal v. C. B. Demille Pictures Corp.* [online]. Case Text [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <https://casetext.com/case/goudal-v-cb-demille-pictures-corp#.U95FOGNEPw0>.

Rozhodnutí Odvolacího soudu státu Kalifornie, druhý okres, páté oddělení (Court of Appeals of California, Second District, Division Five), ze dne 28. května 1970, ve věci *Blaustein v. Burton* [online]. JUSTIA US Law [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://law.justia.com/cases/california/calapp3d/9/161.html>.

Rozhodnutí Odvolacího soudu státu Kalifornie, druhý okres, první oddělení (Court of Appeals of California, Second District, Division One), ze dne 4. října 1944, ve věci *Yadkoe v. Fields* [online]. Case Text [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <https://casetext.com/case/yadkoe-v-fields#.U94PQGNEPw1>.

Rozhodnutí Odvolacího soudu Spojených států amerických, devátý obvod (United States Court of Appeals, Ninth Circuit), ze dne 11. ledna 1983, ve věci *Twentieth Century-Fox Film Corporation v. MCA, Inc.* [online]. JUSTIA US Law [cit. 27. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/715/1327/405049/>.

Rozhodnutí Odvolacího soudu Spojených států amerických, druhý obvod (United States Court of Appeals, Second Circuit), ze dne 5. května 1989, ve věci *Rogers v. Grimaldi* [online]. JUSTIA US Law [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/875/994/179970/>.

Rozhodnutí Spolkového ústavního soudu SRN ze dne 12. 12. 2000, sp. zn. 1 Bvr 1762/95 a 1787/92. Citováno dle ONDREJOVÁ, Dana. *Přehled judikatury ve věcech nekalé soutěže*. Praha: Wolters Kluwer ČR, 2011, s. 19. ISBN 978-80-7357-670-7.

Rozsudek Evropského soudu pro lidská práva ze dne 20. září 1994, ve věci Otto-Preminger-Institut proti Rakousku [online]. Databáze HUDOC [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-57897#%7B%22itemid%22%3A%22001-57897%22%7D>.

Rozsudek Evropského soudu pro lidská práva ze dne 24. května 1988, ve věci Müller proti Švýcarsku [online]. Databáze HUDOC [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-57487#%7B%22itemid%22%3A%22001-57487%22%7D>.

Rozsudek Evropského soudu pro lidská práva ze dne 25. listopadu 1996, ve věci Wingrove proti Velké Británii [online]. Databáze HUDOC [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-58080#%7B%22itemid%22%3A%22001-58080%22%7D>.

Rozsudek Městského soudu v Praze ze dne 24. července 2003, Sp. zn. 7 To 344/2001. *Soudní rozhledy*. 2005, roč. 8, č. 3, s. 107. ISSN 1211-4405.

Rozsudek Nejvyššího soudu České republiky ze dne 12. prosince 2011, Sp. zn. 30 Cdo 3770/2011 [online]. *Salvia* [cit. 9. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://kraken.slv.cz/30Cdo3770/2011>.

Rozsudek Nejvyššího soudu České republiky ze dne 27. června 2000, Sp. zn. 30 Cdo 2976/2000 [online]. *Salvia* [cit. 21. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://kraken.slv.cz/30Cdo2976/2000>.

Rozsudek Nejvyššího soudu České republiky ze dne 25. března 2009, Sp. zn. 5 Tdo 234/2009 [online]. *Salvia* [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW: <http://kraken.slv.cz/5TDO234/2009>.

Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 5. března 1924. In *VÁŽNÝ, František (ed.). Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských, čís. 3590*.

Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 11. října 1921. In *VÁŽNÝ, František (ed.). Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských, čís. 1232*.

Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 13. května 1936. In *VÁŽNÝ, František (ed.). Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských, čís. 15198*.

Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 16. ledna 1939. In *VÁŽNÝ, František (ed.). Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských, čís. 17180*.

Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 17. května 1930. In *VÁŽNÝ, František (ed.). Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských, čís. 9922*.

Rozsudek Nejvyššího soudu Československé republiky ze dne 21. října 1924. In *VÁŽNÝ, František (ed.). Rozhodnutí Nejvyššího soudu Československé republiky ve věcech občanských, čís. 4282*.

Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 9. dubna 1917, ve věci Motion Picture Patents Co. v. Universal Co. [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/243/502/case.html>.

Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 13. listopadu 1911, ve věci Kalem Co. v. Harper Brothers [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 26. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/222/55/case.html>.

Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 17. ledna 1984, ve věci Sony Corporation of America v. Universal City Studios, Inc. [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/464/417/>.

Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 23. února 1915, ve věci Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio [online]. Findlaw.com [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW: <http://caselaw.lp.findlaw.com/scripts/getcase.pl?court=US&vol=236&invol=230>.

Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 24. června 1974, ve věci Jenkins v. Georgia [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/418/153/case.html>.

Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 25. června 1998, ve věci National Endowment for the Arts v. Finley [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/524/569/case.html>.

Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 26. května 1952, ve věci Joseph Burstyn, Inc. v. Wilson [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/343/495/case.html>.

Rozsudek Nejvyššího soudu Spojených států amerických ze dne 4. května 1987, ve věci Pope v. Illinois [online]. JUSTIA US Supreme Court [cit. 13. 7. 2014]. Dostupný z WWW: <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/481/497/case.html>.

Rozsudek Nejvyššího správního soudu České republiky ze dne 11. listopadu 2004, Sp. zn. 2 Afs 60/2004-72 [online]. NSS ČR [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW: [http://www.nssoud.cz/files/SOUDNI\\_VYKON/2004/0060\\_2Afs\\_0400072A\\_prevedeno.pdf](http://www.nssoud.cz/files/SOUDNI_VYKON/2004/0060_2Afs_0400072A_prevedeno.pdf).

Rozsudek Okresního soudu v Litoměřicích ze dne 25. srpna 1992, Sp. zn. 1T 161/92 – 411 [online]. Dusevnivlastnictvi.cz [cit. 25. 4. 2011]. Dostupný z WWW: <http://safeap.upv.cz:8080/safe/PersistentObjectAction.do?id=647>.

Rozsudek Soudního dvora Evropské unie (čtvrtý senát) ze dne 10. dubna 2014, ve věci Adam BV a další proti Stichting de Thuiskopie. Stichting Onderhandeligen Thuiskopie vergoeding [online]. Databáze InfoCuria – Judikatura Soudního dvora [cit. 21. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=150786&doclang=CS>.

Rozsudek Soudního dvora Evropské unie (velký senát) ze dne 3. září 2014, ve věci Johan Deckmyn, Vrijheidsfonds VZW proti Heleně Vandersteen, Christiane Vandersteen, Lilianě Vandersteen, Isabelle Vandersteen, Ritě Dupont, Amoras II CVOH, WPG Uitgevers België [online]. Databáze InfoCuria – Judikatura Soudního dvora [cit. 15. 9. 2014]. Dostupný z WWW: [http://curia.europa.eu/juris/document/document\\_print.jsf?jsessionid=9ea7d2dc30d6008a9f338f9a400188ff994b23c8c51e.e34KaxiLc3qMb40Rch0SaxuOb350?doclang=CS&text=&pageIndex=0&part=1&mode=req&docid=157281&occ=first&dir=&cid=232033](http://curia.europa.eu/juris/document/document_print.jsf?jsessionid=9ea7d2dc30d6008a9f338f9a400188ff994b23c8c51e.e34KaxiLc3qMb40Rch0SaxuOb350?doclang=CS&text=&pageIndex=0&part=1&mode=req&docid=157281&occ=first&dir=&cid=232033).

## Webové stránky

Česká protipirátská unie. <http://www.cpufilm.cz/>.

Dílčí program EU Media. <http://www.mediadeskcz.eu/cz/uvod>.

Eurimages. <http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/>.

Intergram, o. s. <http://www.intergram.cz/>.

Program EU Kreativní Evropa: <http://www.kreativnievropa.cz/cs/o-programu/>.

Rada pro rozhlasové a televizní vysílání. <http://www.rrtv.cz/>.

Státní fond kinematografie <http://www.fondkinematografie.cz/>.

## Citované filmy

*Americký gangster* (American Gangster, r. Ridley Scott. USA 2007).

*Anita Berberova ve svých tancích*.

*Anita v ráji* (r.: Jan Svíták. Československo 1934).

*Ben-Hur* (1907).

*Čelisti* (Jaws, r. Steven Spielberg. USA 1975).

*Děvčátko, neříkej ne!* (r.: Josef Medeotti-Boháč. Československo 1932).

*Eso v rukávu* (Ace in the Hole, r.: Billy Wilder. USA 1951).

*Fred Ott's Sneeze* (Kýchnutí Freda Otta. USA 1894).

*Il Miracolo* (Zázrak, r.: Roberto Rossellini, Itálie 1948; u nás distribuováno pod názvem *Láska/L'Amore* společně s dalším středometrážním filmem téhož autora).

*Kaiser Wilhelm's Yacht, Meteor, Entering the Water* (Jachta císaře Viléma Meteor je spuštěna na vodu. USA 1902).

*Kajíněk* (r.: Petr Jákl ml. Česká repulika 2010).

*Kinoautomat: Člověk a jeho dům* (r.: Radúz Činčera, Ján Roháč, Vladimír Svitáček. Československo 1963).

*Kmotr I–III* (The Godfather I–III, r. Francis Ford Coppola. USA 1972, 1974, 1990).

*Kuky se vrací* (r.: Jan Svěrák. Česká republika 2010).

*La Région centrale* (r. Michael Snow. Kanada 1971).

*Malý César* (Little Caesar, r. Mervyn LeRoy. USA 1931).

*Nejlepší film, jaký byl kdy prodán* (The Greatest Movie Ever Sold, r.: Morgan Spurlock. USA 2011).

*Občan Kane* (Citizen Kane, r.: Orson Welles. USA 1941).

*Pan domácí* (The Landlord, r.: Hal Ashby. USA 1970).  
*Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé, r.: Louis Lumière. Francie 1895).  
*Pravidla hry* (La Regule du jeu, r.: Jean Renoir. Francie 1939).  
*Rampa* (La Jetée, r.: Chris Marker. Francie 1962).  
*Roztomilý člověk* (r.: Martin Frič. Protektorát Čechy a Morava 1941).  
*Smrt pistolníka* (Death of a Gunfighter, r.: Don Siegel/Alan Smithee. USA 1969).  
*Star Wars* (r. George Lucas. USA 1977).  
*Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery, r. Edwin S. Porter. USA 1903).  
*Vymítač ďábla* (The Exorcist, r. William Friedkin. USA 1973).  
*You Can't Cheat an Honest Man* (Poctivce nepodvedeš, r.: Edward Sedgwick, George Marshall, Edward F. Cline. USA 1939).  
*Zkrocení zlé ženy* (The Taming of the Shrew, r.: Franco Zeffirelli. USA / Itálie 1967).  
*Železná opona* (The Iron Curtain, r.: William A. Wellman. USA 1948).

Pozn: V případě filmů, které byly distribuovány v Česlovensku nebo v České republice, uvádím na prvním místě jejich vžitý český distribuční název (pokud bylo distribučních názvů v průběhu doby více, preferuji ten aktuálně nejznámější). U ostatních filmů na prvním místě uvádím název originální a (tam, kde se to jeví jako účelné) v závorce možný překlad do češtiny. V případech nejstarších filmů s neznámým autorem tohoto autora neuvádím (analogicky též u jiných mně neznámých údajů).

## Ostatní

Asociace televizních organizací. *Stanovisko Asociace televizních organizací k materiálům Rady pro rozhlasové a televizní vysílání týkajícím se umístění produktu* [online]. Praha: ATO [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.ato.cz/aktuality/aktuality/tiskova-zprava-ato-ze-dne-862010>.

DAVID, Ivan: *Užití autorského práva ve filmové produkci*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního. Vedoucí práce Veronika Křesťanová.

Evropská komise. *European Film in the Digital Era: Bridging Cultural Diversity and Competitiveness* [online]. Evropská komise [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://ec.europa.eu/culture/library/reports/com272\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/culture/library/reports/com272_en.pdf).

Ministerstvo kultury České republiky. *Koncepce podpory a rozvoje české kinematografie a filmového průmyslu v letech 2011 až 2016* [online]. MK ČR [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Koncepce-podpory-a-rozvoje-ceske-kinematografie-2011---2016.pdf>.

Ministerstvo kultury České republiky. *Zpráva o české kinematografii 2005* [online]. Praha: MK ČR [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/ZPR\\_VA\\_O\\_KINEMATOGRAFII\\_2005.pdf](http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/ZPR_VA_O_KINEMATOGRAFII_2005.pdf).

Rada pro reklamu. *Kodex reklamy 2009* [online]. Praha: Rada pro reklamu [cit. 20. 3. 2011]. Dostupný z WWW: <http://www.rpr.cz/download/rpr/kodex.doc>.

Rada pro rozhlasové a televizní vysílání. *Doporučení Rady související s aplikací nové právní úpravy umístění produktu* [online]. Praha: RRTV [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.rrtv.cz/files/metodiky/product\\_placement\\_doporuceni\\_Rady.doc](http://www.rrtv.cz/files/metodiky/product_placement_doporuceni_Rady.doc).

Rada pro rozhlasové a televizní vysílání. *Reakce RRTV na Stanovisko ATO k umístění produktu* [online]. Praha: SatCentrum [cit. 16. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.satcentrum.com/clanky/13439/reakce-rrtv-na-stanovisko-ato-k-umisteni-produktu/>.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. *Emerging Markets and the Digitalization of the Film Industry: An Analysis of the 2012 UIS International Survey of Feature Film Statistics* [online]. UNESCO [cit. 3. 8. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf>.

## **Film Law: A Copyright Perspective (Abstract)**

The rigorous work describes and analyses the film law, understood as a set of norms of public and private law, bound by common denominator in the form of direct or indirect regulation of production and exploitation of film, with a special focus on film copyright. The work focuses on contemporary and historical treatment of the film copyright in the Czech Republic, while in some parts performs its comparison with the film copyright in other countries, particularly in the United States of America.

The first section defines the general mutual relations between film and law, especially in terms of copyright and the right to freedom of expression. Inter alia, it also deals with the question of film as “art”, and how this issue plays a role in its legal regulation.

The second part of the paper specifies the basic terms and concepts which could be found in the film law as well as in the practical film production and distribution itself governed by this law. First of all, the paper defines the main areas of the film law in general, meaning copyright and its neighbouring rights, unfair competition law, media law, advertising law and protection of personality rights. Further on, it is specified what could be understood in legal theory by terms film, film work, audiovisual work, cinematographic work and underlying work. Moreover, the paper briefly explains the process of film production, its function, stages and forms, as well as the following process of the film distribution. Finally, this part of the paper defines and explains the main professions which are to be found within the ordinary film crew in the whole course of the film production, as well as the practical and legal nature of the dramatic art (acting).

The third part of the thesis summarizes the up-to-now development of the copyright protection of films in the territory of the Czech Republic and the former Czechoslovakia (and partly Austria-Hungary), but also the development in this area of law in other national laws of the European states, the United States of America, as well as on the level of the international and EU law.

The fourth part explains how the conception of the film production and distribution is legally construed in the present Czech Republic. It argues that the

professional film production as well as distribution does mainly take form of the business in trade, and that in the course of this undertaking the subjects in question must abide by, among others, the so-called Audiovisual Act. Particular attention is paid to the question of authorship in the film and its implications for the legal concept of film style and genre. Furthermore, there are described some of the specific questions of film distribution such as legal regulation of film posters, film subtitles or dubbing; there is also analysed the Audiovisual Media Services On Demand Act, which represents a new form of legal regulation of the film distribution by the so-called video-on-demand services. There are also described in detail the legal relationships which come into being during and after the film production between the producer on one side, and the members of the film crew, actors, distributor and spectator on the other side.

The fifth part of the paper is devoted to the issue of contracts used in the area of the film copyright, particularly the use of the institute of licence in the film production and distribution – meaning partly the so-called statutory licences, but most of all the licences which are negotiated in the contracts. Within the scope of the commentary on the contractual licences, there are among other things explained the conditions of the interference with the general personal rights, but as well the conditions of the so-called product placement and merchandising.

The sixth part of the thesis deals with the relevant judicial decisions in the Czech Republic and in the United States of America.

## **Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva (resumé)**

Rigorózní práce systematicky popisuje a analyzuje filmové právo chápané jako soubor norem ze soukromoprávní i veřejnoprávní oblasti, jejichž společným jmenovatelem je přímá či nepřímá regulace výroby a exploatace filmu, a to se zaměřením na filmové právo autorské. Práce se zaměřuje na současnou i historickou úpravu filmového práva autorského v České republice, přičemž v některých svých částech provádí jeho komparaci s filmovým právem autorským v dalších státech, zejména ve Spojených státech amerických.

První část práce vymezuje obecné vzájemné souvislosti filmu a práva, zejména z pohledu práva autorského a práva na svobodu projevu. Zabývá se též mimo jiné otázkou, nakolik je film „uměním“ a jakou tuto otázku hraje roli v jeho právní regulaci.

Druhá část práce vymezuje základní pojmy a koncepty, se kterými se setkáváme ve filmovém právu autorském, jakož i v samotné praktické filmové produkci a distribuci, která je tímto právem upravena. Jsou tedy především definovány hlavní oblasti filmového práva obecně, kterými jsou právo autorské, právo související s právem autorským, právo proti nekalé soutěži, mediální právo, reklamní právo a právo na ochranu osobnosti. Dále je vymezeno, co lze v právní teorii rozumět pod pojmy film, filmové dílo, audiovizuální dílo, kinematografické dílo a dílo audiovizuálně užitě. Stručně je vysvětlen proces filmové produkce, její funkce, stádia a formy, jakož i navazující proces filmové distribuce. Konečně jsou v této části definovány a vysvětleny hlavní profese, se kterými se setkáváme v běžném filmovém štábu v celém průběhu filmové výroby, jakož i právní a praktická povaha herectví.

Třetí část práce shrnuje dosavadní vývoj autorskoprávní ochrany filmů na území České republiky, resp. bývalého Československa (a částečně Rakouska-Uherska), ale též vývoj v této oblasti v dalších národních právních řádech evropských států, ve Spojených státech amerických a na úrovni mezinárodního a komunitárního práva.

Čtvrtá část především vysvětluje, jak je právně koncipována filmová produkce a filmová distribuce v současné České republice. Předestírá, že profesionální filmová výroba i filmová distribuce mají převážně charakter živnostenského podnikání a že při tomto podnikání musí být mimo jiné dodržovány požadavky tzv. zákona o audiovizí.

Zvláštní pozornost je věnována otázce autorství ve filmu a jeho důsledku pro právní pojetí filmového stylu a žánru. Dále jsou popsány některé specifické otázky filmové distribuce, jako je právní regulace filmových plakátů, filmových titulků či dabingu; analyzován je rovněž zákon o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání, který představuje novou formu právní úpravy distribuce audiovizuálních děl prostřednictvím tzv. služeb video-on-demand. Popsány jsou detailně též právní vztahy, které vznikají při filmové výrobě a po jejím ukončení mezi producentem na straně jedné a členy filmového štábu, herci, distributorem a divákem na straně druhé.

Pátá část práce se věnuje otázce smluv užívaných ve filmovém právu autorském, zejména užití institutu licence ve filmové produkci a distribuci, a to jednak některých tzv. licencí zákonných, ale zejména licencí, které jsou sjednávány smluvně. V rámci výkladu o smluvních licencích jsou mimo jiné vysvětleny náležitosti zásahu do všeobecných osobnostních práv.

Šestá část předkládané rigorózní práce se zabývá relevantními soudními rozhodnutími v České republice a ve Spojených státech amerických.



## **Klíčová slova / Keywords**

filmové právo / film law

film / film

audiovizuální dílo / audiovisual work

autorské právo / copyright