

Univerzita Karlova v Praze  
Právnická fakulta  
Ústav práva autorského, práv průmyslových a práva soutěžního

Autorskoprávní postavení divadelního režiséra  
Diplomová práce  
2007

JUDr. Alexandra Wünschová Pujmanová  
vedoucí diplomové práce

Rudolf Leška  
Slezská 2232/144  
130 00 Praha 3  
diplomant

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

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Petr Dvořák". The signature is written in a cursive style with some stylized flourishes.

## Obsah

<b>Úvod</b>	3
<b>I. Pojem divadelního díla</b>	5
I. 1. Historické proměny divadelního díla a jeho reflexe	5
I. 2. Pokus o definici divadelního díla a souvisejících uměn	7
<b>II. Právně-historiografický a komparativní pohled na právní režim divadelního díla</b>	14
II. 1. Česko a Slovensko	14
II. 2. Komparativní část	18
<b>III. Možnosti normativní subsumpce divadelního díla a režisérovy práce</b>	23
III. 1. Obecná právní ochrana práce režiséra dle českého práva	23
III. 2. Výkon výkonného umělce	29
III. 3. Divadelní dílo jako dílo umělecké a autorské	42
III. 3. 1. Divadelní dílo jako dílo odvozené	43
III. 3. 2. Divadelní dílo jako dílo souborné	45
III. 3. 3. Divadelní dílo jako originární dílo autorské	47
III. 3. 4. Důsledky přiznání autorství režisérovi	50
<b>IV. Úvahy o právním režimu divadelního díla de lege ferenda</b>	52
IV. 1. Obecný autorskoprávní režim	52
IV. 2. Režim díla audiovizuálního	52
IV. 3. Zvláštní autorskoprávní režim	54
<b>Závěr</b>	55
<b>Seznam literatury</b>	56
Výběr teatrologické literatury a pramenů	56
Seznam právněvědní a související literatury	59
<b>Seznam citovaných předpisů</b>	71
<b>Seznam citované judikatury</b>	75
<b>Seznam citovaných inscenací</b>	77

## Úvod

Ve své diplomové práci jsem si zvolil diskutované téma divadelního režiséra, tj. člověka, jehož práce – budiž řečeno hned v úvodu – vykazuje všechny znaky tvůrčí činnosti a její výsledek – divadelní dílo – všechny znaky autorského díla. V této práci se pokusím právně-teoretickou analýzou obecných autorskoprávních institutů, jakož i právní úpravy *de lege lata* prokázat, že divadelní režisér je autorem v právním slova smyslu. Ač se může jevit takto kategorické tvrzení v úvodu nemístné, postupným analyzováním všech do úvahy přicházejících právních institutů ukážu, že je zcela logické. Jde o práci užívající instrumentů právní vědy, přesto se nevyhnu tomu, abych poukázal na fundamentální poznatky divadelní teorie o divadelním díle, abych osvětlil podstatu této kreace.

Pramennou základnou mi přirozeně budou příslušné předpisy. Nevyhnutelné bude provést kritickou analýzu nepočtené české a slovenské literatury a judikatury. Práce má v podstatě komparativní povahu a jejím úkolem je obeznámit českého čtenáře také se stavem bádání v německé jazykové oblasti a také s nahlédnutím do jiných právních řádů, které považuji pro předmět práce za inspirativní. Stranou nezůstane ani právně-historický vývoj regulace divadelního díla, pokud má pro tuto práci význam.

Teatrologická metodologie (teoretická i historiografická) nemá sloužit k interdisciplinárnímu posunu práce jako celku, jejím účelem je pouze z jiného úhlu osvětlit strukturu, povahu a fungování divadelního díla jako zcela svébytného uměleckého projevu. Domnívám se totiž, že poznatky uměnověd nelze v autorském právu ignorovat, jak se často děje. Ve srovnání s několika klíčovými divadelně-teoretickými texty, doufám, jasně vystoupí na světlo chyby a stereotypy, jichž se dodnes dopouští právní věda v přístupu ke specifickému problému divadla, často spočívající v pouhé osobní zaujatosti a předsudcích některých autorů. Pro osvětlení některých teoretických problémů používám příklady z divadelního života doby dávné i současné – pro zjednodušení výkladu odkazuji na inscenace jménem režiséra psaným kurzívou, seznam citovaných inscenací pak uvádím v závěru práce.

Jádro práce tvoří analýza jednotlivých relevantních právních, zejména autorskoprávních institutů, jak jsou známy v zemích středoevropské (německé) právní subkultury – tento postup si bude vyžadovat jisté zobecňování; mikrokomparatistický přístup ke konkrétní úpravě české a německé, ale taktéž dalších zemí euro-amerického civilizačního okruhu nicméně zachovám. Vzhledem k rozsahu problematiky se budu věnovat řešení těchto otázek v zemích common-law pouze okrajově, stejně tak aspektům komunitárním a mezinárodněprávním (výkladem mezinárodního práva veřejného).

Předposlední kapitola obsahuje konkrétní poukázání na právní možnosti režiséra dle platného českého práva (zde se nevyhnu ani otázkám pracovněprávním, obchodněprávním či mezinárodně-soukromoprávním). Zde budu také sledovat problematiku práva mezinárodního obchodu v souvislosti s tzv. licencovanými inscenacemi či v souvislosti s mezinárodní koprodukční spoluprací divadel.

Práci uzavírá zamyšlení nad možnými způsoby řešení problému českým zákonodárcem *de lege ferenda*.

## I. Pojem divadelního díla

### I. 1. Historické proměny divadelního díla a jeho reflexe<sup>1</sup>

Divadlo a divadelní umění je staré jako moderní civilizace sama.<sup>2</sup> Nejpozději od antiky<sup>3</sup> sledujeme bohatou, organizovanou i živelnou, divadelní uměleckou činnost, která pokračuje víceméně nepřetržitě<sup>4</sup> až podnes. Divadlo samo (rozuměj divadelní režie) ale nikdy nebylo považováno za tvůrčí umění sensu stricto,<sup>5</sup> ačkoli práce režiséra jistě vždy existovala a někdo ji musel vykonávat.<sup>6</sup> O tom, že režisérská aktivita existovala není tedy pochyb,<sup>7</sup> pokud nepochybuje o tom, že existovalo divadlo. Není důležité, zda režisérem byl sám autor, první herec, vedoucí souboru nebo herecký kolektiv, či dokonce místní úředník nebo duchovní anebo také samozřejmě specializovaná osoba – profesionál, který se zabýval inscenováním opakovaně.<sup>8</sup> Na tom nemění nic ani skutečnost, že společenské uznání tvůrčí povahy režisérový práce je mnohem pozdější. Lapidárně k tomu *Černý 1988, 10, 11*: „Vždy tu však musel být někdo, kdo na sebe bral více než druzí režisérskou aktivitu nezbytnou pro úspěch divadelního aktu. [...] Nelze se domnívat, že ‚staré divadlo‘ režiséry nemělo, jen proto, že ti, kdož se kdysi o celek divadelního díla starali více než jiní, dělali leccos, co je nezbytně nutné udělat pro vznik každého divadelního díla, jinak, než si dnes představujeme, než to dělají režiséři 20. století.“

Lze diskutovat zda a do jaké míry byla režisérova práce v minulosti opravdu prací tvůrčí. Přikláním se k názoru, že takovou zpravidla byla – bez ohledu na to, zda si to tehdejší režisér

<sup>1</sup> V tomto oddílu vycházím zejména z knížky prof. *Černého 1988*, která, ač pro svou velkou konzervativnost již v mnoha ohledech překonaná, stále přesvědčuje schopností přesné analýzy a lehkým slohem, z přehledného historiografického zpracování Brockettova (*Brockett 2001*) a z novějších prací z teorie divadelní režie a dějin režie – *Vostrý 2001, Pavis 2004, Cisař, Štěpánek 2000*.

<sup>2</sup> Někteří badatelé hledají divadlo již u předantických civilizací. Přehledně viz *Brockett 2001*. Zjednodušeně řečeno, divadlo vzniká tam, kde končí rituál a kde se začne cílevědomě uskutečňovat divadlo – zobrazování dějů, myšlenek, obrazů atd. pro určitého nezúčastněného diváka. Někteří hledají vznik divadla v naraci, kdy začal vyprávěč svůj příběh vedle vyprávění rovněž znázorňovat. Přechod od neuvědomené teatrality k uvědoměnému „theatru“ lze však zobecnit.

<sup>3</sup> K orientaci viz *Stehlíková 2005*.

<sup>4</sup> Ačkoli o některých dlouhých obdobích nemáme mnoho zpráv (zejména o raném středověku), není důvodu pochybovat, že se divadelní činnost udržovala i nadále, srov. *Stehlíková 1998*.

<sup>5</sup> Jenom pro zajímavost dodávám, že i múzu Thálii divadelníci „ukradli“ literátům, podobně jako Melpomené. Šlo totiž o múzy komického a tragického básnictví. Jiné postavení měl u Řeků tanec, ale také třeba dějepiscectví či rétorika, které za umění považovány byly. Chápání uměleckosti je tedy věcí společenského úzu. Co se popularity a obdivu týká, nebylo na tom ale divadlo nikterak špatně – kult hereckých hvězd je provází již od antiky. Obvykle byl ale spjat s jistou ambivalencí, kdy publikum na jedné straně herce zbožňovalo, na druhé jimi pohrdalo.

<sup>6</sup> Opačně ovšem např. *Raschër 1989, 2*.

<sup>7</sup> Tak už dokonce i v starší literatuře právnícké – např. *Lyon 1930, 21*.

<sup>8</sup> V různých obdobích byly režiséry různé osoby, ať už se jmenovaly didaskalové, ceremoniáři nebo režiséři. V období větší míry profesionalizace a větší společenské důležitosti samozřejmě stoupaly i požadavky na složitost a kvalitu divadelního díla, takže jeho provedení bylo častěji svěřováno právě profesionálnímu režisérovi, tj. osobě, která měla v povaze své práce zorganizovat divadelní akci.

uvědomoval, zda sám sebe vnímal pouze jako básníkovu pomocníka, či dokonce sluhu<sup>9</sup> apod.<sup>10</sup> Pavis stroze konstatuje: „Každá organizácia javiska je napokon vedome alebo nevedome inscenovaním, réžiou.“<sup>11</sup> Prísvědčuje také řada dochovaných pramenů popisujících režisérovu práci, které naznačují, že gros režisérovu práce, největší hodnota každého divadelního díla, tedy herecká složka<sup>12</sup> inscenace, musela být vždy někým vytvořena či alespoň zorganizována, a to i když se režisér mohl spolehnout na silnou konvenci, jako tomu bylo např. v italské komedii typů – komedii dell'arte.<sup>13</sup> Což se může zdát překvapivé, konvence sama obvykle asi sotva vystačila.

Již o starořeckém divadle víme, že příprava inscenace trvala půl roku a jak konstatuje Černý 1988, 38: „Nedovedu si ostatně představit, že by např. Aischylos, když se půl roku scházel na zkouškách s protagonisty svých tragédií, hovořil s nimi jen tak o ničem, aby řeč nestála, a nejvýše jim ještě řekl, aby přišli na scénu zleva či zprava.“ Organizačně náročné bylo také římské divadlo – to ovšem bojovalo o svou přízeň s poněkud spektakulárnějšími produkcemi zápasů všeho druhu, výpravných podívaných apod.<sup>14</sup> Vrcholně středověké divadlo nám již odkázalo cosi, co bychom mohli cum grano salis považovat za režijní knihu, tedy poměrně přesný zápis prováděné divadelní akce.<sup>15</sup> Detailní promyšlení divadelní akce je doloženo též v renesanci. Z italských teoretických textů de'Sommiho<sup>16</sup> nebo Ingegneriho<sup>17</sup>, jakýchsi příruček režijní práce, poznáváme vysoké nároky kladené na kvalitu divadelní produkce. Ingegneri je také autorem proslulé inscenace Sofoklova Vladaře Oidípa, jež zahajovala provoz vicenského divadla Teatro Olimpico.<sup>18</sup> Dochovaná režijní kniha, překvapující svou podrobností, umožňuje provést inscenaci i dnes, po čtyřech stech letech.<sup>19</sup> Vrchol pražské rudolfínské renesance představuje v divadle

<sup>9</sup> Výraz je velmi starý, použil jej již Sommi ve svém díle (*Sommi 1985*).

<sup>10</sup> Německý výraz pro poválečnou divadelní estetiku „Regietheater“, který někdy přebírá čeština jako režiséřské nebo režijní divadlo, se mi jeví jako pleonasmus. V období zostřených požadavků normativní estetiky tzv. socialistického realismu dostal hanlivý příděch pojem režiséřismus (kriticky: *Krejča 1946*), který čeština znala jako axiologicky neutrální ještě před válkou. Doposud označují někteří „režiséřismem“ inscenace výrazného autorského gesta, tomuto pojmu se ale v práci vyhnu.

<sup>11</sup> *Pavis 2004, 210*. Heslo: Inšpícia, technická réžia, vedenie predstavenia.

<sup>12</sup> Autor si je vědom složitosti termínu složka (komponent, segment) divadelního díla, nutně jej používá s jistým zjednodušením.

<sup>13</sup> Režisérovu práci s hercem charakterizuje *Pavis 2004, 207* takto: „Režisér hercov usmerňuje tým, že im ukazuje a vysvetľuje obraz, ktorý produkujú, keď pracujú na základe jeho návrhov, opravuje ich vzhľadom na ostatných hercov. Uistíuje sa, že každý detail, či už v geste, v intonácii, alebo v rytme, korešponduje s celkom režijnej koncepcie, že sa do sekvencie, výstupu a celku včleňuje. Herci počas skúšania experimentujú s rozličnými situáciami výpovedného aktu. Postupne si podmaňujú priestor podľa vytýčenej trasy, pričom dolaďujú celok scénických systémov a zároveň sa mu prispôbujú [...]“ Heslo: Inscenovanie, inscenácia, réžia.

<sup>14</sup> Z hlediska předmětu této práce není nedůležité, že všechny tyto zábavy musely být také vypravěny a zorganizovány někým, kdo byl de facto režiséřem, podobně jako má svého režiséřa např. zahajovací ceremoniál olympijských her. Že lze i v tomto případě uvažovat autorské právo (přínejmenším právo uspořadatele díla souborného), ukázuji níže.

<sup>15</sup> Např. záznam her v Lucernu z roku 1583.

<sup>16</sup> *Sommi 1985*.

<sup>17</sup> *Ingegneri 1985*.

<sup>18</sup> *Ingegneri 1985*.

<sup>19</sup> Tak *Brockett 2001*.

*Arcimboldův* spektakl z roku 1570. Literárně brilantní ukázkou alžbětinské divadelní praxe v období vrcholného rozkvětu divadla je známý obraz III. dějství Shakespearova Hamleta („Radý hercům“).<sup>20</sup> Jeho komickým pendantem je Klubkovo „režírování“ ve *Snu noci svatojánské*.<sup>21</sup> Pozdějším literárním svědectvím o režisérově přípravě inscenace je např. Moliérova *Versailleská improvizace*.

Od 18. století vystupuje do popředí režisérova individualita; osobnosti jako Goethe, Dalberg, Immermann a postupně mnozí další už jsou režiséry moderního stříhu, vtělující inscenaci svou vlastní myšlenkovou konstrukci, stále více nezávislou na dramatikově představě.<sup>22</sup> „Ten, kdo po tisíciletí řídil přípravu divadelních akcí celkem nepozorován, divadelní režisér tisícových podob, vystoupil v minulých dvou stoletích z anonymity.“<sup>23</sup> K uznání režisérovy autorské individuality dochází ovšem až teprve ve druhé polovině 19. století, zcela pak s tzv. první divadelní reformou.<sup>24</sup> V tomto období se zároveň konstituuje věda o divadelním umění – teatrologie.<sup>25</sup>

Příkladem dějepiscectví či rétoriky jsem se výše pokusil demonstrovat, že společenský konsensus o tom, co je umění a co nikoli, se v čase proměňuje. V případě divadla dochází k uznání režisérova tvůrčího umění s ústupem od strohé konvence k jedinečnosti inscenace. Přitom k tomuto posunu dochází nejdříve v činoherním divadle, pomaleji pak v divadle operním.

## **I. 2. Pokus o definici divadelního díla a souvisejících uměn**

### *Divadelní dílo*

V předchozím oddílu jsem se věnoval minulosti divadelního díla, zbývá tedy zodpovědět otázku, co to vlastně divadlo je. Situace je o to složitější, že v probírané tematice vládne vskutku babylonské zmatení pojmů. Ty se liší nejenom v různých vědních oborech, ale často nejsou jednotné ani v rámci jedné nauky.<sup>26</sup> Navíc právní věda nemůže mechanicky přebírat závěry uměnovědné, protože nevystačí s jejich fenomenologickou neostrotí.<sup>27</sup> V divadelním právu se ale

<sup>20</sup> Hamlet III, 2, 1 – 47.

<sup>21</sup> *Sen noci svatojánské* I, 2.

<sup>22</sup> Soudobé teoretické názory naznačující zrod moderního divadla formulovali opatrně např. Schlegel, Diderot nebo Mercier (*Černý 1988*, 39).

<sup>23</sup> *Černý 1988*, 47.

<sup>24</sup> Spojena zpočátku s naturalizmem (Antoine, Reinhardt, Stanislavskij), později odmítnutým Craigem, Appiou ad., v Praze jsou výraznými osobnostmi období Kvapil či Hilar.

<sup>25</sup> První přednášky z estetiky divadla vedl v Berlíně od roku 1900 „otec teatrologie“ Max Herrmann. U nás byl takovým průkopníkem Otakar Zich, přednášející od 20. let estetiku na Filozofické fakultě UK.

<sup>26</sup> Srov. *Edlík 2006*, 13, *Pavlovský 2004*, *Pavis 2004*, 10.

<sup>27</sup> *Černý 1988*, III: „Divadelní dílo je složitě organizovaný významový a umělecký celek. Je to struktura [K divadelnímu dílu jako struktuře viz zejm. *Mukařovský 1948*, pozn. RL] skládající se ze složek, které jsou v ustavičně proměnlivých vztazích.“



v Česku doposud odborná lexika neustálila, a to zřejmě především pro přílišnou „invenci“ zákonodárce.

Pokusím se tedy raději divadelní dílo popsat způsobem, aby vykryštovala jeho právní podstatu, zejména z hlediska generální klauzule autorského zákona.

Divadelní dílo je umělecké dílo [§ 2 (1) AZ]. Každá inscenace, pokud není kopií, je nepochybně jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti režiséra. Je dostatečně individualizovaná a jedinečná, takže spolehlivě odlišíme dvě původní inscenace téhož textu. I seberutinnější inscenace bude zásadně nezaměnitelná. Je proto na místě odmítnout spekulativní pojetí divadelní režie, které připouští právní ochranu pouze mimořádně tvůrčí režii. Autorské právo nechrání pouze mimořádná, ale také zcela průměrná, podprůměrná a neinvenční díla, jaká ostatně tvoří 90 procent umělecké tvorby.

Např. *Srstka 2003, 56* se pokouší právně „škatulkovat“ jednotlivé typy režisérů do čtyř kategorií, dle mého názoru nikoli účelně. „První typ divadelního režiséra je vskutku asi tím, kdo dramatické dílo na jevišti ‚pouze‘ provádí.“ Opomíjí zde ale skutečnost, že i tzv. „provozní“ režisér stojí před celou řadou, nikoli pouze technických otázek, které musí svým vlastním tvůrčím rozhodnutím vyřešit. I když přenechá rozhodnutí o výpravě na scénografa, vždy se bude muset rozhodnout přinejmenším pro charakteristiku postav a jejich vztahů a pro způsob, jakým je vyjádřit na jevišti (světlo, herecká akce, temporytmus atd.). Pokud režisér rezignuje i na toto minimum, lze jen stěží mluvit o režisérovi. Pak se ale musíme ptát, zda tento člověk vůbec vykonává dramatické dílo?

Divadelní dílo je zároveň výsledkem tvůrčí činnosti; tvůrčí povaha režisérové práce je daná nutností učinit umělecké rozhodnutí o tom, jak bude nová divadelní kreace existovat, aniž by měl režisér možnost spolehnout se na cokoli jiného než svůj vlastní umělecký potenciál. Text (ke vztahu dramatu a inscenace se ještě vrátím), i když na něm nezmění ani čárku, je pro režiséra omezením de facto stejně málo závažným jako fyzický prostor divadla. Režisér je jako malíř, který má znázornit jiné umělecké dílo v jiném materiálu, resp. prostoru. Jako má nekonečně možností malíř malující podobiznu osoby X, má nekonečně možností i režisér inscenující Hamleta.

Vyjádřením „v objektivně vnímatelné podobě“ může být sepsání režijní knihy ex ante kreace. Ta je ale pouze vývojovou fází inscenace; může však být tak podrobná, že při realizaci již nevznikají otázky uměleckého rázu, takže ten, kdo ji provádí, nebude autorem v právním smyslu (leďa by byl spoluautorem, pokud by musel překlénovat prázdná místa v režijní knize).

Velmi podrobné režijní knihy si psali např. K. S. Stanislavskij,<sup>28</sup> B. Brecht či u nás F. Pujman. Na detailní režijní knihy ale režiséři často rezignují a svůj koncept formulují až na zkouškách. V den premiéry je divadelní dílo zveřejněno a zároveň dokončeno, ač může být ještě dále upravováno a zpracováváno.

Konečným vyjádřením díla je inscenace. Každé představení pak bude provedením inscenace, tj. díla. Řečeno metaforou – divadelní dílo může být připodobněno dílu grafickému, inscenace jeho matici a každé představení jeho mírně odlišnému otisku (čím pozdějšímu, tím nekvalitnějšímu).<sup>29</sup> Představení tudíž není otiskem dramatu, jak se ještě dnes u některých právníků dočteme.<sup>30</sup> Proto je potřeba důsledně dodržovat distinkci mezi pojmy divadelní dílo – inscenace – představení. Inscenace se má k divadelnímu dílu jako hudební provedení k dílu hudebnímu (režijní kniha je pak jakýmsi notovým záznamem hudebního díla). Z toho přirozeně vyplývá také rozdíl mezi autorem divadelního díla (režisérem, který je někdy též označován jako autor režijní koncepce), osobou pověřenou provedením inscenace (zpravidla autor divadelního díla /původní režisér/; režisérem konkrétní inscenace ale může být také osoba odlišná od autora divadelního díla – rozdíl je někdy vyjádřený pojmem „nastudování“ či „režie obnoveného nastudování“ apod.) a konečně osobou hlídající správný průběh představení čili dbající o provedení inscenace (inspicient).

Autorem divadelního díla myslím režiséra. Jednou provždy je nutné odmítnout vžitou tezi,<sup>31</sup> že je jím dramatik. Dramatikovo dílo je sepsáním (nebo jiným vyjádřením) uzavřeno a dokončeno jako dílo literární. Dramatik není žádným latentním režisérem inscenace, i když se o takovou vládu nad svým dílem někteří dramatici realistické a naturalistické estetiky pokoušejí. Podstatné je, že i pokud by se režisér pokusil co nejpřesněji realizovat pokyny dramatika ve vedlejším textu, vypadalo by dílo dvou režisérů zcela odlišně.

Pro jisté zjednodušení výkladu pod pojmem „text“ rozumět pouze drama jakožto literární dílo primárně určené k provozování na jevišti. Přes jistou vágnost takové definice je zjevné, že se tím myslí dramatické dílo evropského civilizačního okruhu. Ke složité problematice vedlejšího textu (scénických poznámek, resp. didaskálií), k problematice libreta baletu či pantomimy, k choreografické abecedě, k otázce písemně nefixovaného textu a improvizace, jakož i k souvisejícím problémům (literární drama, inscenace jiného než dramatického textu) se ještě

<sup>28</sup> Autorskou režisérskou tvorbu ve fázi před samotnými zkouškami popisuje *Stanislavskij 1940*, 225 takto: „Psal jsem do režisérského exempláře všechno: jak a kde je nutno chápat roli a básníkovy pokyny, jakým hlasem mluvit, jak se pohybovat, kam a jak přecházet. Příkládaly se zvláštní náčrtky pro všechny odchody, nástupy, přechody a podobně. Popisovaly se dekorace, kostýmy, masky, způsob hry, chůze, návyky představovaných osob a tak dále.“

<sup>29</sup> *Pavlovský 2004*.

<sup>30</sup> *Nordemann 1970*, 77. Tak se alespoň dá implicitně chápat jeho přirovnání režiséra k tiskaři manuskriptu.

<sup>31</sup> Logocentrická teze o představení (nikoli inscenaci) jako předvedení dramatu je velmi stará a vine se přes Hegela až k Aristotelově Poetice.

vrátím v dogmatické části. Upozorním také na problém „neliterárního“ divadla a na teatrologicko-estetickou koncepci divadelního díla jako textu.

### *Dílo audiovizuální a auditivní*

Audiovizuálním dílem rozumí AZ „dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých,<sup>32</sup> 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.“<sup>33</sup> Prozatím můžeme vystačit s touto definicí, ačkoli není uspokojivá. Především je třeba poukázat na to, že dílo samo nesestává „z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů“. To záznam audiovizuálního díla (např. filmový pás) sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů.<sup>34</sup> Dílo samo je samozřejmě entitou, jejíž podstata netkví v jejím záznamu. Kupříkladu vyjádřením literárního díla může být řada zaznamenaných, resp. vyřčených slov, přesto nikoho nenapadne ztotožňovat knížku s literárním dílem, jenž existuje nezávisle na hmotném substrátu. Zde lze modelově poukázat na problém, jak nekonzistentně pracuje s pojmy autorskoprávní teorie a normotvorba. Přes deklarovanou zásadu bezformálnosti autorského práva [§ 2 (1) AZ] se totiž právní teorie neustále (snad i podvědomě) snaží redukovat objekt autorského práva na hmotný substrát díla. Tento stereotyp<sup>35</sup> je dle mého názoru jeden z hlavních důvodů sveřepého odmítání tvůrčího charakteru režijní práce, jak bude ještě připomenuto. Ostatně také o autorství filmového díla byl po léta sváděn tuhý boj, definitivně vybojovaný zejména díky práci komunitárního zákonodárce.<sup>36</sup> Svou

<sup>32</sup> V AZ chybí definice děl audiovizuálně užitých, jenž byly v AZ65 charakterizovány jako složky filmového díla.

<sup>33</sup> § 62 (1) AZ.

<sup>34</sup> Z tohoto hlediska je přesnější legální definice § 5 (2) AZSR: „Dílo, které je vnímatelné prostřednictvím technického zařízení jako řada souvisejících obrazů, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, pokud je určené k uvádění na veřejnosti.“ Problém této, jinak myslím zdařilé definice, je ovšem v tom, že stricto sensu nechrání díla „neurčená k uvádění na veřejnosti“, což je vada nepochybně odstranitelná extenzivním výkladem. Srov. také přesnější znění § 1 písm. a) Zákona o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl: „[Pro účely tohoto zákona se rozumí] výrobcem audiovizuálního díla (dále jen „výrobce“) právnická nebo fyzická osoba, z jejíhož podnětu a na jejíž odpovědnost byl poprvé pořízen záznam audiovizuálního díla [...]“

<sup>35</sup> Srov. kupříkladu Důvodovou zprávu k AZ, Zvláštní část, k § 9 AZ: „Právo autorské vzniká v okamžiku vzniku díla, tj. jakmile je vyjádřeno v objektivní podobě vnímatelné lidskými smysly (slovem, písmem, fotografií, zvukovým záznamem apod.) včetně podoby digitálního záznamu.“ Právo ovšem nevzniká až záznamem, nýbrž již kreací díla, čili jeho vyjádřením; kromě vyjádřením písmem, také vyloučením melodie (hlasem, zvukem hudebního nástroje apod.), tancem atd. [Sněmovní tisk Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky 443/0, Vládní návrh zákona o právu autorském, III. volební období PS PČR, 1999.]

<sup>36</sup> Ten v mnoha ohledech připomíná diskuse, jež se vedou v právní teorii o divadelním díle už desítky let. V meziválečné teorii se chápalo audiovizuální dílo přesně jako dílo divadelní, tedy jako výkon literárního díla – scénáře (*Löwenbach 1927*). Pochybnosti částečně odstranil AZ26, který uvedl filmového režiséra jako zpracovatele [§ 9 (2)]. Obdobně *Löwenbach 1937*. Mohutný rozvoj filmu si vyžádal potřebu nové úpravy, což připustila postupně i teorie (viz např. *Luby 1943*). S ohledem na Bruselské znění RÚB a potřeby státního filmového průmyslu přičkl AZ53 filmu povahu díla, ale autorství originárně přiznával výrobcí díla [§ 9 (1) AZ 53]. K dobové ideologické legitimizaci tohoto kroku je mimochodem pozoruhodný *Luby 1962, 178 a násl.* („[...] socialistický podnik má nejlepší podmínky a poskytuje bezpečnou záruku pre to, že sa film spoločensky v celom primeranom rozsahu uplatní a vyu-

roli sehrál jistě také velký hospodářský význam a náklady s filmem spojené, jednotnou nadnárodní a mezinárodní regulaci si vyžádala častá mezinárodní spolupráce. Dnes jsme ale v podobné situaci také v divadle – velké mezinárodní koprodukce v muzikálovém, operním, méně často v činoherním divadle jsou spojeny s velkými investičními riziky.

Ačkoli např. *Muriň 2004* rozumí dílem audiovizuálním i díla auditivní,<sup>37</sup> nesdílím tento názor a vymezuji dílo auditivní samostatně. Definuji jej tedy prostě jako výlučně sluchem a prostřednictvím technického zařízení vnímatelné dílo. Problematika auditivních děl je mimořádně rozsáhlá a rozhodně zaslouží zvláštní pojednání. Šíře jejího předmětu sahá od prostých nahrávek hudebních skladeb anebo přednášené literatury přes rozhlasové inscenace až ke složitým zvukovým projektům radioartu.<sup>38</sup> V mnohém se jí budu dotýkat níže, u výkladu divadelního díla, kde poukážu také na některé podobnosti.

### *Choreografie a pantomima, jejich inscenace a divadelní dílo*

Neexistuje legální definice díla choreografického, ani pantomimického. Zákonodárce odkazuje i zde na společenský úzus. Choreografii<sup>39</sup> (jako dílo tanečního umění) i pantomimu lze považovat za obdobu díla dramatického. Přestože se na první pohled obě jeví jako performativní (scénická umění), zdá se, že zákonodárce je chrání jako díla literární. Předpokládá především jejich slovní vyjádření,<sup>40</sup> ačkoli ochrany se dostává také jejich jevištnímu vyjádření. Genetická shoda s dramatickým dílem je v tom, že jak choreografie, tak pantomima jsou díly ukončenými, aniž by musely být vůbec na jevišti realizovány. Zejména v případě pantomimy je nutné si uvědomit, že obsah pojmu dle § 2 (1) se liší od běžného vnímání pantomimy, za kterou je v obecné češtině často označována jevištní realizace tohoto dramatického díla (jde tedy v tomto smyslu o jeden z druhů divadelního umění vedle činohry, opery a baletu). Oba významy v sobě nesou ale také jiné pojmy (např. opera jako dílo hudebně-dramatické a též jako druh divadla). AZ má tedy

---

žije.“ – Nebo také záruku pro to, že se nevyužije, pozn. RL). Na obdobném stanovisku zůstal také AZ65. Teprve novelou č. 86/1996 Sb. bylo formulováno autorství filmového režiséra odvázněji: „Autoři jednotlivých složek filmového díla nebo díla vyjádřeného podobným způsobem a autor díla takto nově vytvořeného, kterým je zpravidla režisér, udělejí výrobci svolení k užití díla smlouvou. Autorské právo k dílu takto vytvořenému jako celku vykonává výrobce.“ (§ 6 AZ65). O autorství filmového režiséra v roce 1998 v podstatě nepochybuje ani Ústavní soud ČR – srov. IV. ÚS 295/96. Vágní formulaci odstranil AZ, ačkoli nevím, jestli vhodně. Dnes zní § 63 (1) AZ takto: „Autorem audiovizuálního díla je jeho režisér. Tím nejsou dotčena práva autorů děl audiovizuálně užitých.“ Uvedená formulace jistě přispívá k právní jistotě autora audiovizuálního díla, z právně-formálního hlediska se nicméně jeví jako právní fikce, již ovšem není (jde totiž pouze o konstatování faktu, asi jako kdyby zákon uváděl, že autorem literárního díla je jeho spisovatel). Jako vhodnějším z hlediska právně-sociologického i systematického by se mi jevílo demonstrovat uvedení filmového (a také divadelního – viz kapitolu V) režiséra v § 5 AZ.

<sup>37</sup> Toto stanovisko opírá *Muriň 2004* o slovenský Zákon o audiovizu.

<sup>38</sup> V teorii umění razí *Pavlovský 2004* všezahrnující pojem fonografie.

<sup>39</sup> Srov. také *Schlatter – Krüger 1985, Wandtke 1991*.

<sup>40</sup> V případě choreografii zaznamenané choreografickou abecedou.

v případě pantomimy na mysli dramaturgicko-slovesné vyjádření, nikoli jevištní realizaci, která je chráněna jako umělecký výkon režiséra a mima. Realizace choreografie je chápána jako umělecký výkon baletního mistra (ač mnohdy v divadlech označovaného za choreografa, přestože nenastudovává vlastní choreografii), režiséra a tanečníka.

Tak jako může být drama realizováno způsobem ve smyslu AZ netvůřícím, tj. bez kreativní vzájemné jevištní interakce osob, resp. interakce osoby s dalšími složkami jevištního díla, tak může být choreografie realizována pouhým tancem tanečníků bez toho, aby do nastudování choreografie vstupovaly jiné prvky. I ryzí choreografie provedená na prázdném jevišti bude samozřejmě divadelním (a zároveň tanečním) dílem, neboť choreografie je také dramatickým textem largo sensu. Spočívá totiž, zjednodušeně řečeno, také ve vyjádření fabule, příp. abstraktní ideje tancem, ať již písemně (taneční abecedou) anebo rovnou nastudováním s tanečníky. Také takové divadelní dílo má pochopitelně autora, jímž je choreograf. Práce baletního mistra, pokud sám netvoří, příp. nedotváří mezery v jím realizované choreografii je de iure dle mého názoru spíše řemeslného než umělecky výkonného charakteru, ač jde o spornou situaci.

Podstata choreografie i pantomimy tkví v interakci pohybujících se interpretů (nebo interpreta) se sebou navzájem a s případným zvukem. Velmi často jsou ovšem tato díla užívána jako součást díla divadelního.

Kupříkladu v tradiční inscenaci dějového baletu často spolupracují autor inscenace (režisér) s autorem choreografie (event. baletním mistrem), který má na starosti taneční kreaci (totiž provedení vlastního choreografického díla). Autor inscenace se stará o kreaci divadelního díla, do něhož musí organicky zapadnout také choreografie. Úlohou režiséra bude rozhodování o scénografii, kostýmech, světelném designu, rekvizitách apod. Podstata takovéto inscenace bude tkvět právě v tom, jak toto syntetické dílo působí jako celek (zásluhy choreografa a kvalitu choreografie lze samozřejmě i pak posoudit samy o sobě, podobně jako třeba umělecký vklad výtvarníka scény). Na tom nic nemění ani situace, že se jméno režiséra mezi inscenátory neobjeví. Pokud totiž nepůjde o pouhé sterilní provedení choreografického díla bez toho, že by došlo k divadelní kreaci (tj. pouze tanečníky tančícími choreografii bez vstupu jiných složek do takovéto produkce, což je spíše výjimečný případ), půjde vždy o dílo divadelní. Jelikož každé divadelní dílo má režiséra, je možné, že jeho práci (vytvoření celkové koncepce divadelního díla a realizace inscenace) vykoná choreograf (baletní mistr), jenž se tak stává také autorem divadelního díla. Jak je vidět, pravá podstata díla choreografického je shodná s podstatou díla divadelního, spočívá totiž ve schopnosti vyjádřit myšlenku pohybem živého interpreta. Rozdíl tkví pouze v tom, že divadelní dílo je strukturou daleko složitější (viz níže) a kromě konkrétního pohybu herců musí režisér koordinovat mnoho dalších složek.

Obdobná bude situace u pantomimy. Zde se však situace více blíží dramatickému dílu. Zatímco u choreografie se vůbec nevyžaduje syžet a může klidně fungovat jako abstraktní plátno, pantomima se bez syžetové výstavby zpravidla neobejde.

## II. Právně-historiografický a komparativní pohled na právní režim divadelního díla

### II. 1. Česko a Slovensko

#### *Právní úprava – historický vývoj*

Výše bylo poukázáno na to, že ve druhé polovině 19. století začíná v divadle postupně a nenápadně vystupovat do popředí osobnost režiséra – tvůrce divadelního díla. To se děje přibližně v témže období, ve kterém se konstituuje moderní autorské právo ve své dnešní podobě. Raison d'être autorského práva byl spatřován především v ochraně literárních děl před patiskem, ze které se také autorské právo vyvinulo. Historičtí zákonodárci také zaváděli různý režim pro díla dramatická a ostatní díla literární, spočívající v různé úrovni ochrany děl určených k veřejnému provozování na divadle a děl určených k tisku - konkrétně právo volného jevištního užití zveřejněných děl dramatických proti zákazu patisku. V moderním právu je přirozeně takové rozlišování neudržitelné, jeho relikty se ale dochovaly v různé podobě. V AZ můžeme dnes toto rozlišování spatřovat pouze v tom, že zákonodárce i nadále uvádí výslovně díla dramatická v § 2 (1) větě druhé: „Dílem je zejména dílo slovesné vyjádřené řečí nebo písmem, dílo hudební, dílo dramatické a dílo hudebně dramatické [...]“. Podle zákonodárce tedy dílo dramatické není dílem slovesným, což je pochopitelně nesmysl. Toto rozlišování navíc ztrácí v moderní literatuře opodstatnění, protože juristicky by bylo mnohdy těžké, ne-li nemožné, rozlišit dramatické a nedramatické dílo.<sup>41</sup>

§ 4 AZ95 a § 4 (2) AZ26 po jeho vzoru uvádějí dramatická díla jako díla divadelní. Snaha nauky rozlišovat jednotlivá díla vedla někdy k směšným úvahám, např. zda je jevištní uvedení nedramatického díla (básně, románu atp.) ještě předvedením („Aufführung“) ve smyslu zákona, neboť ten zmiňoval pouze o předvedení díla dramatického, čili zda je takové uvedení volným užitím.<sup>42</sup>

§ 2 (2) písm. b) AZ53 se omezuje na výslovné uvedení dramatického díla – ovšem ve skupině s díly hudebně-dramatickými, choreografickými a pantomimickými, zatímco § 2 (1) AZ65 uvádí pouze díla divadelní, jimiž má zřejmě na mysli díla choreografická, pantomimická a dramatická. Vedle sebe se tak ocitají díla slovesná, hudební i vysloveně divadelní. Zdá se, že si zákonodárce neuvědomoval rozdílnou povahu těchto děl. Materiálem choreografie, jak již bylo

<sup>41</sup> Těchto problémů si byla doktrína vědoma již v 19. století, a to zejména v souvislosti s tzv. knižním dramatem, srov. *Kadlec 1892*, *Kohler 1880*, *Opet 1897* ad. Moderní literatura nabízí spoustu textů, jejichž povaha se prostě určit nedá – srov. dramatické básně Sarah Kaneové, hry Elfriede Jelinekové atd. Navíc se lze setkat s inscenováním prozaického textu bez toho, aby do něj bylo zasahováno (tj. bez toho, aby byl tzv. zdramatizován) – např. *Nebeský*.

<sup>42</sup> K diskusi v německé doktríně viz stať *Elster 1931*.

uvedeno, je živý tanečník, resp. herec (stejně jako je tento herec materiálem divadelního režiséra), choreografie je proto spíše divadelním dílem sui generis. Dramatický text sice může vznikat s jistou konkrétní představou divadelní realizace, naznačenou scénickými poznámkami, ta ale bývá málo konkrétní a vůbec ne závazná. Materiálem dramatika je tedy slovo, nikoli herec, a drama zůstává literárním dílem svého spisovatele. Tuto skutečnost akceptoval zcela logicky jenom zákon o nakladatelské smlouvě, jenž operoval pouze s pojmy „dílo literární“ nebo „hudební“, kterými rozuměl rovněž díla dramatická a hudebně-dramatická. Navíc zmiňoval taktéž „převod do formy dramatické“ (dramatizaci). Takové uvažování se bohužel udržuje v literatuře dodnes.<sup>43</sup>

Není bez zajímavosti, že diskuse podobná té, která je dnes právníky vedena o divadelní inscenaci a donedávna o filmu, byla svého času vedena také o choreografii a pantomimě (ve Spojených státech je mimochodem tato otázka diskutována dodnes). Kdysi dokonce také o scénografii („divadelním malíři“) – tvrdilo se totiž, že jak režisér, tak scénograf je jevištěm a básníkem natolik omezen, že nemá žádný prostor pro získání práva k jedinečnému dílu. Toto zkosnatělé tvrzení je ohledně scénografa sice překonáno,<sup>44</sup> nikoli však ohledně režiséra.

Nakonec pochopitelně zkosnatělá právní úprava ustoupila společenskému konsenzu a přiznala autorskoprávní ochranu i těmto dílům. Ostatně, každá právní norma více či méně rigidně<sup>45</sup> zakotvuje konkrétní status quo, který – obzvláště v posledních 50 - 100 letech – rychle zastane za společenským vývojem, takže se norma stává novým podmínkám nevyhovující. V dějinách doposud nevídanou dynamiku společenského života a juristické problémy, které s sebou přináší, lze registrovat také v autorském právu na příkladu počítačových programů, internetu, nových médií atd.

Na tomto místě považuji za vhodné připomenout ještě jeden aspekt, na který by se při studiu právní úpravy nemělo zapomínat. Právo je totiž nepochybně mocenským nástrojem organizace společnosti. Záleží tedy na tom, kdo má tento nástroj v rukou. V období konstituování moderních společenských vztahů a také moderního práva, tedy zejména v období od buržoazních revolucí do první světové války, to bylo bohaté měšťanstvo.<sup>46</sup> Z tohoto hlediska je potřeba si

<sup>43</sup> Srov. *Muriň 2004, 40*: „[...] dramatické diela, hudobnodramatické diela a hudobné diela pôsobia na adresáta tak cez sluchové vnemy, ako aj cez zrakové vnemy.“ Jako by dramatické dílo, jenž je součástí inscenace, působilo na diváka přes zrakové vjemy!

<sup>44</sup> Z novější literatury, která se s problémem vypořádává: *Dünnwald 1972, Hodik 1983, 302*. Není bez zajímavosti, že oba autoři jsou vehementní odpůrci autorského práva režiséra. Na starém stanovisku stále stojí švýcarský komentář *Büren/David (Mosimann 2006, 365)*, který považuje scénografa, stejně jako kostymního výtvarníka (a režiséra) za výkonného umělce. Je to vlastně konsekvence vyplývající z chápání režiséra jako výkonného umělce; také scénograf přece z tohoto hlediska „pouze vykonává drama“. Srov. také *Marwitz 1926*.

<sup>45</sup> Záleží zejména na její právní síle, ale podceňovat nelze ani faktické podmínky tvorby práva, zejména pružnost, kvalitu a rychlost legislativního procesu, jakož i flexibilitu justice při aplikaci práva apod.

<sup>46</sup> Srov. také Rakouský volební řád z r. 1861. Opomenout nelze ani problém tzv. maskulinity práva. Právo se bez široké demokratické legitimacy stává nástrojem konkrétní společenské vrstvy. Ani všeobecné volební právo ovšem



uvědomit, že autorské právo vznikalo s ideou ochrany tzv. velkého umění. Společenská (a posléze právní) akceptace „drobného“ umění, jako pantomimy anebo loutkového divadla trvala déle.

### Doktrína

Při významu divadla pro český společenský život se nelze divit, že divadlo poměrně záhy vzbudilo zájem také v právní obci. Nedlouho po profesionalizaci českého divadla skromně a s obavami<sup>47</sup> konstituuje právní teoretik a svého času také tajemník Národního divadla Karel Kadlec svým dílem,<sup>48</sup> po vzoru německé jurisprudence,<sup>49</sup> divadelní právo<sup>50</sup> soukromé („právo provozovací“) jako specifickou juristickou disciplínu, sestávající z účelově shrnutých norem občanského, zejména autorského práva. Pro účely této práce je užitečné připomenout, že Kadlec si klade otázky právě po tvůrčí povaze divadelního díla, nikoli ovšem sub specie režiséra, ale herce. Žádá dokonce pro herce speciální právní ochranu. To je pochopitelné především vzhledem k neexistenci zvláštního práva výkonného umělce k uměleckému výkonu. Tímto směrem uvažuje také *Löwenbach 1937*, který shodně s § 7 AZ26 vnímá činnost osoby přednášející literární dílo jako zpracování díla.<sup>51</sup> *Löwenbach 1937* ovšem o divadelním díle neuvažuje.<sup>52</sup>

Problém režiséra, tak jak je traktován touto studií, se v čs. doktríně vynořuje teprve v poválečné literatuře. O autorství režiséra uvažuje zejména *Luby 1962, 199, 217 – 218*, dochází ale přes zjevné pochybnosti k závěru, že režisér nebude autorem své inscenace.<sup>53</sup> Obdobně argumentuje *Knap 1960, Knap 1967*.

Nová literatura nastiňuje tento problém odlišně.<sup>54</sup> *Kříž e. a. 2005, 203, 204* se kloní k názoru, že v případě divadelní režie může jít o zpracování díla ve smyslu § 2 (4) AZ. Podobně *Srstka 2003*.<sup>55</sup>

---

samo o sobě nezaručuje neutralitu práva, viz např. sestavení Parlamentu ČR, nízké zapojení veřejnosti a odborné veřejnosti do legislativního procesu atd.

<sup>47</sup> „Věnovati monografii pouze právu provozovacímu, nezdálo se mi na malé naše poměry vhodným. Jediné velké divadlo, které máme, jakož i malý počet dramatických spisovatelů a skladatelů, kteří by se o věc zajímali, to vše zráželo mne od úmyslu. Obával jsem se již předem, že bych nakladatele nenalezl.“ Srov. *Kadlec 1892, 4*.

<sup>48</sup> *Kadlec 1892*.

<sup>49</sup> *Opet 1897, Goldbaum 1914* ad. V jejich pojetí obsahuje divadelní právo vedle soukromoprávní části také část veřejnoprávní, přesněji správněprávní.

<sup>50</sup> Termín poprvé *Kohler 1880*.

<sup>51</sup> Zřejmě také pod vlivem dobové německé judikatury, která přiznala výkonnému umělci právo zpracovatele. Srov. *RGH Opernsänger*.

<sup>52</sup> Pro srovnání s chápáním divadelní inscenace je zajímavé, že *Löwenbach 1937* vnímá filmového režiséra jako zpracovatele filmového scénáře, ale „zpracování se musí osvědčiti jako výsledek tvůrčí činnosti zpracovatelovy“.

<sup>53</sup> Důvodem je pro něj, že „réžia divadelnej hry, baletu a pantomimy má podobnú povahu ako dirigovanie pri výkone hudobných diel [...]“ (*Luby 1962, 199*).

<sup>54</sup> Překvapivě ponechává problematiku bez komentáře *Telec 1997*, stejně jako *Muriň 2004*.

<sup>55</sup> Pojetím režie jakožto zpracováním dramatického textu se zabývám níže v kap. III. 1. 4., kde je s těmito názory také polemizováno.

Je vidět výrazný posun v názoru na činnost režiséra, který směřuje k uznání jeho autorskoprávní subjektivity. Obdobný posun můžeme pozorovat již mnohem dále v některých cizozemských pracích.

### *Judikatura*

Vzhledem k nepočtené čs. autorskoprávní judikatuře, zřejmě především vzhledem k direktivně řízeným společensko-ekonomickým vztahům v době nesvobody, nepřekvapí, že čs. soudy neměly příležitost autoritativně se vyjádřit k povaze divadelního díla. Jediným souvisejícím rozhodnutím je rozsudek Vrchního soudu v Praze 3 Co 22/2001. Ve sporu bylo žalováno Středočeské divadlo v Kladně jeho bývalým ředitelem a režisérem M. Tarantem o zaplacení autorského honoráře za vytvoření tří inscenací. Je pozoruhodné, že oba účastníci a zároveň s nimi soud prvního stupně (Krajský soud v Praze) neměli pochyb o tom, že se zde jedná o autorský honorář za autorské dílo. Vrchní soud změnil kvalifikaci režie a pohledávku žalobci přiznal z titulu realizace uměleckého výkonu. Ačkoli odvolací soud vytkl soudu prvostupňovému, že se více nezabýval zkoumáním otázky, zda došlo k vytvoření autorského díla, vlastní argumentaci omezil pouze na tři věty: „V daném případě, jak vyplynulo z důkazního řízení, režíroval žalobce výše uvedená díla divadelní, tedy prováděl cizí divadelní díla. To nutně znamená, že tak prováděl umělecký výkon - divadelní režii. Byl při této své činnosti nepochybně tvůrčím pracovníkem, který svým uměleckým výkonem zprostředkoval vnímání cizích autorských děl - jím režírovaných - veřejnosti.“

Že si soud plete dílo divadelní a literární (dramatické) nepřekvapuje vzhledem k nešťastné formulaci AZ65, je ale smutné, že mechanicky převzal před sto lety překonané chápání divadelního díla, aniž si položil otázku, zda v případě režie opravdu nevzniká cosi nového a jedinečného, co by mohlo být autorským dílem. Obiter dictum neobstojí nejenom proto, že není terminologicky přesné, ale ani věcně správné; režisér zejména režíruje své vlastní, nikoli cizí divadelní dílo, jehož součástí zpravidla bývá (a být nemusí) dramatický text jako dílo literární, které není prováděno, ale prostě užito v novém celku. Konečně, divadelní režisér je asi takovým zprostředkovatelem vnímání cizích autorských děl, jako režisér filmový nebo překladatel. Samotné „zprostředkování vnímání“ k označení výkonného umělce nepostačuje (nehledě na to, že jde o vágní pojmenování). Zároveň soud neviděl rozpor v tom, že režiséra označil za tvůrčího pracovníka, ač tvůrčí v právním smyslu znamená jediné tvůrčí činnost ve smyslu generální klau-

zule.<sup>56</sup> Co se týče splatnosti odměny, ztotožnil se se závěrem soudu prvního stupně o tom, že odměna je splatná premiérou. Premiéru tedy považuje odvolací soud za provedení (dovršení?) uměleckého výkonu, aniž by se jí jakkoli režisér musel zúčastnit, aniž by během představení jakkoli na jeho průběh vplýval atd. Soud ale nezdůvodnil, proč by měla být odměna za „výkon“ splatná premiérou a nikoli generální zkouškou nebo první zkouškou nebo derniérou nebo každým představením zvlášť. Nevysvětlil proč je premiéra užitím „výkonu“, proč jím ale již není např. 2. premiéra nebo 50. repríza?

## II. 2. Komparativní část

V jiných státech nebyla a není situace podstatně odlišná. Zvláštní ustanovení o divadelním díle má, dle vědomí autora, pouze autorský zákon portugalský. Širší možnosti výkladu poskytuje také zákon polský a rakouský. V mnoha zemích je věc zákonodárcem přenechána doktrinnímu řešení. Právní praxe se k uznání režie jako autorského díla dopracovala především ve Francii a nověji také v Německu.

Otázka právního postavení režiséra zajímá právní vědu už dlouho. Je však třeba rozlišovat názory formulované ještě před zavedením zvláštní regulace práv výkonných umělců a novější názory negativně se vymezující vůči označení režiséra za výkonného umělce. Některé starší práce uvádějí při hledání autora divadelního díla pouze herce<sup>57</sup> a žádají pro ně autorské právo zpracovatele. Autoři, kteří upozorňují na umělecké výsledky moderní režie, žádají autorské právo pro režiséra, mnozí se ale spokojují s požadavkem speciální úpravy práv výkonných umělců, k nimž řadí i filmového a divadelního režiséra.<sup>58</sup>

Teprve v poválečných pracích se klade důraz na distinkci mezi živým výkonem výkonného umělce a divadelní režii. Vycházejíce z markantních rozdílů v rozsahu práv v úpravě obou předmětů práva autorského largo sensu, požadují mnozí autoři přiznání práv režiséra – autora k jeho inscenaci. Tyto požadavky jsou vznášeny zejména v zahraničí pod tlakem moderního divadla a v souvislosti se změnou mínění ohledně filmového režiséra, v jehož práci vidí analogii. Přes početné úvahy v československé literatuře, razantnější zastánce si tato teze našla až v polistopadové literatuře. V cizině je problém traktován déle, zejména v románské a germánské

<sup>56</sup> *Contradictio in adiecto* „tvůrčí interpretace“ je z hlediska právní vědy nevhodné, ač jistě každá interpretace, každý umělecký výkon je nějakým způsobem tvůrčí, jinak bychom nemluvili o výkonu uměleckém. Nejde ale o tvorbu nového díla, jde o reprodukci. Srov. Krüger 1987, Elster 1927 ad.

<sup>57</sup> Např. Reiners 1927, Opet 1897, 287 – 288, Opet 1894. Svůj názor později korigoval se závěrem, že jediným autorem divadelního díla je režisér (Opet 1924).

<sup>58</sup> Lyon 1930, Leinveber, 150, Luby 1962 a d.

oblasti s bohatou divadelní tradicí, ale taktéž ve Spojených státech, kde tato otázka souvisí taktéž se značným hospodářským významem nákladných muzikálových produkcí.

### *Německá doktrína a judikatura*

V Německu se, také vzhledem k tamější intenzivní divadelní činnosti, traktovala otázka autorství divadelního díla již dříve. Autoři jako *Lyon 1930*, *Koch 1927*, *Oehmke 1920*, *Telser 1948* ad. posuzují režiséra jako autora svého díla.

V souvislosti s přípravou nového autorského zákona začátkem 60. let, který v Německu poprvé zavedl ochranu výkonných umělců jako zvláštní právní institut (UrhG), obnovila se i diskuse nad tímto problémem. Dizertace Foersterova,<sup>59</sup> Roggerova<sup>60</sup> a d. začleňují do své argumentace i některé nejdůležitější poznatky divadelní vědy, čímž obohacují a nově nahlízejí starý problém. Přesto zůstávají v další literatuře nevyslyšeny.

Jistý přelom<sup>61</sup> znamenalo rozhodnutí *Götterdämmerung*, které poprvé přiznalo režisérovy práva zpracovatele, na rozdíl od judikatury 60. let; z nich zaslouží pozornosti rozhodnutí *Figaros Hochzeit*, ve kterém BGH odvodil práva režiséra ze všeobecného práva osobnostního (v té době nebyla ještě v Německu ochrana uměleckých výkonů autorským zákonem zavedena) nebo *Liebeshandel in Chioggia*, zajímavý také z hlediska mezinárodního práva autorského.<sup>62</sup>

V rozhodnutí *Götterdämmerung* LG Frankfurt formuloval názor, že inscenování Wagnerovy opery P. Mussbachem pro Frankfurtskou operu je autorským dílem – zpracováním. OLG Frankfurt jako odvolací instance připustil možnost získání autorského práva, ovšem pouze výjimečně, což v Mussbachově případě, na rozdíl od prvostupňového soudu, neshledal – aniž by objasnil v jakém případě ona výjimka nastane.<sup>63</sup> Tohoto postoje (tedy možnosti získat zpracovatelské právo pouze výjimečně, aniž by soud tuto výjimku v konkrétním případě shledal) se drželo i pozdější rozhodnutí OLG München ve věci *Iphigenie in Aulis*.

<sup>59</sup> Foerster 1973.

<sup>60</sup> Rogger 1976.

<sup>61</sup> Ještě dříve se ke stejnému závěru přiklonil AG Düsseldorf (*Pygmalion*), rozhodnutí o předběžném opatření bylo ale odvolacím soudem zrušeno pro nedostatek funkční příslušnosti.

<sup>62</sup> Tato rozhodnutí setrvávají na stanovisku vyjádřeném již Říšským soudem v rozhodnutí *Stummfilmregisseur*, ve kterém soud jako rozdíl mezi filmovým a divadelním režisérem kromě jiného uvádí, že na divadle zpravidla režisér hrává sám dramatik, což je velmi vágní argumentace. Není bez zajímavosti, že v této věci rozhodl soud prvního stupně (Kammergericht) v tom smyslu, že režisér je obecně autorem v právním smyslu – viz Elster 1932, 77.

<sup>63</sup> Ratio decidendi OLG Frankfurt *Götterdämmerung*: „Der Bühnenregisseur kann ausnahmsweise ein Urheberrecht an seiner Regieleistung erwerben, wenn es sich um eine grundlegende, schöpferische Neugestaltung der bühnenmäßigen Ausdrucksmittel handelt und die Inszenierung dadurch über eine bloße Interpretation hinaus einen selbständigen Aussagewert erhält.“

Spolkový soudní dvůr (BGH) se ale dosud explicitní formulaci vyhýbá, ač k ní měl příležitost.<sup>64</sup>

Problém ale nesešel z pozornosti. Rozhodnutí frankfurtského soudu vyvolalo dokonce uspořádání konference na Institutu filmového a televizního práva v Mnichově (dnešní Institut autorského a mediálního práva) s titulem Urheberrecht und Regie dne 5. 11. 1976. Z přednesených referátů a diskusních příspěvků vyplývá, že převážná část přítomných se tehdy přikláněla k chápání režiséra jako výkonného umělce, a to alespoň „zpravidla“.<sup>65</sup>

Nejnovějším rozsudkem je v kauze inscenace operety *Csárdásfürstin* v drážďanské Státní opeře. Ani zde neváhal soud prvního stupně (LG Leipzig) považovat inscenaci P. Konwitschneho za autorské dílo. OLG Dresden se jako soud odvolací vyjádřil opatrněji a přiznal režisérovi práva z titulu uměleckého výkonu – odmítl se totiž vůbec povahou režijní práce zabývat, neboť to prý není pro přiznání práva na odměnu rozhodující. Postačuje prý právo uměleckého výkonu.<sup>66</sup> Ačkoli je dikce rozhodnutí odvolacího soudu vágnější,<sup>67</sup> přece neodmítá autorskoprávní ochranu režisérovi zcela, pouze konstatuje, že v konkrétním případě nebylo toto rozhodnutí důležité.

V dnešní německé literatuře – i té konzervativní – se ale obecně uznává, že režisér může být autorem své inscenace, pokud učiní potřebný „tvůrčí krok“ („schöpferischer Schritt“) od interpretace ke kreaci. Mnoho autorů je ale toho mínění, že režisér je autorem inscenace zásadně.<sup>68</sup>

### Rakousko

V Rakousku je sice znění zákona vstřícnější,<sup>69</sup> neboť naznačuje širší ochranu jevištním dílům, jeho aplikace je ale zdrženlivá – přiznává se sice, že režisér může nabýt autorskoprávní ochrany ke svému dílu, ale pouze výjimečně.<sup>70</sup>

<sup>64</sup> Viz věci *Maske in Blau*, *Biographie: Ein Spiel*.

<sup>65</sup> Referáty tiskem: *Dünnwald 1976*, *Dietz 1976*, *Flechsig 1976*. Ke konferenci: *Samson 1976*. Správa o diskusních příspěvcích a jejich shrnutí: *Roerber 1976*.

<sup>66</sup> „Die Urheberrechtsschutzfähigkeit der Inszenierung von Bühnenwerken ist zwar äußerst umstritten; hierauf kommt es entscheidend jedoch nicht an. Dem Kl. steht für seine Inszenierung ein Leistungsschutzrecht als ausübender Künstler zu, § 83 UrhG.“

<sup>67</sup> Šalamounskost rozhodnutí OLG Dresden kritizuje *Wündisch 2000*, který ale vítá otevřenou cestu k zákonnému řešení problému.

<sup>68</sup> Viz výklad v dogmatické části, kde jsou autoři citováni.

<sup>69</sup> § 2 ods. 2 ÖstUrhG: „Werke der Literatur im Sinne dieses Gesetzes sind: [...] 2. Bühnenwerke, deren Ausdrucksmittel Gebärden und andere Körperbewegungen sind (choreographische und pantomimische Werke);“ jde patrně o příkladný výčet.

<sup>70</sup> *Hodik 1984*, 423, *Walter 1974* (autor problém ve své novější práci *Walter 2007* obchází).

## Polsko

Polský autorský zákon uvádí jevištní díla výslovně: „W szczególności przedmiotem prawa autorskiego są utwory: [...] 8) sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne, 9) audiowizualne (w tym wizualne i audialne),“ [čl. 1 (2)]. V doktríně se ale někdy vede diskuse o pojmu „scénického“ díla, ačkoli se má obecně za to, že je jím myšleno dílo dramatické. Opačný názor má např. *Czajkowska-Dąbrowska 2001*, 553.

## Francie<sup>71</sup>

Ačkoli francouzský autorský zákon nedává návod k jasnému řešení problému, bylo již během legislativních prací na něm poukázáno na to, že nová úprava divadelního díla není potřebná, neboť praxe mezitím problém vyřešila. Ve Francii se totiž záhy po druhé světové válce v praxi uznala tvůrčí povaha režijní práce, jež je stavěna naroveň autorskému dílu a tato praxe se konsekventně uplatňuje i dnes, po zavedení práv výkonných umělců k uměleckému výkonu.

## Portugalsko

V Portugalsku<sup>72</sup> uváděl inscenace dramatických a hudebně-dramatických děl jako předmět autorského práva již autorský zákon z roku 1927.<sup>73</sup> Úprava je v portugalském autorském právu dodnes.<sup>74</sup> Režiséři jsou v Portugalsku rovněž zastupováni jako autoři ochrannou organizací autorskou.<sup>75</sup> Prý tento stav nemá v Portugalsku žádné odpůrce.<sup>76</sup> Portugalsko tedy jako první na světě zavedlo bezvýjimečnou autorskoprávní ochranu divadelního díla.

## Skandinávie

Ve skandinávských zemích (Dánsko, Finsko, Norsko, Švédsko) se převážné mínění v praxi<sup>77</sup> i literatuře kloní k ochraně režiséra jako výkonného umělce. Zevrubné pojednání analy-

<sup>71</sup> Podle *Raschèr 1989*.

<sup>72</sup> Přehledně viz *Raschèr 1989*, 50 – 52, *Rebello 1985*, 47.

<sup>73</sup> K vývoji portugalského autorského práva sub specie divadelního díla viz dále *Raschèr 1989*, 50 – 51.

<sup>74</sup> Čl. 2 (1) písm. b) portugalského AZ (katalog chráněných děl) zní: „Obras dramáticas e dramático-musicais e a sua encenação [díla dramatická a hudebně-dramatická a jejich inscenace].“

<sup>75</sup> SPA – Sociedade Portuguesa de Autores.

<sup>76</sup> *Raschèr 1989*, 52 s odkazem na vyjádření předsedy SPA Luize Francisca Rebella.

<sup>77</sup> Přehled rozhodnutí skandinávských soudů dotýkajících se problému režie viz *Hammarén 1997*.

zující platný právní stav i možnost autorského práva pro režiséra sepsala Anna *Hammarén* 1997.<sup>78</sup>

### *Copyright*

Právo Spojených států amerických je v této práci zohledněno marginálně vzhledem k vědomí podstatných systematických odlišností tamějšího práva autorského (práva copyrightu). Nevystačíme ale pouze s konstatováním, že vzhledem k nutnosti fixace díla pro úspěšně vedený proces nebude realizace copyrightu pro režiséra (již z tohoto důvodu) možná. Opak je pravdou. US Copyright Office zapsal v roce 1992 divadelní inscenaci do rejstříku děl na základě záznamu na videokazetě.<sup>79</sup>

V 90. letech se měla příležitost problémem zabývat i americká judikativa, ale oba procesy skončily smírně.<sup>80</sup> V posledním čase vyvolal problém kontroverzi na stránkách amerického tisku i odborných periodik<sup>81</sup> a zdá se, že americká odborná veřejnost se přiklonila k akceptovatelnosti copyrightu inscenace, což je závěr překvapující vzhledem k vzpomenutým těžkostem s fixací inscenace.

---

<sup>78</sup> Tam i přehled severské literatury a obsáhlé anglické resumé.

<sup>79</sup> *Jarvis e. a. 2004, 184.*

<sup>80</sup> Viz *Gutierrez v. Desantis, Mantello v. Hall*. V těchto kauzách režiséři Gutierrez a Mantello žalovali na neoprávněné převzetí svých inscenací jiným divadlem. Obě kauzy jsou též příkladem toho, že kvalitní inscenace je polovina, ne-li celý úspěch kusu.

<sup>81</sup> Srov. *Guerrero 2007, Nevin 2004, Yellin 2001*. Všechny tři práce za uznání copyrightu pro divadelního režiséra. Proti se již dříve vyslovil *Leichtman 1996* v souvislosti s procesem *Mantello v. Hall a Weidmann 1999*.

### III. Možnosti normativní subsumpce divadelního díla a režisérovy práce

#### III. 1. Obecná právní ochrana práce režiséra dle českého práva

##### *Ústavněprávní východiska*

Jako každá lidská činnost, je i práce divadelního režiséra je chráněna – vedle specifických nástrojů práva autorského – právním řádem jako takovým. Základními normami<sup>82</sup> v tomto případě bude vedle Ústavy zejména čl. 15 odst. 2. Listiny (svoboda umělecké tvorby) a čl. 26 odst. 1. a 3. Listiny (právo na svobodnou volbu povolání, právo podnikat a provozovat jinou hospodářskou činnost;<sup>83</sup> právo získávat prostředky pro své životní potřeby prací), event. též čl. 28 Listiny (spravedlivá odměna zaměstnance za práci) v případě zaměstnaneckého poměru režiséra. Klíčovým je v souvislosti s dalším výkladem také spojení čl. 15 (2) s čl. 34 Listiny („Práva k výsledkům tvůrčí duševní činnosti jsou chráněna zákonem“).

##### *Občanský zákoník a pracovní právo*

Při řešení soukromoprávního rozboru režisérovy práce je pochopitelně nutné vycházet především z občanského zákoníku. Vedle obecné části jako obecného základu soukromého práva, přichází do úvahy úprava smlouvy o dílo. Není na místě pouštět se do rozsáhlých analýz tohoto institutu, proto považuji za účelné pouze konstatovat, že jde o smluvní typ, jenž bývá nejčastěji titulem závazkového vztahu mezi režisérem a objednatelem díla (typicky divadlem). Aniž bych chtěl zpochybňovat zavedenou praxi, je potřeba upozornit, že pojetí smlouvy o dílo v OZ vychází z představy zhotovení hmotné věci. To má zejména své historické kořeny, které sahají přes osvětské civilní kodexy až k římskému *locatio conductio*.<sup>84</sup> Zdá se ale, že česká právní praxe nemá se širším výkladem §§ 631 a násl. OZ problémy (text OZ – na rozdíl od ObchZ – situaci ulehčuje, když mluví pouze o provedení díla). Pokud ovšem přistoupíme na to, že ustanovení o smlouvě o dílo v OZ jsou plně aplikovatelná jak na výkon výkonného umělce, tak na autorskou tvorbu, nevzniknou praktické problémy.

<sup>82</sup> Pominu-li mezinárodněprávní normy, které byly často také vzorem národních ústavních zákonů.

<sup>83</sup> K problému výkonu umělecké činnosti jakožto podnikání a k pojetí podnikatele v českém právním řádu viz dále.

<sup>84</sup> K aplikovatelnosti *locatio conductio* na uměleckou tvorbu v dobové doktríně srov. *Schickert 2005, 106 – 108*. Upozorňuje, že *locatio conductio* bylo určeno k provedení hmotné práce, ale dochází také k závěru, že v případě finální fixace díla ve formě manuskriptu šlo o *locatio conductio*. Vážavě k problematice pojednání *Mayer-Maly 1956*.



Jinou, z hlediska praxe nikoli bezvýznamnou, otázkou také je, zda je smlouva, jíž se režisér zavazuje vytvořit divadelní dílo, smlouvou o dílo ve smyslu §§ 631 a násl. OZ nebo dohodou o provedení práce ve smyslu § 75 ZP nebo snad dohodou o pracovní činnosti ve smyslu § 76 ZP.<sup>85</sup> Pokud budeme považovat za určující hraniční kritérium mezi ZP a OZ míru závislosti osoby provádějící práci na jejím zadavateli, pak bychom se měli přiklonit k závěru, že v případě angažmá režiséra půjde o smlouvu o dílo, protože bude typicky postupovat samostatně a svobodně. Opak ovšem nelze vyloučit (existence pracovněprávních poměrů režisérů také u nás není nijak výjimečnou záležitostí).<sup>86</sup>

K jinému závěru bychom mohli dospět v případě výkonných umělců, jejichž práce je již ze své povahy vázána na cizí pokyny. Dalo by se tedy usuzovat, že v jejich případě půjde o výkon závislé práce, přesto je ale běžná praxe jiná a s výkonnými umělci jsou pravidelně uzavírány smlouvy o dílo. To snad lze odůvodnit jedině specifikem umělecké práce, která se snad nedá vtěsnat do pojmu závislé práce. To je ovšem juristicky sporné – také zákonodárce, jak se zdá, váhá a spíše se snad přiklání k názoru, že zde nelze sjednat smlouvu o dílo, jak naznačuje neuvedení § 61 AZ ve výčtu § 74 AZ.<sup>87</sup>

Problémy s autorskoprávní subordinací divadelního díla způsobují častější obracení se účastníků právních vztahů k instrumentům občanského zákoníku. Mimořádně významně (nejenom z hlediska doktrinárního, ale zejména z hlediska prakticky hospodářského) vystupují do popředí zejména při licencování velkých muzikálových produkcí, při koprodukčních divadelních projektech, při převzetí inscenace jiným divadlem anebo při obnovování a rekonstrukci inscenace. Zde se často dostáváme také na pole mezinárodního práva soukromého, in eventum práva mezinárodního obchodu.

Pokud je autorovi této práce známo, postupuje se v jednotlivých výše uvedených případech různě. Např. při zajišťování práv k tuzemskému uvedení úspěšného broadwayského (či west-endového) muzikálu bývá zpravidla<sup>88</sup> podmínkou majitele práv uvedení v inscenaci shodné s inscenací broadwayského uvedení. Elegantní právní řešení, které se vyhne otázce licencování

<sup>85</sup> Zevrubně viz dle německého práva: *Fohrbeck e.a. 1976*.

<sup>86</sup> Takový názor se jeví jako správný, zejména redukuje-li režisérův úkol na organizačně-technické či manažerské zajištění divadelního představení, což je ovšem podstatě režisérůvy tvůrčí práce hodně vzdálené.

<sup>87</sup> To, že úprava práv výkonného umělce neodkazuje na obdobné použití ustanovení o díle vytvořeném autorem na objednávku, lze samozřejmě interpretovat i tak, že si zákonodárce nepřál pro výkonného umělce převzít konstrukci vyvratitelné právní domněnky poskytnutí licence k účelu vyplývajícímu ze smlouvy, což se nejeví pravděpodobné. Není ovšem bez zajímavosti, že AZ65 ve výčtu § 39 (dnes § 74 AZ) obsahoval odkaz na § 27 (dnes § 61 AZ) a že tedy zřejmě umělecký výkon za dílo ve smyslu OZ považoval.

<sup>88</sup> Platí přitom nepsané pravidlo trhu, že čím je muzikál starší, tím jsou podmínky majitelů práv benevolentnější. To se týká také požadavku na věrnost divadelní inscenace. Proto jsou také tuzemské inscenace starších muzikálů co do režie původnější, ačkoli v mnohém z originální režie vycházejí (např. *Miss Saigon* v režii Petra *Novotného* proti prvnímu pražskému uvedení *Bídníků*, které provedl také P. *Novotný*, ovšem zcela podle autora původní koncepce *Trevora Nunna*). Nejenom záležitostí etickou je, že se jména autorů inscenace (rozuměj původních režisérů) nikde v materiálech k českým uvedením nedočteme.

samotné divadelní inscenace, je takové, že se uzavře licenční smlouva k hudebně-dramatickému dílu (muzikálu), ve které se přesně vymezí způsob užití. Na desítkách stran je pak de facto přepsána režijní kniha, kterou je nabyvatel práv k jevištnímu uvedení muzikálu povinen respektovat. Jelikož majitel práv bude většinou osoba s příslušností v zemích copyrightu, bude jistě disponovat všemi potřebnými právy dle doktríny „works made for hire“. Jinou otázkou je problém nemajetkových práv autorských (zejm. po přistoupení USA k RÚB<sup>89</sup>) a možnost autora inscenace a, nebude-li mu přiznáno autorství, pak příp. možnost režiséra jako výkonného umělce domáhat se např. práva na uvedení svého jména. Vzhledem k absolutní nezcizitelnosti těchto práv dle RÚB je bude muset český soud respektovat.

V případě převzetí („koupě“) inscenace jiným divadlem se někdy situace řeší tím způsobem, že majitel práv pronajme nebo prodá (sic!) druhému divadlu výpravu.<sup>90</sup> Kromě práv autora dramatického díla se žádná další práva k nehmotným statkům v této smlouvě neupravují. Otázka vystupujících výkonných umělců je pochopitelně věcí nabyvatele inscenace (nájemce, kupujícího). Ten se musí postarat také o zajištění souhlasu inscenátorů. Pravidlem přitom je, že se původní inscenační tým, resp. režisér na opětovném uvedení finančně neúčastní, ledaže sám obnovené uvedení připravuje.<sup>91</sup> To je důsledek zmatené autorskoprávní situace v případě divadelní produkce a z toho vyplývajícího nízkého právního vědomí a právní jistoty účastníků. Totéž platí o obnovení (resp. rekonstrukci) inscenace divadlem, které nedisponuje původními právy k inscenaci. Také zde je nutné konstatovat, že práva režisérů jsou pravidelně opomíjena.

Jednodušší je situace při koprodukční spolupráci divadel, kdy se s uváděním inscenace na dvou (a vícero) jevištích počítá předem a patřičná práva jsou (měla by být) v patřičném rozsahu předem zajištěna.

### *Mezinárodněprávní aspekty*

Situace se komplikuje ve výše naznačených případech právních vztahů s mezinárodním prvkem.

<sup>89</sup> Srov. čl. 6bis RÚB.

<sup>90</sup> Autor práce měl možnost nahlédnout do smlouvy, jaké uzavírá Královská opera Covent Garden při postupování svých inscenací jiným divadlům v cizině. Tyto smlouvy jsou nastaveny jako smlouvy o nájmu věci.

<sup>91</sup> To je samozřejmě právně možné pouze pokud si původní nabyvatel práv možnost takovéto dispozice s nimi zajistil. Z účelu smlouvy dle § 61 AZ bychom takové oprávnění nevyčetli (nehledě na výše traktovanou problematiku § 74 AZ, která přichází do úvahy v případě vnímání režiséra jako výkonného umělce). Že se tomu v tuzemsku fakticky děje i v těch případech, kdy původní nabyvatel práv takovýmto smluvním zajištěním nedisponuje a poškozuje jejich převodem svévolně majetkové zájmy režiséra, je druhá otázka.

Předně vyvstává otázka rozhodného práva. Není-li jinak účastníky dohodnuto, bude se smlouva řídit – v duchu zásady charakteristického plnění, event. nejtěsnějšího svazku<sup>92</sup> – právem místa realizace režisérovy práce.<sup>93</sup> V případě nájmu/koupe inscenace (totiž výpravy) pak zpravidla právem sídla/bydliště pronajímatele/prodávajícího. V případě koprodukce je rozhodnutí nejproblematictější. Zřejmě by záviselo na konkrétních okolnostech koprodukce, podle nichž by bylo potřeba usoudit na nejtěsnější souvislost s právním vztahem, tedy s koprodukovanou inscenací.

Jiný, snad závažnější problém, který si právní praxe často neuvědomuje, souvisí s právem mezinárodního obchodu. Pod vlivem ne zcela šťastné, ba tautologické definice podnikání a podnikatele<sup>94</sup> v obchodním zákoníku, má tuzemská praxe sklon a priori nepovažovat autory a výkonné umělce za podnikatele. Tak tomu ale v mezinárodněprávním smyslu (a také v komunitárním smyslu<sup>95</sup>) zpravidla bude a opomenout se nesmí ani předpisy práva mezinárodního obchodu, jako např. v některých případech Vídeňská úmluva či Dohoda o zřízení Světové obchodní organizace. Navíc se české osoby – nepodnikatelé mohou v cizině ocitnout v postavení podnikatele dle národního právního řádu a tím také v působnosti cizího práva obchodního (viz též dále).

#### *Působnost obchodního zákoníku*

Co bylo řečeno o mezinárodněprávních a komunitárních aspektech, je užitečné i z hlediska národního práva. Dle § 23 ObchZ se zahraniční osoby, které mají právo podnikat v zahraničí, pokládají za podnikatele. § 23 ObchZ tedy přebírá definici podnikatele § 2 (2) ObchZ, jejíž zásadní problém spočívá v odkazu na veřejnoprávní oprávnění. Vzhledem k tomu, že dle § 3 (1) písm. b) a c) ŽZ živností výslovně není „využívání výsledků duševní tvůrčí činnosti, chráněných zvláštními zákony, jejich původci nebo autory“,<sup>96</sup> nemůže autor ani výkonný umělec získat pro svou činnost živnostenskou oprávnění, jakkoli by mohlo jít o soustavnou činnost prová-

<sup>92</sup> ZMPS zná na rozdíl od evropských zákonů vyjadřujících kontinentální princip „charakteristického plnění“, jakož i komunitárního zákonodárce pracujícího také s anglosaským „nejtěsnějším svazkem“, poněkud svojský termín „rozumného uspořádání vztahu“. Srov. § 10 (1) ZMPS. Ten je patrně potřeba vykládat ve smyslu tradic kontinentálního práva, na vztahy evropského práva soukromého dopadá ovšem též působnost komunitárních předpisů.

<sup>93</sup> Domnívám se, že tento výklad, odchylný se od § 10 (2) a) ZMPS v prospěch § 10 (1) ZMPS je správný, neboť toto ustanovení vychází z představy zhotovitele díla neodpovídající osobě režiséra, jehož činnost při umělecké tvorbě, jakož i jeho nutná osobní přítomnost, dávají důvod k příklonění se k právu místa realizace smlouvy nežli bydliště režiséra jakožto zhotovitele.

<sup>94</sup> Viz § 2 ObchZ, dle kterého se podnikáním rozumí činnost podnikatele a podnikatelem osoba, která podniká. K odstranění této tautologie a dalším souvisejícím problémům srov. také *Pelikánová*.

<sup>95</sup> K umělci jako podniku v komunitárním smyslu srov. *Svoboda*, 47, 51.

<sup>96</sup> K nesmyslnosti této formulace snad jenom tolik, že ŽZ jistě neměl na mysli pouze „využívání výsledků duševní tvůrčí činnosti“, ale nepochybně také duševní tvůrčí činnost jako takovou. Že se toto ustanovení extenzivním výkladem rozšiřuje i na výkonné umělce je fakt, který v zákonném textu oporu nemá.

děnou samostatně vlastním jménem a na vlastní odpovědnost za účelem dosahování zisku.<sup>97</sup> V cizině ovšem autoři a výkonní umělci „na vlastní noze“ typicky podnikateli budou a budou mít také oprávnění v příslušném oboru podnikat. Pak ovšem nezbyvá než pokládat takovéto cizí osoby za podnikatele, a to s odkazem na § 23 ObchZ. Vstupují-li takovéto osoby do právních vztahů (řídících se českým právem) s jinými podnikateli, příp. dalšími osobami dle § 261 ObchZ, při své podnikatelské činnosti, řídí se závazkové vztahy ze vzniklých smluv obchodním zákoníkem. Není potřeba zdůrazňovat podstatnou odlišnost režimu obchodního zákoníku proti zákoníku občanskému.

Navážu-li na předchozí výklad, je potřeba uvést, že i v případě režimu obchodního zákoníku nebudou patrně přicházet do úvahy ustanovení o smlouvě o dílo dle §§ 536 a násl. ObchZ, protože tato jsou výslovně určena pro zhotovení díla, jímž je hmotně zachycený výsledek činnosti [§ 536 (2) ObchZ]. Tím jistě bude kniha nebo filmový pás, nikdy ale režie. V takovém případě bude zřejmě nutné – dle § 1 (2) ObchZ – použít ustanovení §§ 631 a násl. OZ o smlouvě o dílo. Režim závazkového vztahu zůstává ovšem i v takovém případě obchodněprávní.

### *Nekalosoutěžní úprava*

Nástrojem, jenž může být účinnou, ačkoli spíše subsidiární ochranou, je právo nekalé soutěže, v českém právním řádu poněkud atypicky obsaženo v §§ 44 a násl. ObchZ. Aplikace práva nekalé soutěže jako ochrany proti nedovolenému převzetí cizí režie přichází do úvahy, pokud: a) budeme režiséra považovat za soutěžitele, b) budeme činnost režiséra považovat za jednání v hospodářské soutěži, c) neodmítneme subsidiární aplikaci práva nekalé soutěže.

Přesto (či spíše právě proto), že § 44 ObchZ neobsahuje definici jím používaných pojmů,<sup>98</sup> je k němu vypracována obsáhlá, prvorepubliková i novější judikatura, jakož i literatura. Navíc je při výkladu těchto pojmů nutné podstoupit komunitárně-konformní výklad vzhledem k částečné harmonizaci práva nekalé soutěže.<sup>99</sup> Soutěžitelem tak musíme rozumět každou osobu, která „jedná za účelem, který lze považovat za provozování jejího obchodu, živnosti nebo řemesla anebo výkonu jejího svobodného povolání,<sup>100</sup> a kdokoli, kdo jedná jménem obchodníka nebo v

<sup>97</sup> Jak vystihuje podstatu podnikání § 2 (1) ObchZ.

<sup>98</sup> Stejně jako jeho vzor, Zákon o ochraně proti nekalé soutěži.

<sup>99</sup> A to především práva určeného ochraně spotřebitele. Srov. Směrnici o klamavé a srovnávací reklamě, Směrnici o nekalých obchodních praktikách a související předpisy Společenství. Obě směrnice musí být plně transponovány do 31. 12. 2007. Dnes je v účinnosti pouze kusá úprava starší Směrnice č. 84/450/EHS o klamavé a srovnávací reklamě. Ta ale obsahuje shodnou definici soutěžitele (slovy směrnice obchodník/trader/Gewerbetreibender).

<sup>100</sup> Ve spojení „svobodné povolání“ jde o nepřesný překlad. Srov. „relating to his trade, craft, business or profession“ nebo „im Rahmen ihrer gewerblichen, handwerklichen oder beruflichen Tätigkeit“ – není zde zmínky o svobodném povolání, leč pouze o povolání (zaměstnání?!). Česká verze předpisu je tedy užší, což ale z hlediska

jeho zastoupení.<sup>101</sup> Řečeno Roučkem: „Soutěžitel je podnikatel, který vyrábí nebo prodává zboží téhož nebo podobného druhu nebo provádí výkony téhož nebo podobného druhu anebo je podnikově činný ve stejném nebo podobném oboru hospodářském. Tudíž genus proximum jest podnikatel a differentia specifica jest stejnost nebo podobnost předmětu podnikání. Pod stejností nebo podobností předmětu podnikání rozumí se ‚soutěživost‘, t. j. musí se jednati o předmět (zboží, výkon, činnost), který podle svého účelu jest s to s druhým soutěžití. [...] Tím jest pojištěna účinnost zákona na nejširší možný rozsah, takže nejde o předmět podnikání, nýbrž jde jen o ‚soutěživost‘. Proto zákon dosahuje na každého soutěžitele na poli hospodářském. Hledíc k této tendenci, dlužno v případech pochybných spíše zákona použití nežli nikoli.“<sup>102</sup> Toto široké pojetí zastává také judikatura.<sup>103</sup> Režiséra tedy lze považovat za soutěžitele, přinejmenším v případě, že jde o umělce ve svobodném povolání, nikoli v pracovním poměru – výše bylo ovšem poukázáno na to, že tento závěr není zcela nesporný, takže je možné diskutovat, zda i v tomto případě není někdy potřeba hledět na umělce v pracovním poměru jako na soutěžitele ve smyslu ObchZ.

Za jednání v hospodářské činnosti nutno považovat každý projev vůle ve vnějším světě za účelem podpory odbytu či odběru zboží nebo poskytování či odběru služeb.<sup>104</sup> K pojmu hospodářské činnosti *Skála 1927*: „Značí se tím vůbec veškeré styky, spoje a vztahy, vyskytující se u podnikových činnostech, tedy u činnostech nesoucích se k trvalému zdroji příjmů zhodnocováním zboží nebo výkonů nebo obojího.“ Umělecká činnost umělce ve svobodném povolání je tedy jednáním v hospodářské činnosti. Nelze učinit odlišný závěr, ačkoli jde o novější pojetí (podobně jako např. u sportovců), proti v této otázce váhající prvorepublikové literatuře.<sup>105</sup>

Zda lze užít práva nekalé soutěže subsidiárně je sporné. Česká doktrína – na rozdíl od německé<sup>106</sup> – přinejmenším subsidiárně, resp. souběžnou aplikaci práva nekalé soutěže s jednotlivými speciálními úpravami na ochranu duševního vlastnictví neodmítá.<sup>107</sup> Český soud by tedy neměl mít důvod odmítnout režisérovi nekalosoutěžní ochranu před vytěžováním jeho

---

pojednáváného problému nečiní obtíže. Jde o velmi diskutované a sporné ustanovení nekalosoutěžních směrnic, ke kterému se, pokud vím, ještě ESD neměl příležitost vyjádřit.

<sup>101</sup> Čl. 2 písm. d) Směrnice o klamavé a srovnávací reklamě, resp. čl. 2 písm. b) Směrnice o nekalých obchodních praktikách.

<sup>102</sup> *Rouček 1939*.

<sup>103</sup> Srov. např. právní větu NS ČR, sp. zn. 29 Odo 106/2001: „I. Pro úvahu, zda jednání konkrétního subjektu je jednáním v hospodářské soutěži (§ 44 odst. 1 obch. zák.), není rozhodné, že jde o podnikatele, nýbrž to, zda šlo o jednání soutěžitele, tedy zda bylo motivováno soutěžním záměrem, a nikoli záměrem jiným.“

<sup>104</sup> Tak alespoň německý zákonodárce. Srov. § 2 (1) 1. UWG.

<sup>105</sup> *Skála 1927*.

<sup>106</sup> Německá teorie i praxe zastává názor (dle mého právněteoreticky hůře zdůvodněný), že ustanovení zvláštních zákonů na ochranu duševního vlastnictví vytlačuje použití UWG jakožto legis generalis. Ke vztahu práva nekalé soutěže a práv duševního vlastnictví srov. *Gamm 1987*.

<sup>107</sup> Srov. *Munková 2001, 16*: „Ve vztahu mezi [...] předpisy na ochranu průmyslových práva a předpisy na ochranu soutěže, ať jde o zákon na ochranu soutěže nebo obchodní zákoník, chránící slušnou soutěž, nejde o vztah obecné a zvláštních norem.“ Zevrubněji viz *Munková 1995*.

tvůrčí práce „bez námahy a nákladů“,<sup>108</sup> které si škůdce ušetřil, a to bez ohledu na polemiku ohledně její výkonně umělecké či autorské povahy.<sup>109</sup>

### III. 2. Výkon výkonného umělce

#### *K české právní úpravě*

Právní úprava práv k uměleckému výkonu je daleko mladšího data než regulace práv autorů k jejich dílům. Její kodifikace v moderní podobě bychom našli již v předválečném autorském zákonu rakouském (1936), ale většina evropských zemí k ní přistoupila až na sklonku 50. a v 60. letech minulého století. Československá republika zahrnuje jako první ze zemí tzv. východního bloku práva výkonných umělců do svého autorského zákona, a to v roce 1953. (§§ 83 – 91 AZ53). V této právní úpravě se ovšem s právem režiséra jako výkonného umělce nepočítalo,<sup>110</sup> protože jeho činnost byla těžko subsumovatelná pod pojem sólista v § 83 AZ53.<sup>111</sup> Širší definici zakotvil až AZ65,<sup>112</sup> kterou v podstatě převzal také vládní návrh AZ, rozšiřuje ji o práva artisty ke svému výkonu.<sup>113</sup> Iniciativou výboru pro vědu, vzdělání, kulturu, mládež a tělovýchovu<sup>114</sup> došlo k podání pozměňovacího návrhu, jímž bylo do § 67 (1) vloženo výslovné uvedení osoby režiséra jako výkonného umělce. Předkladatel, ministr kultury, proti tomuto pozměňovacímu návrhu neprotestoval<sup>115</sup> a ten byl ve skupině s několika dalšími pozměňovacími návrhy tohoto výboru přijat.

Pokusím se objasnit, proč se domnívám, že iniciativa výboru pro vědu, vzdělání, kulturu, mládež a tělovýchovu byla škodlivá a vnesla do AZ zmatek. Předně je z hlediska srovnávacího vhodné upozornit na to, že obdobná výslovná úprava neexistuje snad v žádné zemi,<sup>116</sup> ani na

<sup>108</sup> Doktrína „Mühe und Kosten“ je již více než stoletým výtvozem německé nauky a praxe, která dovozuje, že přes zásadu volnosti napodobení („Nachahmungsfreiheit“) je proti dobrým mravům soutěže, pokud soutěžitel nepřiměřeně vytěžuje, resp. parazituje na konkurentově práci, námaze a nákladech s ní spojených. Souvislost s právem duševního vlastnictví je nablídní. Srov. *Gamm 1987*.

<sup>109</sup> Nekalosoutěžní argumentaci použil vedle autorskoprávní také Joe Mantello ve sporu *Mantello v. Hall*.

<sup>110</sup> Krutický *Luby 1962, 199*.

<sup>111</sup> § 83 (1) AZ53: „Výkonu umělce, který účinkuje jako sólista v uvedení literárního nebo uměleckého díla na veřejnost (dále jen „výkonný umělec“), lze jen se svolením výkonného umělce užít [...]“.

<sup>112</sup> § 36 (1) AZ65: „Předmětem práv výkonných umělců podle tohoto zákona jsou jejich umělecké výkony, tj. výkony herců, zpěváků, hudebníků, tanečníků a jiných osob, které představují, zpívají, hrají, recitují nebo jinak provádějí literární nebo umělecké dílo.“

<sup>113</sup> Sněmovní tisk Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky 443/0, Vládní návrh zákona o právu autorském, III. volební období PS PČR, 1999.

<sup>114</sup> Usnesení výboru pro vědu, vzdělání, kulturu, mládež a tělovýchovu z 22. schůze dne 2. února 2000 č. 111, PS PČR, 3. volební období, 2000 k vládnímu návrhu autorského zákona (tisk 443), bod I., 22. Tisk PS PČR č. 443/1.

<sup>115</sup> Viz diskuse k 2. čtení v PS PČR. [Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna; přehled k tisku 443: <http://www.psp.cz/sqw/historie.sqw?o=3&T=443> (odkaz aktivní k 26. červenci 2007)]

<sup>116</sup> Alespoň pokud může autor soudit ze svého obeznámení se s významnějšími evropskými a severoamerickými kodexy.

mezinárodní úrovni.<sup>117</sup> Těžko hledat důvod, podstatný je spíše závěr, že čím méně kazuistiky, tím více prostoru aplikaci práva (a tudíž možnosti práva udržet tempo se společností – viz I. 1.). Lze se pouze dohadovat, že důvodem, který zákonodárce vedl k výslovnému uvedení „režiséra“ jako výkonného umělce byl ten, aby se autoritativně učinila přítrž diskusím o autorském právu režiséra. Znění § 67 ovšem přineslo více otázek, než kolik jich vyřešilo (pokud vůbec nějaké vyřešilo).

Prostá formulace režisér dává hádat, kdo je vlastně zákonodárcem myšlen? Režisérem je totiž nepochybně režisér díla auditivního (rozhlasového a obdobného), díla audiovizuálního (filmový a televizní režisér) a také jistě režisér divadelní. Jak ovšem rozumět § 63 (1) věta první AZ?<sup>118</sup> Je to *lex specialis* k § 67? Ale jaká je specialita ustanovení o audiovizuálním díle k ustanovení o uměleckém výkonu, pokud oba jsou instituty zcela odlišné (jejich předmětem je filmové dílo, resp. umělecký výkon, přičemž oba existují na sobě nezávisle, někdy dokonce souběžně)? Řešením pochopitelně bude výlučná aplikace § 67, ale těžko nalézt jiný (rozuměj juristický) argument, než argument zdravého rozumu – jistě nebude filmový režisér zároveň autorem a zároveň (z titulu téže kreace) výkonným umělcem (vykonávajícím snad scénář?).<sup>119</sup>

Ačkoli se hlava I. AZ o režisérovi (jiném než díla audiovizuálního) nikde nezmiňuje a použití § 67 by právně-positivisticky nic nestálo v cestě, přece je potřeba se ptát, zda tomu tak skutečně je. Otázka vzniku autorského díla vědeckého nebo uměleckého je otázkou skutkovou, faktickou. To znamená – zjednodušeně řečeno –, že pokud dojde k objektivnímu vyjádření myšlenky ve vnějším světě tvůrčím způsobem, musí soud přiznat autorskoprávní ochranu.<sup>120</sup> Soud tedy musí zkoumat (případně také znalecky), zda došlo k tomuto skutkovému jednání.<sup>121</sup> Pokud jsou s takovým jednáním spjaty právní důsledky (přiznání autorskoprávní ochrany dle hlavy I. AZ), pak tyto nastávají *ex lege* automaticky okamžikem faktického vyjádření díla. Účinky hlavy I. AZ ale hlava II. díl 1. AZ nevylučuje a vylučovat ani nemůže – mezi oběma není totiž vztahu generality a speciality. Domnívám se tedy, že znění § 67 nemůže vyloučit případnou aplikaci hlavy I. AZ (viz dále III. 2. 2.).<sup>122</sup>

Jiné pojetí umožňuje chápat § 67 AZ jako právní fikci. V takovém případě by nebylo možné argumentovat výše uvedeným způsobem. Pakliže budeme chápat zákonodárcův pokyn

<sup>117</sup> Srov. čl. 3 Římské úmluvy, čl. 2 WPPT.

<sup>118</sup> „Autorem audiovizuálního díla je jeho režisér.“ Ponechávám stranou, že také zde zákonodárce autoritativně řeší faktickou otázku, asi jako kdyby vydal normativní větu (příkaz?) „Auto řídí řidič.“

<sup>119</sup> Ke vztahu práva k uměleckému výkonu a práva k dílu viz dále.

<sup>120</sup> Odhlédnu od problému územní a personální působnosti AZ.

<sup>121</sup> Shodně i česká doktrína (srov. *Telec 1997*), přesně opačně německá literatura, která považuje termín „persönliche geistige Schöpfung“ za termín právní, a proto vyloučený ze znaleckého zkoumání.

<sup>122</sup> Kdyby např. § 67 obsahoval uvedení malíře ve svém výčtu, vznikla by asi podobně kuriózní situace. Posuzovali bychom ho pak jako výkonného umělce? Nebo zároveň jako výkonného umělce a zároveň autora, došlo-li by ke vzniku autorského díla?

takto, vyvstává otázka, zda by taková interpretace byla ústavněkonformní. Citovaný čl. 34 (1) Listiny<sup>123</sup> stanovuje ústavněprávní garanci zákonné ochrany autorské tvorby [ústavní garanci pro příbuzná práva bychom museli hledat v kulhající analogii s čl. 34 nebo snad lépe s čl. 11 (1) Listiny, což je jistě sporné]. Jestli je režisér autorem své kreace – divadelního díla, pak nepřiznání plné autorskoprávní ochrany jistě nevyhoví příkazu ústavního pořádku. Argumentovat nelze ani skutečností, že režisér coby výkonný umělec, taktéž požívá zákonné právní ochrany. Příkaz Listiny je nutné spíše chápat jako povinnost zákonodárce zakotvit odpovídající speciální právní institut (nepostačovala by tedy – dle mého názoru – pouhá ochrana např. nekalosoutěžní). Zároveň zákonodárce nemá možnost stanovit odlišný zákonný režim s různým rozsahem ochrany pro různá díla, protože to není ústavněprávně obhajitelné – srov. rovnost v právech dle preambule Ústavy, resp. čl. 1 Listiny.

*Pojem uměleckého výkonu; vztah práva k uměleckému výkonu a práva autorského sensu stricto*

Ačkoli se v doktríně zásadně mluví o právu výkonného umělce ke svému uměleckému výkonu a právu autora ke svému dílu jako o dvou různých věcech, je nabitelní, že tento rozdíl není vždy patrný. Návaznost (faktická i právní) uměleckého výkonu na autorské dílo způsobuje, že v právní vědě přetrvávají některé nepřesné náhledy. Opakuji tedy, že oba instituty mají odlišný subjekt i objekt, ač zásadně slouží stejným cílům, totiž ochraně duševního vlastnictví nositelů práv. Je ale rozdíl, zda jde o umělecký výkon a výkonného umělce nebo o dílo a jeho autora. Umělecký výkon (v právním smyslu) a autorské dílo (v právním smyslu) jsou dvě rozdílné věci. Autorským dílem je, slovy AZ, navenek vyjádřené dílo umělecké nebo vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora. Uměleckým výkonem je, opět dle AZ, výkon osoby, která hraje, zpívá, recituje, předvádí nebo jinak provádí umělecké dílo a výtvořky tradiční lidové kultury. Přesně postihnout rozdíl mezi oběma pojmy jistě není snadné, ale nikoli nemožné.

Za pojmové znaky výkonu lze označit skutečnost, že – cumulative – výkonný umělec

- a) záměrně
- b) vykonává umělecké dílo,
- c) je tímto vykonávaným dílem omezen (lze také, ač je to „ošidné“, mluvit o věmnosti autoru,<sup>124</sup> neboť výkonný umělec se co nejvíce snaží dostat autorově intenci),
- d) vykonává jej umělecky a

<sup>123</sup> „Práva k výsledkům tvůrčí duševní činnosti jsou chráněna zákonem.“

<sup>124</sup> Nebude tomu tak v případě parodie, satiry apod., kdy výkonný umělec záměrně autorovo dílo „dezinterpretuje“. Přesto zůstává výkonným umělcem.



- e) osobně; vkládá do něj svou individualitu a osobnost, čímž dílu dává zvláštní osobitní ráz, odlišující jednu jeho realizaci od druhé a konečně
- f) vykonává dílo bezprostředně.

Jednotlivé pojmové znaky je záhodno osvětlit:

Ad a). Otázka záměrnosti či nezáměrnosti není zcela bez významu, ač se to může jevit jako samozřejmé. Vystává např. při happeningu, do kterého jsou zapojeni i náhodní kolemjdoucí. To samé platí v některých případech fyzické aktivizace diváka – např. zapojením do divadelní akce. Rozdíl je v tom, že v případě happeningu ani samotní, takto zapojení aktéři nemusí rozpoznat, že se stali součástí nějak řízeného uměleckého díla. Pokud ale „neumělci“ navážou a začnou vědomě interpretovat, stávají se výkonnými umělci. Připouštím ale, že rozlišování může v praxi činit potíže.

Ad b). Zda je nutný výkon uměleckého díla problematizuje ustanovení čl. 3 písm. a) Římské úmluvy a shodně čl. 2 písm. a) WPPT, kdy obě definují vykonávané dílo jako „literární nebo umělecká díla“ (WPPT). Postačuje tedy dle mezinárodněprávní úpravy výkon neuměleckého díla literárního (např. při moderaci televizního kvízu)? Tak alespoň *Reinbothe, Lewinski 2001, 255*. Nedomnívám se ale, že je taková interpretace udržitelná. Pokud ano, měla by nezanedbatelný význam také pro českou praxi vzhledem k přednosti mezinárodní smlouvy před zákonem (srov. čl. 10 Ústavy).

Ad c). Překročí-li výkonný umělec předepsané omezení, přesouvá se umělec do sféry tvůrčí, nikoli nevyhnutelně autorské, ledaže dosáhne jeho odchýlení se kvality zpracování dle § 2 (4) AZ (např. herec, jenž se odkloní od příkazu režiséra nebo od předepsaného textu, hudebník, jenž začne hrát nepředepsané noty apod.).

Ad d). Anglický text WPPT („performer – performance“) vyvolává opět pochyby, zda se musí jednat o „umělce“ a o „umělecký výkon“, zda tedy nepostačuje např. pouhé přečtení zprávy hlasatelem. Takto opět *Reinbothe, Lewinski 2001, 255*. Vzhledem k autentickým zněním [čl. 32 (1) WPPT] ve francouzském („artistes interprètes ou exécutants“), španělském („artistas intérpretes o ejecutantes“) a dalších jazycích [čl. 2 písm. a) WPPT], která mluví o umělci a uměleckém výkonu (event. interpretaci), nebude tento interpretační problém tak vážný jako v případě ad b).

Ad e). Problém vystává v případě užití počítačové techniky zvukovým mistrem, animátorem apod. Jiným problémem je užití na dálku řízeného robota, jak tomu bylo v případě inscenace vlastního baletu Davidem *Middendorpem*. V ní měl duet tanečnicka a robota promyšlenou choreografii a režii. Robot byl řízen ze zákulisí dálkovým ovládním. Na Pražském Quadriennale 2007 byla zase uvedena performance Dominique *Boivina*, ve které byl realizován duet umělce

s bagrem (sic). Zda je řidič bagru, umně zacházející s lžící, výkonným umělcem, je opravdu sporné.

Ad f). Jde tedy o samozřejmý požadavek realizace díla „v reálném čase“, tedy živě, „tady a teď“. Výkonný umělec realizuje (a tím užívá) dílo a zároveň vytváří svůj umělecký výkon, který v téže chvíli zaniká (je tedy neobnovitelný, a to ani samotným umělcem – pokusí-li se o to, vytváří vždy výkon nový). Někteří autoři mluví o „objektivaci inscenace“ („Objektivierung der Inszenierung“)<sup>125</sup> jako rozdílu proti uměleckému výkonu, který v okamžiku provedení zaniká. Bezprostředně tvoří také např. loutkář, vodí-li skrytě marionety, nebo dirigent, jenž bezprostředně řídí orchestr.<sup>126</sup> Výkonným umělcem není člověk mrtvý – tuto přirozenou pravdu je nutné uvést. Diskutovatelným problémem bude snad nastudování skladby dirigentem nebo sbormistrem. Oba ji sice můžou také sami dirigováním provést, často ale tuto práci převezme osoba od nich odlišná, jiný dirigent. To už ale bude dle mého názoru výkon tohoto dirigenta, nikoli původce hudebního nastudování, jakkoli se zpravidla na interpretační koncepci dirigujícího dirigenta odrazí. Mohlo by tedy snad jít o podíl na dirigentově uměleckém výkonu, který je od výsledku jeho práce v okamžiku provedení prakticky neoddělitelný. Uznání práv k uměleckému výkonu původci hudebního nastudování na každém provedení skladby, i když by se ho neúčastnil, není ale zřejmě možné.

Pro výkonného umělce bude tedy důležité, aby si v procesu přípravy uměleckého výkonu sám pro sebe zodpověděl nad hotovým dílem, jež má vykonat, otázku „Jak?“, zatímco autor si musí před samotnou tvorbou zodpovědět otázku „Co?“ a zformulovat si ideu, myšlenku, kterou hodlá vyjádřit. Výkonný umělec vyjadřuje cizí myšlenky, jejich obsah ovšem může, ba měl by, různě akcentovat, tedy po svém interpretovat, takže není bez realizačního prostoru.

Neobstojí názor, který hledá dělicí čáru mezi autorským dílem a uměleckým výkonem v pojmech kreaace – interpretace. Z hlediska teorie umění, resp. intertextuality, je každé dílo interpretací všech děl předchozích a i když odhlédneme od tak fenomenologického pojetí, musíme přiznat, že podobné rozlišení není vůbec spolehlivé. Lze sice říci, že výkonný umělec interpretuje dílo, nelze ale totéž vyloučit u díla autorského. Autorskoprávní ochrana se totiž přiznává i odvozeným dílům (zpracování či překladu díla) a také dílům původním ve smyslu generální klauzule AZ, která jsou vnitřně od jiného díla závislá. To je případ knižní ilustrace.

Vzhledem k absolutnímu sepejetí výkonu s osobou výkonného umělce, není tento prakticky kopírovatelný, neděje-li se tak technickými prostředky.<sup>127</sup> Možná je jistě parodie nebo jiné

<sup>125</sup> Foerster 1973, Rogger 1976, Dietz 1976.

<sup>126</sup> Mýlí se proto Kroitzsch 2000, 731, když tvrdí, že dirigent se „umělecky účastní“ zprostředkovaně, neboť jej „není vidět ani slyšet“.

<sup>127</sup> Proto ostatně dlouho ani nebyla pocíťována potřeba zvláštního systému ochrany uměleckého výkonu, která se ukázala až s vynálezem Edisonova fonogramu v roce 1877 a zejména gramofonu v roce 1895.

napodobení, které je vlastně v praxi běžné (mnoho umělců má své idoly, jež nějakým způsobem „vykrádají“, aniž by tím samozřejmě porušili práva výkonného umělce, ač z uměleckého hlediska tím může jejich výkon trpět), nikdy ale kopie. I v případě sebelepšího napodobení cizího výkonu zpravidla bude ale odlišnost zjevná. Naproti tomu je samozřejmě autorské dílo velmi lehce kopírovatelné a také tím nikoli nevýznamně odlišné od uměleckého výkonu.

Na základě výše uvedeného tedy opakuji, že rozdíl mezi uměleckým výkonem a autorskou tvorbou je de iure podstatný. Tentýž jev nemůže být zároveň autorskou tvorbou a současně výkonem, což samozřejmě neznamená, že se nemůžou setkat v souběhu – klasický příklad improvizujícího jazzmana, který požívá dvojí ochrany, je návodný. Jenomže jak právo autora, tak právo výkonného umělce mu náleží z různých titulů – jedno z toho důvodu, že vyjadřuje novou skladbu, druhé proto, že ji zároveň interpretuje. Konkrétní lidská činnost tedy buď je uměleckým výkonem nebo není; buď je autorskou tvorbou nebo není – obojím zároveň ale již pojmově být nemůže.

Proto naprosto nelze souhlasit s udržujícím se (a bohužel převažujícím) náhledem nauky, která někdy mylně chápe umělecký výkon jako jakýsi nižší stupeň tvůrčí činnosti. Umělecký výkon ale nevykazuje nižší stupeň kreativity, je to kreativita od autorské tvorby dle § 2 AZ de facto i de iure odlišná. Z této mylné představy se v německé doktríně vypracovala – dle mého – zcela kuriózní „absorpční zásada“ (Absorptionsregel),<sup>128</sup> kterou poprvé formuloval Spolkový soudní dvůr (BGH: *Filmregisseur*) a kterou převzala odborná literatura.<sup>129</sup> Podle ní v případě „nedělitelného“ setkání tvůrčího a výkonného, ustupuje „slabší“ ochrana uměleckého výkonu „silnější“<sup>130</sup> ochraně autorskoprávní.<sup>131</sup> „Šalamounsky“ tak byly „vyřešeny“ potíže s pojetím filmového režiséra, kdy se ukázalo historicky překonaným a nadále neudržitelným stanovisko, jež jej pokládalo za výkonného umělce, zároveň ale právní věda nebyla ochotna přiznat svůj omyl. Je také zjevné, že tito autoři (a soudy) vnášejí do kvalifikace divadelní inscenace prvky

<sup>128</sup> Termín pochází od Hertina 1998, 537.

<sup>129</sup> Někteří předpokládají, že výkon je pak kreací nahrazen (*Kroitzsch 2000, 730, Schack 2005, 270 ad.*). Proti tomu Hertin 1998, 535 mluví o existenci výkonu, ke které se přidává autorské právo na základě jediného reálného aktu (sic): „Soweit eine schutzfähige Bearbeiterleistung vom Bühnenregisseurs erbracht wird, erwirbt er neben seiner Rechtsposition aus den §§ 73 ff., die sich auf die gesamte jeweilige Realisation seiner Inszenierung erstreckt, zusätzlich die urheberrechtlichen Befugnisse auf die die Inszenierung individuell prägenden abtrennbaren (weil auf eine andere Inszenierung übertragbaren) Werkelemente.“ Podobně také *Czajkowska-Dąbrowska 2001, 553*: „Jeżeli uznamy [...] spektakl teatralny] za dzieło odrębne od wystawianego utworu dramatycznego (do czego ustawa daje zdaje się stwarzać podstawy w art. 1 ust. 2 pkt 8), reżyser powinien być uznany za twórcę w rozumieniu prawa autorskiego, a zarazem za osobę twórczo współdziałającą w powstaniu wykonania.“ Cit. ustanovení: Ustawa o prawie autorskim, čl. 1 (2): „W szczególności przedmiotem prawa autorskiego są utwory: [...] 8) sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne [...]“ Kriticky k této teorii: *Krüger 1987*.

<sup>130</sup> Axiologické stanovisko, jaké BGH do věci vnesl neprospívá k přehledné právní systematice. Opakuji, že ochrana uměleckého výkonu není „slabší“ jako ochrana ryze autorskoprávní; je to prostě jiný institut, který má vlastní systém a některá specifika.

<sup>131</sup> „Fallen [...] schöpferische Filmgestaltung und künstlerisch mitwirkende Regieleistungen untrennbar zusammen, liegt somit eine untrennbare einheitliche Leistung vor, besteht nur der rechtlich stärkere Urheberrechtsschutz; der Leistungsschutz des ausübenden Künstlers entfällt.“ (*Kroitzsch 2000, 730*)

kvality. Jinak řečeno, je-li režie dobrá, kvalitní, novátorská, pak bude autorským dílem, není-li tomu tak, je uměleckým výkonem. Zapomínají přitom na fakt, že autorské právo nechrání pouze „kvalitní“ umění (jakkoli je tento termín v umění vágní), ale všechno umění, i to konzervativní, vážící se k tradici a nepřinášející nové myšlenky. Kvalita není kritériem působnosti AZ!

*Vztah dramatu a inscenace – drama jako materiál; režie jako výkon nebo režie jako psaní?*

Pokud akceptujeme výše uvedené pojmové znaky uměleckého výkonu, je nabitelní, že režisérovu činnost za umělecký výkon označit nemůžeme. Režii totiž charakterizuje právě opak toho, co je vlastní uměleckému výkonu.

Že režisér není „vykonavatelem“ textu se ví v estetice již dlouho. Český kritik Jindřich Vodák to vyjádřil přesně, když řekl, že „kus je toliko látkou, příležitostí pro hru“.<sup>132</sup> Mejerchold k tomu poznamenává: „Říkejte si co chcete, hra je pro divadlo pouze materiálem. Mohu vyložit hru proti duchu autora, aniž v ní změním písmeno, jen pouhými režijními a hereckými akcenty.“<sup>133</sup> Zmatení jistě přispívá i to, že titul inscenace je zpravidla shodný s titulem dramatu – nemusí tak tomu ale být.<sup>134</sup>

Předně, jak bylo uvedeno, režisér nevykonává umělecké dílo. Výše jsem se věnoval vztahu dramatického textu k divadelní inscenaci. Bylo uvedeno, že režisér rozhoduje jednak v režijně-dramaturgické<sup>135</sup> práci o tom, zda a co se bude z vlastního (tzv. hlavního) textu dramatu na jevišti hrát, přičemž některé textové úpravy vykrystalizují až na zkouškách, či dokonce po premiéře, jednak ale tvoří režijně. Starší literatura vycházela ze skutečnosti, že dramatik ve scénických poznámkách předepisuje režisérovi, co se má na jevišti dít. Tato právní teorie (řekněme fikce) vycházela z koncepce režiséra jako „pomocníka básníka“ („Gehilfe des Dichters“). Dramatik je podle ní jakýsi latentní režisér inscenací svých her. Je to představa založena na pozitivistické filozofii druhé poloviny 19. století, z níž čerpali nejenom evropští zákonodárci v četných kodexech moderního typu, které nahradily iusnaturalistické osvícenské zákonodárství, ale také umělecký realizmus, určující rovněž soudobou divadelní estetiku (viz výše). Podle ní tedy režisér pouze (pozitivisticky) hledá ideál jediné možné scénické podoby dramatu. Práce velkých dobových režisérů jako Jiřího II. z Meiningenu nebo u nás E. Chvalovského se vyznačují detailním studiem inscenovaného díla, z něhož se režiséři snaží dovodit všechny možné údaje o místě, čase, době, kostýmech, zvycích, ba způsobu jednání místních lidí, jejich mluvy atd. Z tohoto hlediska by tedy měla být každá taková režie shodná. Pravdou ale je, že tomu tak nebu-

<sup>132</sup> Vodák 1946, 308.

<sup>133</sup> Mejerchold 1961, 731. Obdobně Tairov 2005.

<sup>134</sup> Srov. Léblův Naši naši furianti apod.

<sup>135</sup> Většinou společně s dramaturgem.

de ani v tomto případě. Předně se zapomíná na to, že to jsou jenom moderní dramatici realistického, resp. naturalistického okruhu, kteří ve scénických poznámkách podrobně sdělují svou jevištní představu. Dalo by se namítat, že tyto informace lze získat i jinak – např. intenzivním historickým studiem (srov. *Meiningenského* Julia Caesara), i tak ale bude rozdíl mezi dvěma inscenacemi vytvořenými podle stejných kritérií velký. A navíc opět zdůrazňuji – na inscenaci není nejdůležitější výprava, ale herec. Především skrze hereckou práci režisér sděluje, nebo by alespoň měl, svou výpověď. Řečeno lapidárně (ad marginem operní režie): „Co konkrétně má na jevišti být, jak konkrétně mají postavy jednat a proč, přece ze žádné partitury definitivně nevyčteme, to je ona chiméra ad absurdum dovedené, jinak jistě respektovatelné zásady o inscenování hudby.“<sup>136</sup>

Vedle toho, že scénické poznámky a jevištní provedení mají souvislost pramalou a že i doslovná realizace scénických poznámek povede k různým výsledkům, opomíjí teze o závislosti režie na dramatu ještě jednu důležitou skutečnost. Zapomíná se totiž na to, že divadlem není pouze klasická činoherní (příp. operní, operetní, muzikálová atd.) produkce, tj. takové divadlo, jež pracuje s literárním dramatem (libretem). Na divadle lze pochopitelně inscenovat např. také text improvizovaný. Snad bychom vystačili s tím, že prvotní fixaci textu nebudeme považovat za *conditio sine qua non* uměleckého díla. Jenomže lze velmi těžko vysvětlit, jak je možné, že režisér v průběhu údajného výkonu (tj. doma před započítím zkoušek a na zkouškách, čili v průběhu tvorby) vykonává text, který neexistuje?! Pokud režisér určí scénu, kostýmy, světlo, aranžmá a základy herecké akce s tím, že např. na tom a tom místě přikáže herci, aby se rozpovídal o svých starostech,<sup>137</sup> nemůžeme říci, že text, který herec klidně pronese poprvé až v den premiéry, byl vykonán režisérem. Nemluvě již o tom, že není jisté, zda takto vzniklý text bude vůbec sám o sobě uměleckým dílem.

Navíc, divadelně nosný může být i text, který by jako předmět autorského práva obstál „jen tak tak“,<sup>138</sup> nebo dokonce vůbec.<sup>139</sup> Právě loutkářské produkce inspirovaly francouzského zákonodárce, pokud uvedl marionetáře výslovně jako výkonného umělce i pokud „nevykonává“ umělecké dílo.<sup>140</sup> Jenomže také loutkář vykonává umělecké dílo – totiž divadelní dílo režisérovo!

<sup>136</sup> Herman, 59.

<sup>137</sup> Např. klasický vyvazovací monolog sluhy (Brighelly či Arlecchina) v komedii dell'arte. Herci měli v paměti celé kusy textů, takže nešlo o absolutní improvizaci, jaká je ostatně na divadle výjimečná. Předem byla ale celá divadelní akce domluvena, takže se dá, *cum grano salis*, o inscenaci mluvit. Mírně se proměňovala pouze textová složka.

<sup>138</sup> Např. inscenace Jiřího *Adámka* nemá za základ literárně mimořádný text, pokud za něj nepovažujeme variaci slov *tyk, politik, tyka, politika* apod. Přesto je výsledný efekt inscenace působivou a překvapivě konkrétní výpovědí, a to pouze díky jevištnímu provedení, založeném mimo jiné na burianovských „voicebandech“.

<sup>139</sup> Opět příklad z loutkového divadla. Loutkáři Bruno *Leone*, či jeho žák Matija *Solce*, si ve svých inscenacích (tzv. rakvičkárnách) vystačí – po zvukové stránce – s pouhým brumláním, nesrozumitelnými výkřiky, pískáním na piščík (tzv. „hlas Polichinellův“, zvláštní druh dechového nástroje), příp. hudebním doprovodem.

<sup>140</sup> Art. L. 212-1 Zákoníku o duševním vlastnictví.

Přitom lze na divadle inscenovat i text vysloveně neumělecký, takže je pak ještě těžší mluvit o „výkonu uměleckého díla“. To je případ oblíbené (a adekvátně medializované) inscenace Petra Čtvrtníčka.<sup>141</sup> S jistou nadsázkou lze pak konstatovat, že v divadle je inscenovatelný i telefonní seznam.<sup>142</sup>

A to je pouze příklad mluveného slova na jevišti. Ještě hůř se dá právně vypořádat s divadlem, které se označuje jako fyzické či pohybové, aniž by se jednalo o pantomimu. Výpověď je sdělována nikoli slovem, ale pohybem – přitom zpravidla nepůjde o choreografické dílo. Zde musí jít právník lpící na starém pojetí divadelního umění, ještě dále a fiktivně dovozovat, že režisér vlastně „vykonává“ text, jenž píší herci, potažmo tanečníci na jevišti. Tímto textem pak asi nebude slovo, ale pouze ony scénické poznámky. Tento přístup má několik problémů, shodných s improvizací. Především není jisté, že takovýto „text“ je vůbec uměleckým dílem (a nezapomínejme na požadavek výkonu uměleckého díla) a pak také zde bychom museli uvažovat o výkonu díla, které v době výkonu vlastně neexistuje.

Kdesi na pomezí stojí tzv. nový cirkus,<sup>143</sup> kde se vyjadřovací možnosti režiséra rozšiřují o akrobacii a značné fyzické možnosti interpretů. Z hlediska interpreta vyřešil pochybnosti o jeho právním postavení nový AZ, který výslovně přiznává i artistovi právo k jeho výkonu. I bez toho bych se ale přikláněl k názoru, že v případě interpretace autorského díla – divadelní inscenace – musí herec (ač je původní profesí třeba artista) požívat práva ke svému výkonu. To je možné pouze, pokud akceptujeme autorskou povahu divadelního díla.

Do výtvarného umění se někdy nepřesně zařazuje happening. Nejde přitom v podstatě o nic jiného, než divadelní kreaci. Co tvoří u happeningu onen text, který režisér „vykládá“ není samozřejmě jasné. Pokud by to měly být podrobné záznamy,<sup>144</sup> které si autoři happeningu někdy při přípravě samotné akce pořizují, pak jde o záměnu „dramatu“ s „režijní knihou“. Tento záznam odpovídá totiž druhé variantě, vlastní literární (slovesná) předloha zde existovat nemusí. Happening může být ale také výsledkem improvizované abstraktní kreace performerů,<sup>145</sup> kde bychom slovesný text nebo „pantomimické dílo“ hledali ještě hůř.

Podobné potíže vznikají i v případě tzv. performance či výtvarného divadla (jakkoli je tento termín neostrý) – tak např. v inscenacích Petra Nikla bychom snad mohli dovozovat exis-

<sup>141</sup> Zde je těžiště „dramatického textu“ v doslovném přepisu telefonických hovorů. Ty jistě nejsou uměleckým, natož autorským dílem. Přestože konečná inscenovaná podoba textu zřejmě doznala kvality autorského díla, považuji ji za dobrý příklad emancipace divadla od literárního textu.

<sup>142</sup> Nebo třeba Riemannův hudební lexikon; americký skladatel Tom Johnson na texty některých hesel z lexikonu složil svou operu Riemannoper. Nechci samozřejmě zaměňovat divadlo a drama, jistěže Johnsonova opera je již hravou parafrází a výkladem uvedeného slovníku, chci jenom poukázat na to, že není ani tak důležité „co“ se hraje (tedy jaké drama), nýbrž „o čem“ se hraje, tedy autorova (rozuměj režisérova) umělecká výpověď o světě.

<sup>143</sup> Více k historicko-teoretické reflexi žánru viz: *Cihlář 2006*.

<sup>144</sup> Srov. tzv. partitúry („scores“) Alana Kaprowa.

<sup>145</sup> Takovým hraničním příkladem může být happening Tadeusze Kantora, při kterém Kantor stojící na břehu „dirigoval“ mořský příboj.

tenci jakéhosi scénáře jakožto literární předlohy, ale opět bychom se dostali do situace, že zaměňujeme záznam režie (scénář jako režijní kniha de facto) a drama (v širším smyslu). Velmi těžké bude někdy vůbec najít hranici mezi uměním výtvarným a divadlem (a tedy mezi „autorstvím“ a „výkonným uměním“ dle staré doktríny). Kam totiž zařadit taková díla jako třeba performanci Angie Hieslové, ve které v sedmimetrové výšce nad hlavami chodců sedí na židličkách připevněných ke zdi domu lidé v důchodovém věku, kteří si čtou noviny, vyžívají atd. Jiným hraničním příkladem mohou být díla performerů a výtvarníků Robina Rhoda, který doplňuje vlastní kresby na chodníku či zdi svým tělem v různých pozicích. Vanessa Beecroft tvoří zase jakési tableaux vivants, ve kterých inscenuje skupiny dívek jako sochy (nebo divadlo?) svého druhu (nejde ostatně o nic nového, „živé obrazy“ byly módou již v 19. století). Jediným právně korektním řešením je pochopitelně uznání všech těchto počmů za autorské dílo jakožto jedinečný výsledek tvůrčí činnosti autora, čímž odpadne spekulativní hledání hranic mezi druhy umění, které v době postmoderního prolínání uměleckých druhů a žánrů nemá smyslu.

Jak konečně učí strukturalisté,<sup>146</sup> drama není z hlediska struktury divadelní inscenace složkou důležitější<sup>147</sup> než např. kostýmy, scénografie, světelný design nebo složka herecká. Kromě složky herecké může divadlo rezignovat na cokoli jiného. Také na text ve smyslu mluveného slova.<sup>148</sup> Nějaký „text“ ovšem zůstává. Tímto textem je režie (textově zachytitelná v režijní knize). Vztah divadelního díla k dramatu pak není vztahem interpreta k dílu, nýbrž komunikace dvou děl. Divadelní inscenace se pak stává metatextem textu dramatického.<sup>149</sup> Inscenace tedy pochopitelně s textem dramatickým (a nejenom s ním) komunikuje (vede intertextuální diskurz), podobně jako film s filmovou povídkou.<sup>150</sup> Režii tedy můžeme nazírat jako psaní<sup>151</sup> nebo také jako komponování.<sup>152</sup> Rozhodně jako kreaci nového „textu“.

Drama ale dokonce nemusí stát ani na počátku režijní tvůrčí činnosti, není (nemusí být) v režijní tvůrčí činnosti prvotní, ač tomu tak v mnoha případech bude. Již výše jsem na příkladu

<sup>146</sup> Viz *Mukařovský 1966a, Mukařovský 1966b, Mukařovský 1948, Honzl, 1956* ad. Dříve již *Zich 1931, 41*.

<sup>147</sup> K jemnému posunu (který je ovšem spíše krokem zpět) v divadelní teorii v názoru na místo dramatu v hierarchizované struktuře divadelního díla viz výše (*Černý 1988, 56–57, Pavlovský 1972*).

<sup>148</sup> „Vytěsnění“ textu zaznamenal svým svérázným experimentem na úsvitu dějin moderního divadla Denis Diderot *1983, 230*: „Jakmile se zvedla opona [...] držel jsem si zatvrzele ruce na uších, dokud se mi hercovo počínání a hra zdály v souhlase s rolí, jak jsem si ji pamatoval [...] zanedlouho [jsem] své sousedy znovu překvapil, když jsem při patetických místech vzlykal a uši měl pořád ucpané.“

<sup>149</sup> Viz *Lehmann 1985*, potřebný krok k takové úvaze bohužel neučinil *Homoláč 1996*, který analyzuje spíše literárněvědní aspekty intertextovosti.

<sup>150</sup> Srovnání s filmovou povídkou se na tomto místě jeví z hlediska intertextuálního a strukturálního vhodnější než srovnání se scénářem. Analogií scénáře na divadle bude až definitivní podoba textu, jak se zafixeje v tvůrčím procesu. Vzdálenost filmového scénáře a filmové povídky je ale zpravidla mnohem větší než vzdálenost mezi jevištním textem (jakýmsi režisérským a dramaturgovým divadelním scénářem) a inscenovaným dramatickým textem – ty mohou být dokonce totožné.

<sup>151</sup> *Perceval 2005, 8*.

<sup>152</sup> Tak *Pavis 2004*, heslo *Operná réžia*.

improvizovaného divadla ukázal, že na začátku je v tomto případě jakási osnova, resp. téma,<sup>153</sup> které rozvíjí herec – improvizátor a jež se v životě inscenace proměňuje. Dnes se dokonce často požaduje, aby dramaturgická práce probíhala už s vědomím konkrétního inscenátora, jinak tedy řečeno, aby režisér, který má své téma, hledal (spolu s dramaturgem) vhodný text/texty pro jeho vyjádření, ačkoli ještě stále je časté, že režiséru je text divadlem zadán. Konkrétním příkladem podobné práce je dle vzpomínek Jana V. Dvořáka,<sup>154</sup> někdejšího ředitele a dramaturga královéhradeckého divadla DRAK, inscenace Krysařova píšťala.<sup>155</sup> Ta vznikala tak, že dramaturg a režisér vypracovali nejdřív podrobný režijní plán a koncept na námět Krysaře a teprve 14 dní před premiérou bylo V. Renčovi zadáno, aby k již hotové inscenaci napsal text! Jiným příkladem je třeba práce proslulého režiséra a divadelního antropologa Eugenia Barbu<sup>156</sup> a mnoho dalších.

Svědectví o uvažování o divadle anglického divadelního reformátora E. G. Craiga, které, ač jistě míněno s mírnou nadsázkou, názorně ukazuje, že to není nutně drama, na nějž myslí režisér – tvůrce ponejprv.<sup>157</sup> Je to, resp. měla by být, vlastní umělecká myšlenka, kterou umělec hodlá vyjádřit.

Z představy „optimální interpretace“, která je hledána, vychází také Schack, když trvá na tom, že žádná interpretační forma nemůže být monopolizována.<sup>158</sup> Není zcela jasné, co Schack „interpretační formou“ míní, ale je jisté, že uznáním autorského práva k režii nedojde ke „ztuhnutí divadelního života“, ale naopak ve shodě s účelem autorského práva, mělo by dojít

<sup>153</sup> Nezáleží na tom, zda je to téma nevážné (třeba klasické libreto komedie dell'arte – mladík zůstává starého boháče usilujícího o jeho dívku a ožení se se svou milovanou). I v improvizovaném divadle se ale dají sdělit někdy velmi vážné myšlenky. Dějiny divadla jsou důkazem kvetoucí činnosti improvizujících divadelníků v období politických represálií umění a svobody slova. Dramatický text se cenzuruje lehko, představení těžko – a to pouze ex post. Terčem nebezpečné satiry mohou být španělští okupanti (jak tomu bylo právě v Itálii od konce 16. do počátku 18. století), ale také nacisté či komunistický režim, jak dokládají moderní dějiny českého divadla. Přitom je z hlediska pojednávání problematiky pozoruhodné, že divadlo se nedalo omezit ani zákazem slova na jevišti (monopol Comédie Française na francouzsky hraný repertoár v 18. století, který způsobil rojení loutkářů, mimů apod.), ani přísným dohledem nad jevištním textem, tedy policejní kontrola představení. Divák ale dovede pochopit i velmi subtilní gesto, které může být v konkrétní situaci významově velmi určité.

<sup>154</sup> Rozhlasové vzpomínky loutkáře, výtvarníka, dramaturga a pedagoga Jana V. Dvořáka. 4. část. 9. 8. 2007. Připravila Lenka Jaklová za spolupráce Vlada Příkazského. Český rozhlas 3 – Vltava v rámci cyklu Osudy.

<sup>155</sup> Vildman.

<sup>156</sup> O přípravě inscenace *Itsi Bitsi* uvádí její protagonistka Iben Nagel Rasmussenová: „Začala jsem pracovat na podkladech k inscenaci a přizvala si ke spolupráci dva hudebníky – Kaie Bredholta a Jana Fersleva. Může to vypadat zvláštně, ale první fáze zkoušení byla bez textu a dokonce jsme ani nevěděli, jaké bude téma. Vytvořili jsme deset scén a až po dlouhých diskusích s režisérem Eugeniem Barbou jsme zjistili, že všechny vypovídají o 60. letech, o mých zkušenostech s drogami a hlavně o mém tehdejším příteli básníku Eikovi Skaløe. Eugenio Barba mě požádal, ať napíšu text, a tak jsem o té éře napsala přes sto stran. Poté už jsem pracovala pouze na fyzické podobě scén a Barba je pak vybral a uspořádal podle tvaru Eikova příběhu, takže zůstala moje slova, která tvoří základ toho, co si diváci z představení odnesou.“ Viz *Dolenská 2007*.

<sup>157</sup> *Taube 1966, 192*: „Velká část jeho [Craigovy] scénografie [dodejme, že jistě také jakási představa režijní koncepce spojená s tou kterou scénografií] byla vytvořena pro hry, které nebyly ještě napsány. Ukázal mi tedy návrh scény představující obrovské široké schody, hrací místo vhodné pro předvádění dramatických davových scén; na různých listech se objevovaly tyto schody téměř totožné, avšak pokaždé v jiném osvětlení: v zářivém jasu i v hrozivých stínech vyvolávajících zděšení. „Hofmannstahl mi k těm schodům musí napsat drama,“ řekl mi hbitě.“

<sup>158</sup> „Eine bestimmte Interpretationsform darf deshalb nicht monopolisiert werden, sonst drohen eine Erstarrung des Theaterlebens und Plagatsprozesse zwischen Bühnenregisseuren.“ *Schack 2005, 275*.



k rozvoji divadelního života. Jinak bychom mohli s odůvodněním, že povede ke „ztuhnutí“ uměleckého života autorské právo prostě zrušit. Schack a další<sup>159</sup> se zbytečně obávají, že konkrétní „nápad“ by nemohl nikdo další užít. Depenheuer<sup>160</sup> uvádí jako příklad *Kupferovu* inscenaci Bludného Holand'ana, ve které režisér operu inscenoval jako *Sentin sen*, což později provedli i další režiséři v německých oblastních divadlech. Tvrdí proto spolu s jinými, že je jenom dobře, pokud nechráníme plagiátorství na divadle (kromě jiného proto, neboť hledáme „optimální interpretaci“, takže je prý nutné, to povedené přebírat – *Schack 2005, 275*) Že žádná „optimální interpretace“ neexistuje, bylo již uvedeno. Tito autoři prostě nechápou, že autorské právo nechrání „nápady“ ani myšlenky, ale jejich konkrétně vyjádřenou formu. Autorským právem tedy není chráněna idea Holand'ana jako snu, ale konkrétní jevištní provedení (řešení) této idey v jednotě všech složek divadelního díla. Pokud pak někdo nekopíruje, ale nechává se pouze nechává inspirovat idejí (převzme tzv. holý námět), zcela jistě autorské právo neporušuje.

#### *Divadelní režisér jako výkonný umělec?*

V předchozím oddílu byly naznačeny objektivní rozpory nedovolující chápat inscenaci jako umělecký výkon, nezůstává než se zabývat otázkou subjektivní, tedy zda je (či může být) režisér výkonným umělcem. Aplikujeme-li naznačenou definici výkonného umělce, dojdeme k závěru, že režisér nemusí nutně vykonávat umělecké dílo,<sup>161</sup> není dramatem, ani jeho autorem, nijak omezen (ledaže je to smluvně sjednáno nebo zákonem zapovězeno – ve druhém případě pouze co se hlavního, nikoliv vedlejšího textu týká). Režisér zásadně neusiluje o zprostředkování dramatikova sdělení, ale formuluje své vlastní, které může a nemusí mít souvislost s mluveným slovem. Zejména ale vůbec nemusí svou režii realizovat osobně, ani bezprostředně. Toho si je vědomý i komentář *Kříž e. a. 2005, 203, 204*, pokud uvažuje o řešení ve fikci přítomnosti režiséra na představení,<sup>162</sup> ale správně upozorňuje, že režisér „nemusí být přítomen, ani živ“. Již na premiéře, tedy údajném okamžiku vzniku výkonu, není ale přítomnost autora inscenace nutná. Je dokonce lehce možné, že jeden režisér má dvě premiéry v jeden den, což je mimochodem také těžko slučitelné s tezí o osobním výkonu díla.<sup>163</sup> Autoři si také kladou dobrou otázku, zda je každé představení výkonem či nikoliv, resp. odkdy se počítá doba trvání práv. Pokud bychom přistoupili na myšlenku, že každé představení je výkonem, pak bychom asi musili uznat trvání práv

<sup>159</sup> *Krüger-Nieland 1972, 139.*

<sup>160</sup> *Depenheuer 1997, 736.*

<sup>161</sup> „Drama“ nemusí být vždy uměleckým dílem, viz výše.

<sup>162</sup> Dohlížení na správné provedení režijní koncepce, rozuměj autorského díla, je prací inspicienta. Vzato ad absurdum, měl by být tento považován za „vykonavatele“ dramatu, ergo výkonného umělce!

<sup>163</sup> Srov. např. *Havelka 2005a, Havelka 2005b.*

k uměleckému výkonu od posledního provedeného představení, přičemž by mohla nastat i poměrně bizarní situace, jako např. u *Ponnellovy* inscenace *Italky* v Alžíru, u které doposud ani nezačala plynout práva, neboť je neustále na repertoáru, zatímco její autor je již dvacet let mrtvý.<sup>164</sup> I pokud nebudeme uvažovat takto fiktivně, zůstává otázka naléhavá. Počítají se snad práva k výkonu od každé „oprašovačky“ znovu? Nebo jde pořád o různé výkony a ke každému se počítají zvlášť? Nebo se počítají jenom od obnovených nastudování a nikoli každé oprašovací zkoušky? A co když provede zkoušku nebo obnovené nastudování osoba odlišná od režiséra (např. jeho asistent), budou jí plynout práva k její kopii zvlášť?

Režie je přirozeně kopírovatelná, a to i bez technických prostředků. Ať již opětovným uváděním představení téže inscenace nebo taktéž případně předáním inscenace.<sup>165</sup> Nebýt kopírovatelnosti inscenace, její přenositelnosti, nemohlo by docházet k tak čilé hospodářské výměně divadelních inscenací, jak dokazuje nejenom evropský opemí koprodukční provoz nebo světový muzikálový průmysl (broadwayští producenti na rozdíl od právníků dobře vědí, že režie prodává i jejich muzikál, proto mají zájem na realizaci jednou odzkoušeného fungujícího jevištního řešení). Nemohlo by ale fungovat ani divadlo jako takové, neboť jedna inscenace je pochopitelně uváděna opakovaně a po delší dobu. Ať již s dovolením autora – režiséra nebo bez něj.<sup>166</sup> Stíhat nedovolenou reprodukci jako neoprávněné užití „výkonu“ neodpovídá logice institutu. Toto užití totiž nelze subsumovat pod výčet § 71 (2) AZ.<sup>167</sup> Představení by se snad dalo označit za sdělování veřejnosti, stěží ovšem za sdělování živého výkonu a „živost“ je taktéž dle konstituce části 1. hlavy II. AZ conditio sine qua non výkonu.

Argumentace německojazyčné pravovědy se může opřít o specifické ustanovení § 125 UrhG<sup>168</sup> a čl. 33 URG,<sup>169</sup> která za výkonného umělce, na rozdíl od jiných úprav a mezinárodních dokumentů, označují také toho, „kdo na ztvárnění díla umělecky spolupůsobí“. Tato vágní formulace způsobila úvahy některých autorů o tom, že výkonným umělcem je nebo může být např.

<sup>164</sup> Což je také případ mnoha jiných režisérů – namátkou Otty Schenka, Augusta Everdinga, Harryho Kupfera, Götze Friedricha a dalších, jejichž inscenace doposud žijí na předních evropských scénách.

<sup>165</sup> Např. Alcina Christofa *Loye* byla uváděna nejdříve ve Státní opeře v Hamburku, od které ji později koupila Bavorská státní opera v Mnichově.

<sup>166</sup> Srov. *Mantello v. Hall*.

<sup>167</sup> „Právem umělecký výkon užit je a) právo na vysílání a jiné sdělování živého výkonu veřejnosti, b) právo na záznam živého výkonu, c) právo na rozmnožování zaznamenaného výkonu, d) právo na rozšiřování rozmnoženin zaznamenaného výkonu, e) právo na pronájem rozmnoženin zaznamenaného výkonu, f) právo na půjčování rozmnoženin zaznamenaného výkonu, g) právo na sdělování zaznamenaného výkonu veřejnosti.“ I kdybychom výčet pojali za demonstrativní, těžko mluvit o „rozmnoženině živého výkonu“, resp. o „sdělování rozmnoženiny nikoliv zaznamenaného výkonu“! Evropský zákonodárce (Směrnice o právu na pronájem a půjčování), stejně jako tvůrci Římské úmluvy a WPPT si toho byli vědomi.

<sup>168</sup> „Ausübender Künstler im Sinne dieses Gesetzes ist, wer ein Werk oder eine Ausdrucksform der Volkskunst aufführt, singt, spielt oder auf eine andere Weise darbietet oder an einer solchen Darbietung künstlerisch mitwirkt.“

<sup>169</sup> Art. 33 Abs. 1: „Ausübende Künstler sind die natürliche Personen, die ein Werk darbieten oder an der Darbietung eines Werks künstlerisch mitwirken.“

také scénograf<sup>170</sup> či inspicient<sup>171</sup> – inspicient ale vykonává dílo asi tak málo jako zedník „vykonává“ architektonickou kreaci.<sup>172</sup> Navíc se i německý zákonodárce v důvodové zprávě k zákonu vyjádřil výslovně, že osobami „spolupůsobícími“ na ztvárnění jsou „zejména dirigent a režisér“.<sup>173</sup>

Argumentují-li někteří, že režisér pouze interpretuje a není tedy autorem, nemají zcela pravdu. Režisér sice opravdu drama nějakým způsobem interpretuje (zároveň ale mění a obohacuje přidáváním nových významů), to samé dělá ale také překladatel anebo abychom použili lepšího příkladu – ilustrátor.<sup>174</sup> Režisér totiž daleko spíše než že by „překládal“ drama do jiného, tedy divadelního jazyka, na základě dramatu tvoří nové dílo odlišného druhu.

Základní argumenty, tedy teleologický výklad zákona a poněkud archaická představa režiséra jako „pomocníka autora“, který může leda na jeviště pečlivě převést scénické poznámky a o víc se nemusí starat, protože to za něj udělá básník, tvoří argumentační jádro starší literatury, ač někteří se již od takto zkosnatělého přístupu odklánějí.<sup>175</sup> Mohli bychom se ale ptát, co je to za „výkonného umělce“, když takto řemeslnou činnost spočívající v bdělém přečtení dramatu a sehnáním správných rekvizit provede každý řemeslník?

Režisér tedy neuvažuje o tom „jak“ uvést Hamleta, ale „o čem“ bude hrát Hamleta, „proč“ to bude dělat, tedy „co“ svým Hamletem bude chtít říci.

### **III. 3. Divadelní dílo jako dílo umělecké a autorské**

Prozkoumáním uměleckého výkonu jsem se pokusil ukázat, že povaha režisérovy tvůrčí práce se pojmově vylučuje s charakteristikou uměleckého výkonu. V tomto oddílu se zaměřím na zdůvodnění autorskoprávní ochrany režiséra, přičemž předmětem mé pozornosti bude otázka, jak

<sup>170</sup> Mosimann, 365.

<sup>171</sup> Hertin 2004, 126, Hertin 1998, 535: „Der Abendspielleiter ist nur bei aktiver Einwirkung [co se ‚aktivním‘ působením myslí, nevím] auf das Bühnengeschehen ausübender Künstler, bei bloßer Überwachung des Regiekonzepts (Regelfall) jedoch nicht“, Hertin 2007, 13.

<sup>172</sup> Hertin 1998, l. c., si asi ani neuvědomil, do jaké pasti se svou úvahou dostal. Pokud uvažuje právo k výkonu inspicienta, musíme se ptát, co tento inspicient vykonává, a odpovědět si, že režii. Výkon výkonu je však nesmysl, takže je zjevně nutné chápat režii jako umělecké dílo. Pak ale není logické, pokud režii uznává za dílo pouze výjimečně (srov. slova „nabízí prostor pro nabytí práva zpracovatele“): „Unter dem Eindruck der Leistungen des modernen Regietheaters wird zunehmend anerkannt, daß – über eine Bearbeitung der Textvorlage hinausgehend – die eigentliche Regiearbeit des Bühnenregisseurs auch Spielraum für den Erwerb eines Bearbeiterurheberrechts bietet.“

<sup>173</sup> Bundestag-Drucksache 15/38, 23, § 73. Tiskem in: Schulze, Marcel (ed.). Materialien zum Urheberrechtsgesetz. Band 1. 2. vyd. Weinheim 1997. S. 349-604, cit. místo na s. 535.

<sup>174</sup> Viz výše k vztahu výkonu a autorského díla.

<sup>175</sup> I zarytý odpůrce „režisérskeho divadla“ a současně významný autorskoprávní autorita Haimo Schack na margo novější německé judikatury uznává, že režisér dnes není pouze „pomocníkem básníka“ (jak se kdysi vyjádřil říšský soud v rozhodnutí *Stummfilmregisseur*) – viz Schack 2005, 274.

je možné divadelní dílo de lege lata zařadit. V úvahu přichází pojetí inscenace jakožto díla odvozeného, díla souborného či svébytného díla autorského.

### III. 3. 1. Divadelní dílo jako dílo odvozené

#### *Divadelní dílo jako zpracování dramatu*

Odhlédnouce od případu, kdy režisér zasahuje do textu a zpracovává tak dílo literární, uvádí zastánci autorskoprávní subjektivity režiséra často,<sup>176</sup> že režisér je ve vztahu k inscenovanému dramatickému textu jeho tvůrčím zpracovatelem dle § 2 (4) AZ,<sup>177</sup> resp. § 3 UrhG<sup>178</sup> atd. Z autorů, kteří připouštějí inscenaci jako předmět autorského práva pouze výjimečně, všichni tvrdí, že jde o zpracování.<sup>179</sup> Vycházejí obvykle mlčky z představy, že režisér převádí („překládá“) dramatický text do jiného jazyka, totiž do třírozměrného prostoru jeviště. Pohlížejí pak na tuto kreaci jako na překlad sui generis či adaptaci.

Ačkoli z praktického hlediska nemá valného významu rozlišování mezi zpracováním a originární tvorbou, považuji za účelné na tomto místě oponovat převažujícímu mínění. To je totiž dle mého názoru pozůstatkem doktrinálních vývodů v období před zavedením regulace práva výkonných umělců a před uznáním autorského práva režiséra k filmu. Složitě se kdysi dovozovalo, že zpěvák či herec mají autorské právo na svůj výkon (kvazidílo), neboť se prý jedná o tvůrčí zpracování díla autorského. Totéž se později tvrdilo o režiséru filmovém, tento názor byl ale záhy překonán.<sup>180</sup>

Domnívám se, že o zpracování lze mluvit zpravidla jenom v případě úpravy díla jednoho druhu prací téhož druhu, resp. oboru. Typickým případem je překlad díla do cizího jazyka.

<sup>176</sup> V ČR: *Kříž e. a. 2005*, 203, 204, *Srstka 2003*, 58, *Srstka 2004*, 112: „Úpravou je konec-konců i každá inscenace, byť na dramatické předloze není změněna ani čárka.“, v Německu především *Hertin 1998*, 535, *Erdmann 1992*, 28, *Foerster 1973*, 42, *Koch 1927*, 62 – přičemž případně uvažuje o díle souborném u revuální režie (*Koch 1927*, 56).

<sup>177</sup> „Předmětem práva autorského je také dílo vzniklé tvůrčím zpracováním díla jiného, včetně překladu díla do jiného jazyka. Tím není dotčeno právo autora zpracovaného nebo přeloženého díla.“

<sup>178</sup> „Übersetzungen und andere Bearbeitungen eines Werkes, die persönliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters sind, werden unbeschadet des Urheberrechts am bearbeiteten Werk wie selbständige Werke geschützt. Die nur unwesentliche Bearbeitung eines nicht geschützten Werkes der Musik wird nicht als selbständiges Werk geschützt.“

<sup>179</sup> *Gamm 1968*, 219: „Doch kann im Einzelfall eine besondere Schöpferische Ausgestaltung der Bühnenfassung und damit eine Bearbeitung vorliegen.“, *Ahlberg 2000*, 161, *Loewenheim 2006*, 147 – 148, *Rehbinder 2006*, 270, *Ulmer 1980*, 160, *Dünnwald 1976*, 811, 813, *Ott 1956*, *Schack 1983*, 558.

<sup>180</sup> „O režiséru filmu se mnohdy mluví jako o zpracovateli. Takové pojetí se vůbec nevypovídá s uměleckým významem tvůrčí práce filmového režiséra. Nejde o to, zda je filmový režisér v konkrétním případě též zpracovatelem scénáře či nikoli. I když filmový režisér v konkrétním případě zpracovatelem není, jeho vlastní režijní činnost při tvorbě filmu je takového významu, že ji nikdy nelze považovat jen za činnost výkonného umělce. [...] Proces tvorby filmu je především prací filmového režiséra. Tvůrčí individualita filmového režiséra vtiskuje filmovému dílu svůj ráz. [...] Filmový režisér je také jediným z tvůrčích pracovníků zúčastněných na vytvoření filmu, jehož tvůrčí činnost zahrnuje celý proces tvorby filmu a je činnosti ostatních nadřazena.“ *Knap 1967*, 57 – 58. Že slova Karla Knapa, který rovněž spojoval zpracování s výkonem, dnes mutatis mutandis platí o divadelním režisérovi je nabitelné, přestože sám již v tomto směru neuvažoval.

V ostatních případech intertextových mezidruhových vztahů mezi díly je užití právního termínu zpracování nebezpečné. Nebylo by potom možné vysvětlit, proč např. umělecká fotografie nebo obraz sochy jejím zpracováním není a divadelní inscenace zpracováním textu naopak je.

Druhým charakteristickým znakem zpracování je podle mého názoru skutečnost, že se mění vnější forma díla, že je dílo konkrétně přetvářeno. V české právní úpravě se navíc zdá, že tomuto pojetí odpovídá i chápání tohoto institutu zákonodárcem. V úpravě audiovizuálního díla se uvádí: „Audiovizuálním dílem je dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých, ať již zpracovaných, či nezpracovaných [...]“ [§ 62 (1) AZ] a dále: „[pro případ, že autor díla audiovizuálně užitého udělil výrobci svolení k zařazení díla do díla audiovizuálního platí, že tomuto výrobci] udělil svolení dílo beze změny nebo po zpracování či jiné změně zařadit do díla audiovizuálního“ [§ 64 (1) písm. a) AZ]. Z uvedených ustanovení se zdá a contrario zjevné, že zákonodárce nepovažuje za zpracování zařazení díla audiovizuálně užitého do audiovizuálního díla „beze změny“ či v případě „jiné změny“ než zpracováním (zde se zřejmě míní úprava v právním smyslu). Pouhá změna vnitřní formy, resp. vyznění díla není tedy zpracováním.

Způsob jakým divadelní režisér zařazuje díla v divadelním díle užitá a tvořící jeho jednotlivé složky, vykazuje daleko více znaky velké citace – celé dílo (oboru architektonického, literárního apod.) je zpravidla beze změny zařazeno do nového celku (kontextu, souvislosti) divadelního díla stejně jako může být citováno dílo umění výtvarného na fotografii nebo báseň v románu. Jistě bude takové zařazení užitím v právním smyslu, vyžadujícím svolení autora, neopravňuje ale ke kvalifikaci divadelního díla jako díla odvozeného. Musili bychom se také ptát, zda je divadelní dílo odvozeno od dramatu nebo snad od scénografie (viz *Taube 1966*) atd. Navíc těžko vysvětlit, o jaké zpracování se jedná v případě, že dramatický text vzniká teprve po vzniku divadelního díla, jak tomu může být v improvizovaném divadle.<sup>181</sup> Jistě nemůže být zpracováváno něco, co není preexistentní. Ještě spornější je teze o zpracování díla „scénografického, choreografického, výtvarného, architektonického, méně často díla hudebního,“<sup>182</sup> a to z téhož důvodu.

Režisér zkrátka na dramatickém textu a dalších složkách divadelního díla (scénografii, choreografii, světelném designu etc.) staví, aniž by je musel upravit či zpracovávat, svou stavbu složenou z křehké konstrukce vzájemné herecké akce („vespolného jednání osob hrou herců na scéně“)<sup>183</sup>, čímž tvůrčím způsobem naplňuje „prázdný prostor“<sup>184</sup>, který má na začátku své práce k dispozici. Text není v inscenaci zpracováván, spíše by se dalo říci, že je citován, právě tak jako cituje malíř cizí díla na svém plátně v uvedeném příkladu.

<sup>181</sup> K prvotnosti dramatu viz str. 39.

<sup>182</sup> *Kříž e.a. 2005*, 204.

<sup>183</sup> *Zich 1931*, 68.

<sup>184</sup> *Brook 1988*.

Opačným případem, který nemá pro téma práce větší význam, bude užití „holého námětu“ díla, aniž by se jednalo o zpracování, jakým je např. balet Leonida Lavrovského a Sergeje Prokofjeva *Romeo a Julie*, či mnohé hudební skladby.

#### *Překlad díla. Souvislost s divadelní inscenací.*

V souvislosti s pojetím divadelního díla jako díla odvozeného se někdy toto traktuje jako dílo analogické překladu,<sup>185</sup> neboť jde prý o překlad textu dramatického do jiného jazyka, totiž divadelních vyjadřovacích prostředků. Ač má toto pojetí oporu také u části divadelních teoretiků,<sup>186</sup> nedomnívám se, že je výstižné. Režisér má totiž jiný úkol, než pouze nějakým způsobem „přetlumočit“ drama, není zprostředkovatelem cizího díla, nýbrž tvůrcem svého vlastního díla, do velké míry nezávislého na textu, který v inscenaci užívá.

### **III. 3. 2. Divadelní dílo jako dílo souborné**

Někteří z autorů zastávají názor, že režie může být dílem souborným ve smyslu § 2 (5) AZ,<sup>187</sup> resp. § 4 (1) UrhG<sup>188</sup> atd. U nás v tomto smyslu uvažuje komentář *Kříž e. a. 2005* či *Mates 2005* (ten ale nakonec tento náhled odmítá). Tento názor se sporadicky vyskytuje i v cizozemské doktríně.<sup>189</sup>

Lze souhlasit s těmi názory, které připouštějí vznik práv k dílu soubornému ve specifických případech.<sup>190</sup> Spíše se ale bude jednat o případy výjimečné, ve kterých je samotná tvůrčí činnost uspořadatele podstatou nové kreace. To je v povaze takových dramaturgicko-režijních činností, jako např. vytvoření literárního pásma, režie kabaretu, příp. varieté, cirkusu nebo televizní show, zahajovacího ceremoniálu atd. Zde režijně-dramaturgický tandem (klidně spojen v jedné osobě) určuje strukturu nového souborného díla, aniž by mu ale propůjčoval autorskoprávní originalitu nové kreace ve smyslu § 2 (1) AZ, tzn. aniž by jejich výtvar byl jedinečným výsledkem tvůrčí režijní činnosti čili vlastní uměleckou výpovědí ztvárněnou vespolným jednáním hereckých postav v umělecké jednotě s dalšími scénickými prostředky. Pokud ale vlastní

<sup>185</sup> Především *Hammarén 1997*, 277.

<sup>186</sup> Srov. *Černý 1988*, 52, *Zuber-Skerritt 1984*.

<sup>187</sup> „Sborník, jako je časopis, encyklopedie, antologie, pásmo, výstava nebo jiný soubor nezávislých děl nebo jiných prvků, který způsobem výběru nebo uspořádáním obsahu splňuje podmínky podle odstavce 1 [generální klauzule], je dílem souborným.“

<sup>188</sup> „Sammlungen von Werken, Daten oder anderen unabhängigen Elementen, die aufgrund der Auswahl oder Anordnung der Elemente eine persönliche geistige Schöpfung sind (Sammelwerke), werden, unbeschadet eines an den einzelnen Elementen gegebenenfalls bestehenden Urheberrechts oder verwandten Schutzrechts, wie selbständige Werke geschützt.“

<sup>189</sup> *Koch 1927*, 56, přesvědčivěji *Winckler-Neubrand 1987*, 200. Kriticky např. *Grunert 2002*, 133.

<sup>190</sup> *Koch 1927*, 56, *Kříž e. a. 2005*, 204.

režijní práci, např. v případě pásma poezie, režisér vytvoří (určí) novou jednotu celku prací s interprety (jak to dělá např. režisér auditivního díla) a jednotlivé jevištní složky do tohoto celku původním způsobem zapojí, pak získá práva k divadelnímu dílu.<sup>191</sup>

V případě běžné režijní práce ale nesmíme zapomínat ani na tu podmínku nabytí práva k dílu soubornému, že ze strany uspořadatele musí jít o tvůrčí výběr nebo tvůrčí uspořádání. To bychom snad mohli uznat u většího dílu režisérový činnosti, až na to nejdůležitější – kreaci herecké složky. Ta nespočívá ve výběru prvků, které by snad režiséru herec předehráváním nabízel, i když je to také možné. Spočívá naopak v nové, původní kreaci celkového jevištního dění.<sup>192</sup> U režie nejde tedy o pouhé spojení, souhrn děl. Režisér *Krejča 1963*, 7 k tomu říká: „Dramatické dílo [rozuměj divadelní dílo, RL] není jenom souhrnem složek, které je tvoří. Organický umělecký celek inscenace je nová hodnota, odlišná od pouhého součtu [přesněji souhrnu, RL] částí, potřebných k jeho vzniku. [...] Teprve tyto vztahy vytvářejí pravou hodnotu zúčastněných složek. Především z nich, z těchto vztahů roste smysl, který se sbíhá do ústředního významového proudu inscenace. Vlastní hodnotu jednotlivých složek je třeba hledat v jejich podílu na celku inscenace, nikoli autonomně v nich samých.“ Doktrinárně vyjádřil stejnou tezi o filmovém díle již *Knap 1967*, 57 – 58: „Svou povahou je tvůrčí práce filmového režiséra zčásti podobná činnosti uspořadatele díla souborného; hloubkou a významem svého tvůrčího projevu pro uměleckou hodnotu filmového díla však filmový režisér činnost uspořadatele daleko převyšuje, neboť jeho tvůrčí činnost nezáleží jen v pouhém výběru nebo uspořádání příspěvků. Jako je kolektivní dílo filmové mnohem jednodušším, organicky vyšším celkem než dílo souborné, je i tvůrčí práce filmového režiséra ve srovnání s tvůrčí prací uspořadatele souborného díla organicky vyšší formou uměleckého tvůrčího projevu.“ Knap již ale neučinil potřebný krok k analogickému uvažování o divadelním díle.

### *Divadelní dílo jako databáze*

Zbývá ještě posoudit, zda může inscenace eventuálně být databází ve smyslu § 88 a násl. AZ. Pokud bychom tuto subsumpci připustili, mělo by to nemalý efekt vzhledem k právu pořizovatele databáze, za něhož bychom pak mohli označit divadlo provádějící investici („kvalitativně nebo kvantitativně podstatný vklad“) do inscenace. Povaha divadelního díla ale charakteristice

<sup>191</sup> Srov. některé inscenace Divadla Viola, např. *Engelová 2004*, *Engelová 2005*.

<sup>192</sup> To zahrnuje rozhodnutí o nástupech a přítomnosti na jevišti, určení pohybu atd., ale zejména určení celkového rázu (stylizace) herecké složky a způsobu jakým má herec naplnit režisérovu představu o herecké postavě a jak má tato interagovat s jinými.

databáze odporuje.<sup>193</sup> Těžko totiž hledat v uměleckém díle „systematicky nebo metodicky“ uspořádané prvky. Tomuto závěru odpovídá i teleologický výklad, neboť dle bodu 17 preambule k směrnici o právní ochraně databází<sup>194</sup> se databázemi „rozumějí soubory literárních, uměleckých, hudebních nebo jiných děl, jakož i soubory prací nebo jiných prvků, jako jsou texty, zvuky, obrazy, čísla, fakta a údaje; že se musí jednat o soubory děl, údajů nebo jiných nezávislých prvků, které jsou systematicky nebo metodicky uspořádány a mohou být jednotlivě přístupné; že z toho vyplývá, že záznam audiovizuálního, kinematografického, literárního nebo hudebního díla jako takový nespadá do oblasti působnosti této směrnice“. Doplnit bychom mohli Evropskou komisi v tom smyslu, že nejenom „záznam“ díla nespadá do působnosti směrnice, ale ani dílo jako takové, či jeho jiné vyjádření než záznamem. Navíc se to zřejmě nebude týkat pouze audiovizuálního, literárního či hudebního díla, ale nepochybně také jiných děl uměleckých, zejména díla divadelního. V případě pochybností by nakonec musel rozhodnout ESD.

### III. 3. 3. Divadelní dílo jako originární dílo autorské

Výše jsem se zabýval možným právním uchopením divadelního díla a dospěl jsem k závěru, že žádná z doposud traktovaných alternativ neodpovídá vlastní podstatě režijní tvůrčí činnosti. Na tomto místě musím tedy konstatovat, že divadelní dílo není podle všeho ničím jiným než autorským dílem svého druhu ve smyslu § 2 odst. 1 autorského zákona. Nejde přitom o zpracování, jak jsem poukázal výše, – jde o novou tvorbu na základě a nad rámec děl v divadelním díle užitých.<sup>195</sup>

#### *Dílo spoluautorské*

Alternativa, která je poměrně spekulativní, nicméně hodně stará, je ta, která hledá v režisérovi spoluautora dramatického díla.<sup>196</sup> Odhlédneme-li od pouhého faktu, že dílo musí společnou činností spoluautorů vznikat (nemůže jít o případ „dotváření“ jednou hotového díla dramatického), je tato teorie založena na představě dramatického textu jako režijní knihy, kterou

<sup>193</sup> § 88 AZ: „Databázi je pro účely tohoto zákona soubor nezávislých děl, údajů nebo jiných prvků, systematicky nebo metodicky uspořádaných a individuálně přístupných elektronickými nebo jinými prostředky, bez ohledu na formu jejich vyjádření.“

<sup>194</sup> Ustanovení AZ je výsledkem transpozice směrnice, proto je na místě eurokonformní výklad.

<sup>195</sup> Stejný názor sdílí např. *Elster 1932, 79, 81, Grunert 2002, 134 – 135, Hieber 1997, Körner 1999, 102, Lyon 1930, Meier 1987, 243, Opet 1924, Raschèr 1989, 109, Reich 2007, 19 – 21, Rogger 1976, 155, 162, Schmoschewer 1927, Telser 1948, 37, 49, Wandtke 2006, 88.*

<sup>196</sup> Již *Weber 1935, 61, Telser 1948, 49*, stejně jako další práce z období před přijetím UrhG, i tyto se snažily hledat autorské právo režiséra v rámci možností daných tehdy platným LUG, proto někdy konstruovaly koncepcce, které nemůžeme akceptovat.



svou hrou dramatik prý alespoň zčásti sepsal a režisér doplňuje pouze bílá místa v dramatickém textu (jeho režijních poznámkách). V Německu je v tomto smyslu vnímán dodnes režisér filmový jako spoluautor scénáristu.<sup>197</sup>

Druhá alternativa je ta, že režisér je spoluautorem divadelního díla spolu se svým scénografem, kostýmním výtvarníkem, příp. maskérem, světelným designérem atd. I zde je potřeba říci, že tato teze nepostihuje divadelní dílo v jeho úplnosti, protože vytvoření a realizace režijní koncepce je výlučně věcí režiséra, stejně jako je tomu u filmového díla.

Třetí alternativa spoluautorství připadá v úvahu v případě vlastní režisérový kreativní práce na jednotlivých složkách divadelního díla – zcela logicky může být režisér spoluautorem (či autorem) výpravy, jevištní hudby, dramatického textu apod., což nevzbuzuje pochyby.

### *Dílo kolektivní*

Pokud jsme odmítli spoluautorství autorů děl v divadelním díle užitých, musíme odmítnout také konstrukci divadelního díla jako díla kolektivního dle § 59 AZ. Tomuto závěru nasvědčuje i fakt, že jednotlivé tvůrčí příspěvky (scénografie, kostýmy atd.) jsou zásadně schopny dalšího užití (§ 59 odst. 1 a contrario), jakož i analogie s dílem audiovizuálním dle § 59 odst. 3 AZ. Opačný závěr by měl závažné právní důsledky.

### *Dílo literární, problém režijní knihy*

Zejména v Německu, v době platnosti LUG, bylo diskutováno (při pokusu subsumovat režiséra pod taxativní katalog děl LUG), zda režisér není autorem literárního díla sui generis. Tímto literárním dílem přitom nebyla myšlena režijní kniha, nýbrž dílo divadelní, u něhož tito autoři hledali fikci textu, podobně jako se kdysi činilo u díla choreografického. Autorství režiséra k režijní knize ale kupodivu nikdy v právní vědě problémy nečinilo.<sup>198</sup> Obecně se uznávalo a uznává, že režijní kniha je chráněna jako dílo literární.<sup>199</sup> Myslím, že tato situace je paradoxní (netvůrčí obsah se stává písemnou fixací obsahem tvůrčím!), což vtipně glosuje *Meier 1987, 243*: „Damit gelang es den Juristen, den Glauben an die magische Kraft alles Geschriebenen über die Jahrhunderte zu retten: Zwar ist die Inszenierung angeblich bei weitwem nicht schöpferisch

<sup>197</sup> *Fromm 1962, 563.*

<sup>198</sup> Jediným takto kuriózním názorem je *Dünnwald 1976, 815*. Jeho stanovisko, dle kterého režijní kniha není autorským právem chráněna, je vlastně pouze konzekventním domyslením postoje tvrdícího, že režisér je výkonným umělcem. Dle *Dünnwalda* je pak režijní kniha součástí uměleckého výkonu (sic!) a není tedy jako literární dílo chráněna.

<sup>199</sup> U nás pregnantně např. *Luby 1962*.

genug, um einen urheberrechtlichen Schutz zu begründen; fixiert man jedoch einzelne Elemente (!) davon stichwortartig oder zeichnerisch auf Papier, verwandelt sich der unoriginelle Inhalt auf wundersame Weise in ein geschütztes (Schrift-)Werk.“<sup>200</sup> Schmieder 1972, 139 mluví o zázračné síle písenné formy („Zauberkraft der Schriftform“). Myslím, že tento paradox, kdy tentýž obsah, pokud je napsán, je autorským dílem a pokud napsán není, nikoli, musí odůvodnit odpůrci autorského práva režiséra.<sup>201</sup> Fixace samozřejmě z hlediska získání autorskoprávní ochrany nemůže hrát roli. Případná důkazní nouze se dnes dá lehce překlenout technickými prostředky, např. videozáznamem.

Právní povahu režijní knihy asi nejlépe vystihuje její označení za fázi divadelního díla, pokud vzniká ex ante, vždy je ale také více nebo méně úplným záznamem divadelního díla.<sup>202</sup>

### *Analogie s dílem audiovizuálním a auditivním, výtvarným a choreografickým*

Zcela zásadní skutečností odůvodňující autorské právo režiséra je analogie s osobou filmového režiséra. Jenom těžko je možné vysvětlit, proč by druhá z těchto osob autorskoprávní ochrany požívat měla a první ne, když je jejich práce shodná. Pokud jeden režisér dopoledne natáčí s herci film a odpoledne s těmi samými herci připravuje inscenaci (třeba adaptaci toho samého filmového scénáře), není přece možné říci, že dopoledne byl tento člověk tvůrcem a odpoledne výkonným umělcem.<sup>203</sup>

Podobnosti mezi dílem divadelním a audiovizuálním jsou zjevné. Divadelní dílo je totiž také svou podstatou dílem audiovizuálním čili dílem, jež je vnímáno současně zrakem a sluchem. Ve způsobu tvůrčí práce režiséra filmového a divadelního není žádný principiální rozdíl.

Obzvlášť těžké právně-politické zdůvodnění rozličné úpravy vyvolává někdy kuriózní,<sup>204</sup> nikdy však přesvědčivou argumentaci. Jako nejvážnější výtka se uvádí, že divadelní režisér nemá

<sup>200</sup> Závorky Meier.

<sup>201</sup> Prostě řeší problém Ulmer 1980, 162 konstatováním, že představení je pouze provedením dramatu, nikoli režijní knihy, aniž by tento výrok jakkoli zdůvodnil: „[...] eine Aufführung des Werkes unter Zugrundelegung des Regiebuches ist, sofern keine Bearbeitung [ve smyslu textového zpracování] vorliegt, nicht Wiedergabe des Regiebuches, sondern allein Wiedergabe des Bühnenwerkes.“

<sup>202</sup> „[Režijní kniha] obsahuje najmä údaje o pohyboch hercov na scéne, prestávkach, o ruchoch, svetelnej réžii a celý ďalší systém opisu alebo použitého grafického alebo informačného poznámkového aparátu, aby sa predstavenie dalo presne zaznamenať. Je to základný dokument pre reprízu inscenácie alebo pre výskum, hoci tento dokument nie je réžiou, ale len viac-menej vyčerpávajúcim zápisom, ktorý nemusí nevyhnutne rekonštruovať celý systém réžie.“ Pavis 2004, 354. Heslo: Režijná kniha, technický scenár.

<sup>203</sup> Např. Juraj Herz realizoval svou koncepci Havlíčkova románu Petrolejové lampy dvakrát – jednou ve svém slavném filmu (1971), po druhé na divadle (viz Herz).

<sup>204</sup> Tak např. Ott 1956, 67, 83 přirovnává film téměř k výtvarnému umění jako „obrazovou báseň“, zatímco divadlo je podle něj soustředěno na slovo. Loewenheim, 147, 148 zase tvrdí, že divadelní režisér „tvoří v jiném prostředí“ jako filmový a je omezen divadelním prostorem (jako kdyby malíř nebyl omezen rámem obrazu), na rozdíl od filmu, který se může natáčet v plenéru.

– na rozdíl od filmového režiséra – na své dílo vliv.<sup>205</sup> Tím ale nelze vysvětlit proč není autorem také režisér rozhlasové inscenace, který na své dílo vliv rozhodně má. Ostatně, divadelní režisér na své dílo vliv má také, a to v čase jeho tvorby. Po vytvoření díla má na něj stejně malý vliv jako autor sochy v parku, který nemůže zabránit tomu, aby se přestala rozpadat povětrnostními vlivy.

Podobnost s divadelním dílem vykazuje svoji strukturou a způsobem práce svého tvůrce také např. rozhlasová inscenace nebo radioart. Naopak spíše interpretačnímu umění dirigenta se svou povahou blíží práce režiséra záznamu hudební skladby.<sup>206</sup> Problém režiséra rozhlasové hry, resp. krece radioartu je obdobný jako u autora divadelního díla a je taktéž v doktríně diskutovaný. Pouze okrajově zde naznačuji, že řešení problému, budu-li konsekventní, je obdobné jako u divadelního režiséra a proto je tedy nutné režiséra rozhlasové inscenace považovat za jejího autora ve smyslu § 5 AZ.<sup>207</sup> Sporná je také práce zvukového mistra.<sup>208</sup>

Výše bylo naznačeno, že na režiséra lze v jistých případech pohlížet jako na výtvarníka. Podoba je vskutku v tom, že režisér vytváří obrazy, které komunikují s divákem zrakovými (a současně zvukovými) vjemy. Jako někteří výtvarníci (viz výše), tak také režiséři vytvářejí živé obrazy, často nemalé výtvarné hodnoty (srov. scénické básně Roberta Wilsona).

Naznačeny byly také podobnosti s choreografickým dílem, které rovněž odůvodňují přiznání autorskoprávní ochrany režisérovy per analogiam.

### III. 3. 4. Důsledky přiznání autorství režiséru

Pokud někteří autoři tvrdí, že otázka povahy krece (dílo/výkon) je otázkou marginální, neboť právo k uměleckému výkonu zajišťuje stejně dobrou ochranu jako právo k dílu,<sup>209</sup> nevidí nebo nechtějí vidět podstatné rozdíly v rozsahu práv, a to i přes pokračující konvergenci práva autorského s právy příbuznými.

To se vztahuje zejména na dobu trvání práv (70, resp. 50 let post mortem) – je kuriózní pokud by ochrany požíval snímek Maxe Reinhardta (1873 – 1943) *Sen noci svatojánské* (1935),

<sup>205</sup> „Die Schöpfung des Filmwerkes wird, anders als die Schöpfung [Ulmer zde mluví o kreaci!] des Bühnenwerkes, erst durch die Filmherstellung vollendet, auf die der Regisseur entscheidenden Einfluß nimmt.“ *Ulmer 1980, 160. Též Bartoš 2002.*

<sup>206</sup> Je otázkou k diskusi, zda práce režiséra záznamu není výkonem skladby jak je tomu u dirigenta.

<sup>207</sup> *Muriň 2004, 42:* „Ak by sme chceli personálne určiť rozdiel medzi uvedenými dvoma prístupmi k právnej konštrukcii zvukového (auditívneho) diela, potom treba uviesť, že v prvom prístupe je autorom diela dramatik ..., či hudobný skladateľ...; režisér v tomto prístupe je vlastne výkonný umelec, v druhom prípade je autorom režisér, ktorý je autorom zvukového (auditívneho) diela.“ Řešení nechává na společenskou prax (sic). O divadelním díle autor bohužel takto neuvažuje a bez pochybností zařazuje divadelního režiséra k výkonným umělcům.

<sup>208</sup> Práce zvukového mistra je u nás přijímána společenskou praxí jako práce tvůrčí, příkladně německá doktrína považuje ale zvukového mistra (zpravidla !) za výkonného umělce.

<sup>209</sup> *Fleschsig 1976a ad.*

zatímco jeho daleko slavnější předloha – divadelní inscenace téže hry<sup>210</sup> nikoliv. Je sice pravda, že „život“ inscenace nebývá zpravidla delší než několik let, ačkoli bychom v evropských divadlech našli inscenace staré desítky let, nemůže to být rozumný důvod pro nepřiznání jejich adekvátní ochrany, stejně jako třeba sochám z ledu. Hospodářský význam není ovšem ani v této souvislosti zanedbatelný, a to zejména v souvislosti s vydáváním historických záznamů inscenací,<sup>211</sup> výjimečně také v případech rekonstrukce inscenace.<sup>212</sup>

V majetkové sféře subjektu práv se negativně projevuje i současná praxe, dle které je režisér výkonným umělcem. Např. z hlediska mezinárodního práva daňového jsou někdy výkonní umělci zdaňováni vyšší sazbou než autoři, což je způsobené nastavením odlišného národního zdaňovacího režimu pro uvedené skupiny poplatníků.<sup>213</sup>

Z hlediska podílu režisérů na přiměřenou odměnu za užití zvukově-obrazových záznamů se zaznamenanou inscenací není nepodstatný rozdíl v podílu výkonných umělců a autorů. Flagrantní je rozdíl 45 procentních bodů v případě práva na odměnu v souvislosti s rozmnožováním díla pro osobní potřebu a vlastní vnitřní potřebu dle § 104 (1) AZ.

Navíc je panující výklad zjevně protiústavní, neboť odpírá režisérovy náležitou zákonnou ochranu jeho díla, na kterou má ex constitutione nárok (srov. výklad v kap. III. 2.).

Změna praxe se tedy jeví právně-politicky i hospodářsky nutná.

---

<sup>210</sup> Viz *Reinhardt*.

<sup>211</sup> Liška Bystrouška Waltera *Felsensteina* žije i po více než 50 letech na nosičích DVD (label Immortal 2004). Trh s archivními videozáznamy operních inscenací do nedávné doby prakticky neexistoval, dnes se ale na tyto produkty orientuje stále více hudebních vydavatelství.

<sup>212</sup> Ať již z uměleckých (u nás se například *Otava* pokusil o rekonstrukci Jernekovy Toscy, Nekvasil a Štros zase o *Kašlikova Dona Giovanniho*), vědeckých (to je případ rekonstrukce světové premiéry *Wyspiańskiego Veselky* v roce 1973. Dle Černý 1988, 103) nebo pedagogických příčin.

<sup>213</sup> Srov. např. čl. 14 a 17 Smlouvy mezi Československou socialistickou republikou a Italskou republikou o zamezení dvojího zdanění v oboru daní z příjmu a zabránění daňovému úniku sjednané dne 22. října 1984 (17/1985 Sb.).

## IV. Úvahy o právním režimu divadelního díla de lege ferenda

Provedený rozbor, myslím, poukázal na to, že panující právní nejistota neprospívá zdárnému rozvoji divadelního umění. Zákodárce (snad i ten komunitární)<sup>214</sup> by si tedy měl uvědomit potřebu moderní právní úpravy divadelního díla, aby dostal příkazu ústavy a správnou zákonnou úpravou zajistil příznivý rozvoj umění. Zároveň jsou neopomenutelné i zájmy kulturního průmyslu, jakkoli komerční divadlo nedosahuje u nás zdaleka takového hospodářského významu jako např. v angloamerickém divadelním provozu.

### IV. 1. Obecný autorskoprávní režim

Jednou z možností je aplikace obecného ustanovení § 2 odst. 1 (in eventum ve spojení s odst. 4) AZ. Ze zákonné úpravy díla vyplývá již dnes možnost a také povinnost posuzovat divadelní dílo jako dílo autorské, a to přes zmatečné ustanovení § 67 AZ. Jednou možností tedy je změna praxe, podle které se režie považuje za umělecký výkon – tuto cestu naznačuje i současná česká literatura, stejně jako rozhodnutí Krajského soudu v Praze (ač nešťastným způsobem změněno Vrchním soudem).

Vzhledem k tomu, že mnoho právníků není připraveno připojit se k takovéto praxi, jistě by pomohlo výslovné uvedení divadelního díla v demonstrativním výčtu § 2 odst. 1 AZ podle portugalského vzoru. Pro odlišení od pojmu divadelní dílo podle AZ65 by bylo vhodné použít jiného termínu, např. dílo jevištní nebo scénické.

### IV. 2. Režim díla audiovizuálního

Jako možné řešení se též jeví přiměřené použití úpravy audiovizuálního díla (§§ 62 – 64 AZ) na úpravu díla divadelního. To by přineslo posílení postavení divadla a vyšší míru právní (a hospodářské) jistoty. Užitečná a inspirativní je tato regulace zejména v úpravě vztahu autora a výrobce (v případě divadelního díla přesněji producenta, tj. v našich podmínkách obvykle statutárního divadla) a vztahu autorů užitých děl a výrobce. Výjimku z režimu děl užitých by pak bylo nutné stanovit nejenom pro díla hudební, ale také dramatická a hudebně-dramatická.

Při přiměřeném použití by tedy z cit. paragrafů vyplývalo, že:

- a) autorem divadelního díla je jeho režisér [§ 63 (1)],

---

<sup>214</sup> Evropská komise váhala již u přiznání originálního autorství k filmovému dílu, což u směrnice o právu na pronájem a půjčování prosadil definitivně až Evropský parlament, ač s kompromisem otvírajícím členským státům možnost upravit práva k filmu jako spoluautorské.

- b) autor divadelního díla poskytl producentovi výhradní a neomezenou licenci [§ 63 (3) písm. a)] a dohodl se s ním na odměně obvyklé [§ 63 (3) písm. b)],
- c) autor divadelního díla nemůže odstoupit od smlouvy pro změnu svého přesvědčení [§ 63 (4) ve spojení s § 54].
- d) Na autora divadelního díla by se dále vztahovala analogie části úpravy zaměstnaneckého díla [§ 63 (4) ve spojení s § 58 (4, 5)]. Jde o vyvratitelnou právní domněnku svolení ke zveřejnění, úpravám, zpracování, spojení s jiným dílem, zařazení do díla souborného a k tomu, aby producent uváděl dílo na veřejnost pod svým jménem a svolení k dokončení svého nehotového díla pro případ, že bude režisér přes výzvu k dodatečnému plnění v prodlení s vytvořením díla, anebo zanikne-li závazek dokončit takové dílo smrtí nebo pro nemožnost plnění. Problematický je pouze souhlas ke zpracování díla, zneužití licence ke zpracování je ovšem pojištěno osobnostními právy autora.
- e) Autor díla v divadelním díle užitého by podle analogie uděloval producentovi výhradní a neomezenou licenci k užití díla při užití divadelního díla a užití fotografií a dohodl se na odměně obvyklé [§ 64 (1) písm. b) a c)].
- f) Dále by autor díla v divadelním díle užitého udělil svolení dílo beze změny nebo po zpracování či jiné změně zařadit do divadelního díla a zaznamenat je pro (prvotní) záznam takového díla [§ 64 (1) písm. a)]. Zde je významné především oprávnění k úpravě a zpracování.
- g) Z analogie dále vyplývá zakotvení fakultativní desetileté lhůty zakazující autorovi díla užitého udělit souhlas k zařazení do jiného díla divadelního [§ 64 (2)]
- h) a konečně odkaz na analogickou aplikaci úpravy zaměstnaneckého díla [viz sub d)].

Zda jde v případě divadelního díla o díla užitá v analogické konstrukci děl audiovizuálně užitých dle § 64 záleží na tom, zda díla vznikali za účelem zařazení do divadelního díla či nikoli (např. obraz malíře nebude v tomto smyslu dílem užitým, i když jej režisér pověsí na jevišti) a dále, zda je jejich užití mimo celek divadelního díla hospodářsky účelné – scénografické návrhy a modely lze vystavit i na výstavě, jejich primární hospodářský a také umělecký účel je ale v užití v divadelním díle, v jehož celku má scénografie také svou pravou hodnotu, neboť se k němu vztahuje. Scénická hudba je ale díky své abstrakci často od inscenace natolik vzdálena, že může být běžně užitá i samostatným prováděním (ostatně i slavný Mendelssohnův Svatební pochod byl součástí scénické hudby).

### IV. 3. Zvláštní autorskoprávní režim

Potíže, které by způsobila prostá věta „Na divadelní dílo se použije ustanovení § 62 až 64 obdobně.“ by se daly eliminovat zvláštní úpravou, inspirovanou regulací audiovizuálního díla (viz poznámky k předchozím oddílům). Myslím, že by potřebě moderní právní úpravy divadelního díla vyhovovala nejvíc. Bylo by pak na právně-politické úvaze zákonodárce, aby vyvážil ochranu producenta<sup>215</sup> a tvůrce, resp. tvůrců.

---

<sup>215</sup> V německém a rakouském právu je tento střet zájmů řešen tzv. právem provozovatele (Veranstalterrecht). Ustanovení je ale vnímáno jako nezdravá ingerence státu do soukromoprávního vztahu – argumentuje se správně tím, že nabyvatel licence má širokou smluvní volnost, ve které si může potřebná práva vyhradit a není nutné mu situaci na úkor umělců ulehčovat. (Srov. *Kroitzsch 2000, 751*. Zevrubně viz *Gentz 1968*.)

## Závěr

Při zkoumání problematiky autorskoprávní subjektivity divadelního režiséra vyšlo najevo, že divadelní režisér je autorem v právním slova smyslu. Trvající odmítání subjektivních práv autorských tvůrcům divadelních děl je nadále právněteoreticky i právněpoliticky neudržitelné.

Právněteoretické argumenty především vyvracejí pojetí režiséra jako výkonného umělce – bylo poukázáno na to, že pojem uměleckého výkonu je neslučitelný s podstatou divadelní režie, která vykazuje naopak všechny znaky autorského díla, jakožto jedinečného výsledku tvůrčí činnosti autora. Jádrem těchto úvah tvoří vzhled do vztahu dramatického textu a divadelního díla, přičemž byla zdůrazněna nezávislost divadla na literárním textu, který sice ráz divadelního díla určovat může, zpravidla tomu ale tak nebývá. Charakter divadelního díla jako díla v právním smyslu potvrzuje taktéž analogie divadelního díla s dílem filmovým, neboť u obou jde o geneticky shodné umění.

Při aplikaci autorského práva na divadelní dílo přichází především v úvahu pojetí divadelního díla jakožto zpracování literárního dramatického textu nebo chápání divadelního díla jako nové originální kreace. Autor této práce se kloní k druhému závěru, neboť, stejně jako v případě filmového díla, podstata režijní tvůrčí práce je vzdálena pouhému zpracování textu (event. architektonického díla, hudebního díla apod.). Legální pojem zpracování nezahmuje totiž – dle mínění autora – také ty případy, ve kterých je preexistentní autorské dílo užito v nové kreaci, aniž by byla dotčena jeho vnější forma.

Právněpoliticky a kulturněpoliticky se jednoznačné řešení problému jeví rovněž jako nutné vzhledem k potřebám divadelního provozu a vysoké investičně-produkční náročnosti moderní divadelní produkce a její mezinárodní výměny.

Podporu tohoto stanoviska autor hledal také v cizí legislativě, judikatuře a literatuře. Ukázalo se, že autorskoprávní subjektivity divadelní režisér v některých zemích euroamerického okruhu požívá (Portugalsko, Francie, Německo), zatímco v mnoha jiných zemích je otázka stále diskutována (Itálie, Polsko, Švédsko, Švýcarsko, Spojené státy americké).

V práci byly hledány také možnosti legislativnětechnického řešení problému *de lege ferenda*, přičemž byla opětovně shledána vhodnou úpravou analogická úpravě filmového díla.



## Seznam literatury

### Výběr teatrologické literatury a pramenů

1. Appia, Adolphe. Dzieło sztuki żywej i inne prace. Warszawa 1974.
2. Borodáč, Janko. Režijná kniha Tajovského hry „Ženský zákon“. Bratislava 1957.
3. Burian, Emil František. O nové divadlo. Praha 1946.
4. Brockett, Oscar G. Dějiny divadla. Praha 2001.
5. Brook, Peter. Prázdný prostor. Praha 1988.
6. Cihlář, Ondřej. Nový cirkus. Praha 2006.
7. Císař, Jan. Dramatik a režisér (Nárys systémově–strukturálního rozboru). In: České divadlo VI. O současné české režii 1. Praha 1981.
8. Císař, Jan. Štěpánek, František. Základy činoherní režie. 2. vyd. Praha 2000.
9. Craig, Edward Gordon. O divadelním umění. Praha 2006.
10. Černý, František. Otázky divadelní režie. Praha 1988.
11. Černý, František. Scherl, Adolf. (eds.) Dějiny českého divadla 1. Praha 1968.
12. Diderot, Denis. List o hluchoněmých pro ty, kdo slyší a mluví. In: Diderot, Denis. O umění. Praha 1983.
13. Dolenská, Kateřina. Festival Farma 2007 - setkání s legendou světového divadla. In: Loutkář LVII. 2007. 4.
14. Dürrenmatt, Friedrich. Problémy divadla. Bratislava 1965.
15. Dvořák, Antonín. Režisér a drama. In: Divadelní zápisník I. 1945 – 1946. 17 – 18. S. 528. Též in: Zápisy o divadle. Praha 1980. S. 66.
16. Etlík, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: Dvořák, Jan (ed.). Divadlo a interakce. Praha 2006.
17. Fischer-Lichte, Erika. "Ach, takové staré otázky..." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. In: Divadelní revue XVI. 2005. 2. Též: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8339> (odkaz platný 31. 7. 2007).
18. Fischer-Lichte, Erika (ed.). Das Drama und seine Inszenierung (sb.). Tübingen 1985.
19. Fuchs, Georg. Režijná kniha k Faustovi I. München 1908.
20. Fuchs, Georg. Die Schaubühne der Zukunft. München 1905.
21. Hagemann, Carl. Regie, Die Kunst der szenischen Darstellung. 5. vyd. Berlin 1921.
22. Herman, Josef. Nevěsta prodaná Havelkovi aneb Poslední brněnské nastudování Prodané nevěsty v inscenačním kontextu. In: Disk V. 2006. 16. S. 59.

23. Homoláč, Jiří. Intertextovost a utváření smyslu v textu. Praha 1996.
24. Honzl, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. In: K novému významu umění. Praha 1956.
25. Hořínek, Zdeněk. Poznámky o poznámkách. In: Divadelní revue XVII. 2006. 1. Téz: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10224> (odkaz platný 31. 7. 2007).
26. Chalizev, Valentin Jevgeňjevič. Drama jako umělecký jev. Praha 1983.
27. Ingegneri, A. Rozpravy. In: Scénografie LII. 1985. S. 82.
28. Kalvodová, Dana; Novák, M. Vítr v piniích, Japonské divadlo. Praha 1975.
29. Kožinov, Vadim. Druhy umění. Praha 1964.
30. Krejča, Otomar. Co je to režisérismus? In: Divadelní zápisník I. 1945 – 1946. S. 147. Téz in: DISK II. 2003. 3. S. 135. Taktéz: [http://www.amu.cz/docs/Disk\\_3.pdf](http://www.amu.cz/docs/Disk_3.pdf) (odkaz platný 31. 7. 2007).
31. Krejča, Otomar. Rozhodující roli ... In: Hirschová, Jindřiška. Krejča, Otomar. Svoboda, Josef. Majitelé klíčů: rozbor inscenace Národního divadla v Praze. Praha 1963. S. 7
32. Lehmann, Hans-Thies. Müller/Hamlet/Grüber/Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung. In: Thomsen, Christian W. (ed.). Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg 1985. S. 33.
33. Lukeš, Milan. Umění dramatu. Praha 1987.
34. Mejerchold, Vladimír Emiljevič. Režisér, herec, divák. In: Divadlo 1961. 10. s. 731.
35. Mukařovský, Jan. Jevištní řeč v avantgardním divadle. In: Studie z estetiky. Praha 1966b. S. 161.
36. Mukařovský, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: Studie z estetiky. Praha 1966a. S. 167.
37. Mukařovský, Jan. K jevištnímu dialogu. In: Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví. Praha 1948. S. 154.
38. Pavis, Patrice. Divadelný slovník. Bratislava 2004.
39. Pavlovský, Petr [Fiala]. Pojetí dramatu a divadelního textu v teorii divadla. In: Prolegomena Scénografické encyklopedie XIII. Praha 1972. S. 253.
40. Pavlovský, Petr (ed.). Základní pojmy divadla. Praha 2004.
41. Perceval, Luk. From nothing to nothing. In: Divadlo v medzichase X. 2005. 1-2. s. 8.
42. Scherhauser, Peter (ed.). Čítanka z dejín divadelnej réžie. I. - Od neandertálca po Meiningerčanov. Bratislava 1998.
43. Scherhauser, Peter (ed.). Čítanka z dejín divadelnej réžie. II. - Od Goetheho a Schillera po Reinhardta. Bratislava 1998.

44. Scherhauser, Peter (ed.). Čítanka z dejín divadelnej réžie. III. - Od futuristov po Ejzenštej-  
na. Bratislava 1999.
45. Sommi, Leone de. Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche. In: Scénografie  
LII. 1985. S. 25.
46. Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. Můj život v umění. Praha 1940.
47. Stehlíková, Eva. A co když je to divadlo? Praha 1998.
48. Stehlíková, Eva. Antické divadlo. Praha 2005.
49. Taube, Otto Freiherr von. Bellevue. Berliner Erinnerungen aus der Zeit vor dem ersten  
Weltkrieg. In: Tank, Kurt Lothar (ed.). Eckart-Jahrbuch 1965/66. Berlin 1966. S. 192. Cit.  
podle: Jurkowski, Henryk. Svět Edwarda Gordona Craiga (Příspěvek k dějinám umění). In:  
Loutkář LVII. 2007. 1. S. 13.
50. Šalda, František Xaver. Můj názor na úkol režisérův. In: Šaldův zápisník II. 1929 – 1930.  
S. 309.
51. Tairov, Alexandr Jakovlevič. Odpoutané divadlo. Praha 2005.
52. Tumlíř, Jaroslav. Réžie divadelní hry. Praha 1946.
53. Veltruský, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: Slovo a slovesnost. 1941. 7.  
S. 136.
54. Vodák, Jindřich. Divadelní kapitolky I. Čas 9. 5. 1901. Též in: Cestou. Praha 1946.
55. Vostrý, Jaroslav. Réžie je umění. Praha 2001.
56. Winds, Adolf. Geschichte der Regie. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925.
57. Zich, Otakar. Estetika dramatického umění. Praha 1931.
58. Zuber-Skerritt, Ortrun (ed.). Page to Stage. Theatre as translation. Amsterdam 1984.

## Seznam právněvědní a související literatury

1. Ahlberg, Hartwig. § 2, § 3. In: Möhring, Philipp. Nicolini, Käte. Urheberrechtsgesetz. 2. vyd. München 2000. S. 99, 160.
2. Amada, Richard. Note. Elvis, Karaoke, Shakespeare and the Search for a Copyrightable Stage Direction. Arizona Law Review XLIII. 2001. S. 677.
3. Bartoš, Lucie. Proč není inscenace autorským dílem režiséra. Polemická ministudie k Základním pojmům divadla. Divadelní revue XIII. 2002. 2. Též <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1778> (odkaz platný 31. 7. 2007).
4. Berenboom, Alain. Le droit d'auteur. Bruxelles 1984.
5. Bielenberg, Rudolf. Anmerkung zum Urteil des BGH vom 19.11.1971 (Biographie: Ein Spiel). In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXIV. 1972. 3. S. 146.
6. Buckwitz, Harry. Theater heute. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXXIV. 1982. 3. S. 537.
7. Bullinger, Winfried. § 2, § 3. In: Wandtke, Artur-Axel. Bullinger, Winfried. Praxiskommentar zum Urheberrecht. 2. vyd. München 2006. S. 53, 88.
8. Büscher, Mareile. § 73. In: Wandtke, Artur-Axel. Bullinger, Winfried. Praxiskommentar zum Urheberrecht. 2. vyd. München 2006. S. 960.
9. Celli, Gian Carlo. Il diritto di autore nella regia teatrale. In: Il Diritto di Autore XXIV. 1953. 3. S. 322.
10. Colombet, Claude. Propriété littéraire et artistique et droits voisins. Paris 1986.
11. Corrodi, Rolf. Der Schutz des Bühnenwerkes gegen Entstellung durch die Aufführung im schweizerischen Recht, unter besonderer Berücksichtigung von Art. 6bis der Revidierten Berner Übereinkunft und des deutschen Rechts. Disertace. Zürich 1933.
12. Czajkowska-Dąbrowska, Monika. Art. 85. In: Barta, Janusz. Czajkowska-Dąbrowska, Monika. Ćwiakalski, Zbigniew. Markiewicz, Ryszard. Traple, Elżbieta. Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Warszawa 2001. S. 553.
13. Daiber, Hans. Verbraucherschutz für Theaterbesucher?. In: Theater heute 1983. 2. S. 61.
14. David, Lucas. Die Werkbegriffe der Berner Übereinkunft und des schweizerischen Urheberrechtsgesetzes. In: FS 100 Jahre RBÜ. Bern 1986. S. 181.
15. Depenheuer, Frank. Gegen den Urheberschutz des Theaterregisseurs – Kurze Replik auf Hieber. Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XLI. 1997. 1. S. 17. Též in: Wronewitz, Petra (ed.). Das Theater & das Urheberrecht. Gießen 1999.

16. Desjeux, Xavier. La mise en scène de théâtre est-elle une œuvre de l'esprit? A propos de l'arrêt Darnel du 8 juillet 1971. In: Revue internationale du droit d'auteur LXXV. 1973. S. 43.
17. Dienstag, Paul. Elster, Alexander: Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts. Berlin 1932.
18. Dietz, Adolf. Die Entwicklung des bundesdeutschen Urheberrechts in Gesetzgebung und Rechtsprechung von 1965 bis 1972. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht XLVII. 1975. 72. S. 1.
19. Dietz, Adolf. Werkänderungen durch Regie. In: Film und Recht XX. 1976. 12. S. 816.
20. Dreyer, Gunda. § 2. In: Dreyer, Gunda. Kotthoff, Jost. Meckel, Astrid. Heidelberger Kommentar zum Urheberrecht. Heidelberg 2004. S. 17.
21. Dünwald, Rolf. Inhalt und Grenzen des künstlerischen Leistungsschutzes. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht XXIV. 1972. 65. S. 99.
22. Dünwald, Rolf. Ist der Regisseur Urheber oder ausübender Künstler? In: Das Orchester XXV. 1977. S. 329.
23. Dünwald, Rolf. Die künstlerische Darbietung als geschützte Leistung. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht 1979. 84. S. 1.
24. Dünwald, Rolf. Das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers in der neueren Rechtsprechung des BGH. In: Film und Recht. XXVIII. 1984. S. 615.
25. Dünwald, Rolf. Leistungsschutz „im unteren Bereich“ oder überdehnter Leistungsschutz? FS Georg Roeber 1973. S. 73.
26. Dünwald, Rolf. Die Rechtsstellung des Theaterintendanten. Disertace. Köln 1964.
27. Dünwald, Rolf. Regie – Interpretation, Bearbeitung oder Werk?. Film und Recht XX. 1976. 12. S. 804.
28. Dünwald, Rolf. Schutz des ausübenden Künstlers. Stuttgart 2006.
29. Dünwald, Rolf. Zum Begriff des ausübenden Künstlers. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht XLI. 1969. 52. S. 49.
30. Elster, Alexander. Gibt es ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers? Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht XXXII. 1927. 1. S. 42.
31. Elster, Alexander. Prolegomena des Aufführungs- und Vorführungsurheberrechts. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht IV. 1931. 4. S. 433.
32. Erdmann, Willi. Werktreue des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht. In: Bruchhausen, Karl. Hefermehl, Wolfgang. Hommelhoff, Peter. Messer, Herbert (eds.). Festschrift für Rudolf Nirk zum 70. Geburtstag. München 1992. S. 209.

33. Everding, August. Theater und Justiz. In: Neue juristische Wochenschrift XXXVII. 1984. S. 1087.
34. Fabian, Imre. Verbraucherschutz – auch für Opernabonnenten. In: Opernwelt 1988. 1. S. 10.
35. Fabiani, Mario. Appunti sulla tutela giuridica della regia teatrale e televisiva. In: Rassegna di Diritto Cinematografico. Teatrale e della Radiotelevisione IX. 1960. 3. S. 77.
36. Fabiani, Mario. Artista interprete o esecutore. Torino 1987.
37. Feil, Erich. Wennig, Fritz. Bühnenrecht. Wien 2001.
38. Fessmann, Ingo. Theaterbesuchervertrag oder wann krieg ich als Zuschauer mein Geld zurück? In: Neue juristische Wochenschrift XXXVI. 1983. 21. S. 1164.
39. Flechsig, Norbert P. Beeinträchtigungsschutz von Regieleistungen im Urheberrecht. In: Film und Recht XX. 1976. 7. S. 429.
40. Flechsig, Norbert P. Besprechung der Abhandlung Michael Roggers: Urheberrechtliche Fragen bei der Inszenierung von Bühnenwerken. In: Film und Recht XXII. 1978. 11. S. 802.
41. Flechsig, Norbert P. Der französische Entwurf zur Änderung und Ergänzung des Urheberrechts. In: In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, International Teil 1985. S. 287.
42. Flechsig, Norbert P. Urheberrechtliche Abwehransprüche und ambivalente Regieleistung. In: Film und Recht XX. 1976. S. 829.
43. Foerster, Peter von. Das Urheberrecht des Theaterregisseurs. Berlin 1973.
44. Fohrbeck, Karla. Wiesand, Andreas J. Woltereck, Franck. Arbeitnehmer oder Unternehmer? Zur Rechtssituation der Kulturberufe. Berlin 1976.
45. Françon, André. Tribunal de grande instance de Paris, 27. 11. 1985. In: Revue internationale du droit d'auteur CXXIX. 1986. S. 169.
46. Freemal, Beth. Note. Theatre, Stage Directions & Copyright Law. Chicago – Kent Law Review LXXI. 1996. S. 1017.
47. Freiesleben, ?. Rechtsschutz der Regiekunst. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht XXI. 1916. 4. S. 112.
48. Fromm, Friedrich Karl. Das Recht des Regisseurs und Schutz seiner künstlerischen Leistung. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXVII. 1962. S. 561.
49. Fromm, Friedrich Karl. Der Regisseur und die Rechte des Autors. In: Der Autor. 1967. 3. S. 3.
50. Gamm, Otto-Friedrich Freiherr von. Urheberrechtsgesetz. München 1968.

51. Gamm, Otto-Friedrich Freiherr von. Wettbewerbsrecht. Köln 1987.
52. Gentz. Veranstalterrecht. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXVII. 1968. S. 182.
53. Giannini, Amedeo. Il diritto dello spettacolo. Cinematografia – teatro – radiodiffusione – televisione – fonogramma – l'artista interprete. Roma 1959.
54. Gnekow, Horst. Das Recht des Regisseurs. Eine theaterrechtliche Abhandlung. Disertace. Göttingen 1940.
55. Gobin, Alain. Le droit des auteurs, des artistes et des gens du spectacle. Paris 1986.
56. Goldbaum, Wenzel. Theaterrecht. Berlin 1914.
57. Goldbaum, Wenzel. Fragen aus dem Grenzgebiet zwischen Urheberrecht und unlauterem Wettbewerb. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht XXXI. 1926. 7. S. 297.
58. Gordon, M. V. Sovetskoje avtorskoje pravo. Moskva 1955.
59. Greiffenhagen, Gottfried. Die Gastverträge im Bühnenrecht. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht LII. 1980. 88. S. 1.
60. Grunert, Eike Wilhelm. Götterdämmerung, Iphigenie und die amputierte Csárdásfürstin. Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XLV. 2001. 3. S. 210.
61. Grunert, Eike Wilhelm: Was folgt aus dem Urheberrecht des Theaterregisseurs? In: Kunstrecht und Urheberrecht II. 2000. 2. S. 128.
62. Grunert, Eike Wilhelm. Werkschutz contra Inszenierungskunst – Der urheberrechtliche Gestaltungsspielraum der Bühnenregie. München 2002.
63. Grüniger, Rudolf. Die Oper im Urheberrecht. Bern, Frankfurt am Main 1971.
64. Guerrero, Carlos A. „And if it wasn't for me [rick], then were would you be Ms. Gypsy Rose Lee?“ An Argument For Copyright Protection For Theatre Directors Through a Reasonable Definition of Theatrical Stage Directions and an Understanding of Theatre Community. In: Akron Intellectual Property Journal I. 2007. 1. S. 105.
65. Hagnell, Viveka. The author as stage director. An example: C. B. Shaw. In: Dietrich, Margaret (ed.). Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre. Salzburg 1975. S. 139.
66. Hammarén, Anna. Teaterregi och upphovsrätt. Stockholm 1997.
67. Hertin, Paul W. § 73. In: Mestmäcker, Ernst-Joachim. Schulze, Erich. Kommentar zum deutschen Urheberrecht. 44. Aktualisierungslieferung (Mai 2007). München 2007. Band 1.2. § 73.
68. Hertin, Paul W. § 73, § 80. In: Fromm, Friedrich Karl. Nordemann, Wilhelm. Urheberrecht. Kommentar. 9. vyd. Köln 1998. S. 535, 555.
69. Hertin, Paul Wolfgang. Urheberrecht. München 2004.

70. Hieber: Für den Urheberschutz des Theaterregisseurs – die Inszenierung als persönliche geistige Schöpfung, Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XLI. 1997, 17. Tiež in: Wronewitz, Petra (ed.). Das Theater & das Urheberrecht. Gießen 1999.
71. Hirsch-Ballin, Ernst D. Besprechung der Abhandlung Peter von Foersterns: Das Urheberrecht des Theaterregisseurs. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht XLVII. 1975. 74. S. 371.
72. Hodik, Kurt H. Der Rechtsschutz des Theater- und Konzertveranstalters in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil. 1984. S. 421, 605.
73. Hodik, Kurt H. Die Urheberrechte des Bühnenbildners. In: Film und Recht XXVII. 1983. 6. S. 298.
74. Hoffmann, Willy. Besprechung der Abhandlung Emil Lyons: Das Recht des Bühnenregisseurs. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht XXXV. 1930. 12. S. 1213
75. Hoffmann, Willy. Das Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht XXXII. 1927. 2. S. 69.
76. Hoyer, Karlernst. Der Gastregisseur als „freier Unternehmen“? In: Bühnengenossenschaft. 1986. 3. S. 8.
77. Hubmann, Heinrich. Besprechung der Abhandlung Ulrich Meyer-Cordings: Die provozierenden ‚entstellenden‘ Inszenierungen der Theaterregisseure. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XXXIV. 1985. S. 638.
78. Le Chevalier. Pour une protection des mises en scène théâtrales par le droit d’auteur. Revue internationale du droit d’auteur LXXV. 1990. 146. S. 19.
79. Isacker, Frans von. Lettre de Belgique: A propos d’un récent caprice de „La Veuve Joyeuse“. In: Le Droit d’Auteur 1967. S. 143.
80. Jaeger, Till. Der ausübende Künstler und der Schutz seiner Persönlichkeitsrechte im Urheberrecht Deutschlands, Frankreichs und der Europäischen Union. Baden-Baden 2002.
81. Jahn, B. Divadlo a jeho právo v teorii a praxi. Soutěžní tvorba 1941.
82. Jarvis, Robert M. Chaikelson, Steven E. Corcos, Christine A. Edmonds, Edmund P. Garon, Jon M. Ghosh, Shubha. Henslee, William D. Kende, Mark S. Palmer, Charles A. Schultz, Nancy L. Scordato, Marin R. White, Libby A. (eds.) Theater Law. Durham 2004.
83. Jelínek, M. Ochrana práv výkonných umělců z hlediska vnitrostátního i mezinárodního. In: Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových. Praha 1987.
84. Kadlec, Karel. Provozovací právo k dílům dramatickým a hudebním. Praha 1892.



85. Klemperer, Paul. Besprechung der Abhandlungen Fritz Reiners und Claus-Dietrich Kochs. In: Juristische Wochenschrift LVII. 1928. 18/19. S. 1188.
86. Kloth, Matthias. Der Schutz der ausübenden Künstler nach TRIPs und WPPT. Baden-Baden 2000.
87. Knap, Karel. Autorské právo. Praha 1960.
88. Knap, Karel. Autorský zákon a předpisy související. 3. vyd. Praha 1982.
89. Knap, Karel a kol. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. Linde 1998.
90. Knap Karel e. a. Práva k nehmotným statkům. Praha 1994.
91. Knap, Karel. Smluvní vztahy v právu autorském. Praha 1967.
92. Knap, Karel. Základy systému práv k nehmotným statkům. Praha 1974.
93. Knothe, Hans-Georg. „Umfunktionierte“ Klassiker-Aufführungen ohne Hinweis – vertragsgemässe Theaterleistung? In: Neue juristische Wochenschrift XXXVII. 1984. 19. S. 1074.
94. Kohler, Joseph. Das Autorrecht, eine zivilistische Abhandlung. Jena 1880.
95. Koch, Claus-Dietrich. Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Berlin 1927.
96. Körner, Roswitha. Der Text und seine Bühnenmäßige Aufführung. Hamburg 1999.
97. Kout, Aleš. Režisér-autor. Diskusní internetový příspěvek k článku Lucie Bartoš Proč není inscenace autorským dílem režiséra. <http://www.divadlo.cz/art/comment/list.asp?sub=&id=1778#17.6.2002%209:06:16> (odkaz platný 31. 7. 2007).
98. Kroitzsch, Hermann. § 73, § 81. In: Möhring, Philipp. Nicolini, Käte. Urheberrechtsgesetz. Kommentar. 2. vyd. München 2000. S. 730, 751.
99. Krüger, Christof. § 73. In: Schricker, Gerhard (Hg.). Urheberrecht. 3. vyd. München 2006. S. 1457.
100. Krüger, Christof. Die schöpferische Interpretation – ein Widerspruch in sich? In: Herbst, Geord (ed). Festschrift für Rainer Klaka. München 1987. S. 139.
101. Krüger-Nieland, Gerda, Die Rechtsstellung des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht. Archiv für urheber-, film- und theaterrecht XVIV 1972. 64. S. 129, 136.
102. Kříž, Jan. Holcová, Irena. Kordač, Jiří. Křest'ánová, Veronika. Autorský zákon a předpisy související. Komentář. 2. vyd. Praha 2005.
103. Kříž, Jan. Holcová, Irena. Nerudová, Jitka. Autorský zákon s poznámkami a úvodním slovem. Praha 2000.
104. Kuhn, Elisabeth Christine. Die Bühnenszenierung als komplexes Werk. Baden-Baden 2005.
105. Kurz, H. Praxishandbuch des Theaterrechts. München 1999.

106. Lax, Pierluigi. Spunti su regia teatrale e diritto d'autore. In: *Il Diritto delle Radiodiffusioni e delle Telecomunicazioni XVII*. 1985. S. 107.
107. Leichtman, David. Most Unhappy Collaborators: An Argument Against the Recognition of Property Ownership in Stage Directions. *Columbia – VLA [Volunteer Lawyers for the Arts] Journal of Law & the Arts XX*. 1996. 4. 683.
108. Leinveber, Gerhard. Urheberrechtsschutz des Regisseurs. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXIII*. 1971. 4. S. 149.
109. Lennartz, Knut: *Theater, Künstler und die politik Berlin 1996*
110. Lilia, Elisabeth. *Urheberrechte an der Regie. Disertace. Leipzig 1914.*
111. Litten, Heinz Wolfgang. *Die Änderung des Bühnenwerkes durch die Aufführung. Eine theaterrechtliche Studie. Disertace. Königsberg [Kaliningrad] 1927.*
112. Loewenheim, Ulrich. § 3. In: *Schricker, Gerhard (Hg.). Urheberrecht. 3. Aufl. München 2006. S. 147.*
113. Löwenbach, Jan. *Právní ochrana výkonných umělců. In: Hudební věstník 1938. S. 166.*
114. Löwenbach, Jan. *Zákon o právu autorském. Komentář. Praha 1927.*
115. Löwenbach, Jan. *Zákon o právu autorském. Komentář. Praha 1937.*
116. Luby, Štefan. *Autorské právo. Bratislava 1962.*
117. Luby, Štefan. *Práva příbuzné právům autorským. Praha 1963.*
118. Luby, Štefan. *Zvukový film a autorské práva účastníků. In: Právny obzor 1943. 5. S. 113.*
119. Lukášová, Iva: *Přítomnost a budoucnost divadelní tvorby ve světle autorskoprávních předpisů. Diplomová práce. Právnická fakulta UK. Praha 1998.*
120. Lutz, Martin J. *Die Rechte am Film in der Berner Übereinkunft und in der Schweiz. In: FS 100 Jahre RBÜ. Bern 1986. S. 317.*
121. Lyon, Emil. *Das Recht des Bühnenregisseurs. Disertace. Breslau (Wrocław) 1930.*
122. Marwitz, Bruno. *Erweiterung oder Beschränkung des Kreises der urheberrechtlich Geschützten. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht XXXI. 1926. 12. S. 573.*
123. Mates, Jan. *Postavení režiséra dle platné právní úpravy. Diplomová práce. Právnická fakulta UK. Praha 2005.*
124. Matthyssens, Jean. *Metteurs en scène et droit d'auteur. In: Revue internationale du droit d'auteur. 1956. 10. S. 47.*
125. Matthyssens, Jean. *Statut de metteurs en scène et droit d'auteur. In: Le Droit d'Auteur x. 1987. S. 347.*
126. Mayer-Maly, Theo. *Locatio conductio. Eine Untersuchung zum klassischen römischen Recht. Wien, München 1956.*

127. Meckel, Astrid. § 73. In: Dreyer, Gunda. Kotthoff, Jost. Meckel, Astrid. Heidelberger Kommentar zum Urheberrecht. Heidelberg 2004. S. 919.
128. Meier, Robert. Plädoyer für ein Urheberrecht der Theaterregisseure und Bühnenschauspieler. In: Zeitschrift für schweizerisches Recht. Neue Folge CVI (Gesamte Folge CXXVIII). 1987. 106. S. 241.
129. Meier, Robert. Das Schauspiel als Werk zweiter Hand. Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht LXIII. 1991. 117. S. 43.
130. Meyer-Cording, Ulrich. Die provozierenden „entstellenden“ Inszenierungen der Theaterregisseure. In: Baumgärtel, Gottfried. Becker, Hans-Jürgen. Klingmüller, Ernst. Wacke, Andreas. (eds.). Festschrift für Heinz Hübner zum 70. Geburtstag am 7. November 1984. Berlin, New York 1984. S. 745.
131. Meyer-Stapelfeld, Hermann. Über den Schutz des ausübenden Künstlers nach geltendem Recht. Disertace. Hamburg 1957.
132. Mosimann, Peter. Verwandte Schutzrechte. In: Büren, Roland von. David, Lucas. Schweizerisches Immaterialgüter- und Wettbewerbsrecht. 2. Band. Urheberrecht. Basel, Genf, München 2006. S. 365.
133. Munková, Jindřiška. Práva k nehmotným statkům a hospodářská soutěž. Praha 1995.
134. Munková, Jindřiška. Právo proti nekalé soutěži. Komentář. 2. vyd. Praha 2001.
135. Muriň, Peter. Autorské právo II. Bratislava 2004.
136. Muriň, Peter. Právo výkonného umelca. Disertace. Bratislava 1988.
137. Neumann-Duesberg, Horst. Probleme des Theaterarbeitsrechts. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht XXXV. 1963. 39. S. 236.
138. Nevin, Douglas M. No Business Like Show Business: Copyright Law, the Theatre Industry, and the Dilemma of Rewarding Collaboration. Emory Law Journal LIII. 2004. 3. S. 1533.
139. Nordemann, Wilhelm. Kann der Theaterregisseur Urheber sein? – Anknüpfungspunkte und Unterschiede. In: Film und Recht XIV. 1970. 3. S. 73.
140. Nordeman, Wilhelm. Vinck, Kai. § 3. In: Fromm, Friedrich Karl. Nordemann, Wilhelm. Urheberrecht. Kommentar. 9. vyd. Köln 1998. S. 92.
141. Nix, Christoph. Einführung in das Bühnenrecht für junge Schauspielerinnen und Schauspieler. Hannover 2006.
142. Oehmke, Hellmut. Studien zum künstlerischen Urheberrecht. Disertace. Greifswald 1920.
143. Opet, Otto. Beiträge zum Aufführungsrecht. Separatabdruck aus dem Archiv für die civilistische Praxis. Freiburg in Bayern, Leipzig s. a. [1894?]
144. Opet, Otto. Deutsches Theaterrecht. Berlin 1897.

145. Opet, Otto. Die Grundsätze des modernen Theaterrechts. Wien 1906.
146. Opet, Otto. Zur rechtlichen Natur des Filmvertrages. Juristische Wochenschrift LIII. 1924. 11. S. 1719.
147. Ott, Gerhard. Das Urheberrecht des Theater- und Filmregisseurs. Disertace. München 1956.
148. Pappas, Ted. Protecting the Director. In: American Theatre. 1999. 2. S. 6.
149. Peifer, Karl-Nikolaus. Individualität im Zivilrecht. Tübingen 2001.
150. Pelikánová, Irena. Pojem podnikatele. In: Pelikánová, Irena; Černá, Stanislava a kol. Obchodní právo I. Praha 2005. S. 187 a násl.
151. Plaisant, Robert. Œuvres théâtrales. In: Juris-Classeur propriété littéraire et artistique. Bd. 1. Fasc. 303. 5. 1982. Nr. 71-72.
152. Porstendorfer, Walter. Urheberrechte an Inszenierungen. Disertace. Leipzig 1933.
153. Raschèr, Andrea Francesco Giovanni. Für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Baden-Baden 1989.
154. Raschèr, Andrea Francesco Giovanni. Werktreue und Werkqualität aus der Sicht der analytischen Theaterwissenschaft. Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht LXIII. 1991. 117. S. 21.
155. Raue. Mit dem Recht in Rücken und dem Bühnenverein gegen sich. Theater heute 2000. 11. S. 79.
156. Rebello, Luiz Francisco. Código do direito de autor e dos direitos conexos anotado. Lisboa 1985.
157. Rehbinder, Manfred. Urheberrecht. 14. vyd. München 2006.
158. Reich, Steven A. Urheberrecht und gewerblicher Rechtsschutz. In: Fischer, Hermann Josef. Reich, Steven A. (Eds.) Der Künstler und sein Recht. 2. vyd. München 2007. S. 10.
159. Reinbothe, Jörg. Lewinski, Silke von. The WIPO Treaties 1996. London 2001.
160. Reiners, Fritz. Das Bühnenwerk und sein urheberrechtlicher Schutz. Disertace. Göttingen 1927.
161. Riezler, Erwin. Besprechung der Abhandlung Claus-Dietrich Kochs: Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht I. 1928. 1. S. 340.
162. Roeber, Georg. Urheberrecht und Regie (Diskussionsbericht). Film und Recht XX. 1976. 12. S. 854.
163. Rogger, Michael: Urheberrechtliche Fragen bei der Inszenierung von Bühnenwerken, Disertace. München 1976

164. Rosenthal, Friedrich. Die künstlerische und rechtliche Stellung des Regisseurs. In: Geistiges Eigentum. 1937. 2. S. 297.
165. Rouček, František. Československé právo obchodní. 2. díl. Praha 1939.
166. Samson, Benvenuto. Urheberrecht oder Leistungsschutzrecht des Bühnenregisseurs. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXVIII. 1976. 4. S. 191.
167. Samson, Benvenuto (ed.) Zum Thema Urheberrecht und Regie – Orientierungshilfe für die zu diesem Thema am 5. 11. 1976 stattfindende Arbeitssitzung beim Institut für Film und Fernsehrecht. In: Film und Recht XX. 1976. 10. S. 686.
168. Serebrovskij, Vladimir Ivanovič . Voprosy sovetskogo avtorskogo prava. Moskva 1956.
169. Schack, Haimo. Brecht, der Theaterregisseur und sein Publikum: Wer verletzt wen?. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXXV. 1983. 10. S. 555.
170. Schack, Haimo. Urheber- und Urhebervertragsrecht, 2. Aufl. 2005.
171. Schickert, Katharina. Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike. 2005.
172. Schlatter-Krüger. Zur Urheberrechtsschutzfähigkeit choreographischer Werke, Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil. 1985. S. 299-308.
173. Schmieder, Hans-Heinrich. Zur Rechtsstellung des Bühnenregisseurs. Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht LXIII. 1972. S. 133.
174. Schmoschewer, Fritz. Zur Frage des Urheberrechtsschutzes der wiedergabenden Künstler. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht XXXII. 1927. 1. S. 50.
175. Schulze, Gernot. § 3. In: Dreier, Thomas. Schulze, Gernot. Urheberrechtsgesetz, Urhebervernehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. München 2006. S. 117.
176. Schreyer, Lothar. Vom Urheberrecht des Regisseurs. In: Die Scene 1912. S. 145.
177. Schreyer, Lothar. Voraussetzungen für das Urheberrecht des Regisseurs. In: Die Scene 1913. S. 180.
178. Schultze, Friedrich. Rechtsbeziehung zwischen Autor und Regisseur. In: Film und Recht XVI. 1972. 8. S. 250.
179. Schulz, Tanja. Bühnenschiedsgerichtsbarkeit und befristeter Bühnenanstellungsvertrag. Baden-Baden 1998.
180. Schwitzky. Recht am geistigen Eigentum für den Spielleiter. In: Szene. 1915. S. 4.
181. Sieger, Ferdinand. Sind Inszenierungen urheberrechtlich geschützt? In: Die Deutsche Bühne 1971. 2. S. 5.
182. Skála, Karel. Nekalá soutěž. Praha 1927.

183. Spautz, Wolfgang. § 39. In: Möhring, Philipp. Nicolini, Käte. Urheberrechtsgesetz. Kommentar. 2. vyd. München 2000. Marg. č. 13.
184. Srstka, Jiří. Autorské právo v divadle. Praha 2006.
185. Srstka, Jiří. Díla z díla. In: Svět a divadlo XV. 2004. 3. S. 112.
186. Srstka, Jiří. Divadelní režie jako autorské dílo. In: Svět a divadlo XIV. 2003. 2. S. 56.
187. Stadtrucker, Ernest. Bujňák, Anton. (Eds.). Příručka právních predpisov z odvetvia kultúry. 3. časť. Divadelníctvo. Bratislava 1981.
188. Stahl, Christoph. Die Regie im Urheberrecht. Disertace. Basel 1997.
189. Svoboda, Pavel. Vliv autorskopravní teritoriality na vývoj evropského práva. Praha 2001.
190. Tarnec, Alain Le. Manuel de la propriété littéraire et artistique. Paris 1966.
191. Telec, Ivo. Autorský zákon. Komentář. Praha 1997.
192. Telec, Ivo. K právní povaze tzv. atypických slovesných výkonů. In: Právník 1988. 8, 9.
193. Telec, Ivo. Právo výkonných umělců v provozovatelské praxi. Praha 1993.
194. Telec, Ivo. Přehled práva duševního vlastnictví. Brno 2002.
195. Telec, Ivo. Tvůrčí práva duševního vlastnictví. Praha 1994.
196. Telser, Liselotte. Das Urheberrecht des Regisseurs. Dizertace. München 1948.
197. Thorwart, Hermann. Über die Möglichkeit eines Urheberrechtes am Regiekunstwerk. Disertace. Erlangen 1953.
198. Treitel, Richard. Gibt es ein Urheberrecht des Regisseurs? In: Die Scene. 1912. S. 168. Též: Die Schaubühne VIII. 2. S. 92.
199. Troidl, Thomas. Öffentliche Theater als Kommunalunternehmen (Art. 89 BayGO).<sup>216</sup> Frankfurt am Main 2004. Též: Disertace. Regensburg 2004.
200. Troller, Alois. Jurisprudenz auf dem Holzwege. Berlin, Frankfurt am Main 1959. (Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht, Bd. 13)
201. Troller, Alois. Das Recht des Dirigenten und Solisten an der Interpretation des Musikwerkes. In: Schweizerische Mitteilungen über Immaterialgüterrecht. 1955. S. 137
202. Ulmer, Eugen. Urheber- und Verlagsrecht. 3. vyd. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1980.
203. Vlasov, V.V. Voprosy režissury. Moskva 1954.
204. Vogel, Volker von. Ein Urteil mit Folgen? Frankfurter Gericht billigt Regisseur Urheberrecht zu. In: Die Deutsche Bühne. 1975. 9. S. 4.
205. Walter, Michel M.: Urheberrechtsgesetz 2006. Wien 2007.
206. Walter, Michel M. Zur Revision des österreichischen Urheberrechts. Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil. 1974. S. 429-435.

<sup>216</sup> Bayerische Gemeindeordnung 1998.

207. Wandtke, Artur-Axel. Der Schutz choreographischen Schaffens, Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XXXV. 1991, 115-122
208. Wandtke, Artur-Axel. Theater und Recht. Hamburg 1994.
209. Wandtke, Artur-Axel. Zu einigen Leistungsschutzrechtlichen Aspekten im Bühnenarbeitsrecht, Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XXXVII. 1993, 163.
210. Wanscher, Peter. Besprechung der Abhandlung Peter von Foerstes: Das Urheberrecht des Theaterregisseurs. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXVI. 1974. 1. S. 57.
211. Weber, Hans. Bearbeitung und Urheberrecht, insbesondere die Bühnenbearbeitung. Disertace. Zürich 1935.
212. Wehner, Willi. Der Bühnenbrauch als Rechtsquelle. Disertace. Köln 1954.
213. Weidman, John. No Copyright for Directors. In: American Theatre. 1999. 9. S. 6.
214. Weimann, Ulrich. Die Fernsehsendung von Bühnenwerken nach geltendem Recht und de lege ferenda. Disertace. Köln 1963.
215. Weiss, Rudolf Theodor. Das Urheberrecht an dramatisch-musikalischen Werken. Disertace. Bern 1933.
216. Wenger, Martin. Urheberrecht und Regie. Disertace. Königsberg (Kaliningrad) 1928.
217. Winckler-Neubrand, Annemarie. Urheber- und Leistungsschutzrechte bei der Theaterinszenierung, Disertace. Erlangen 1987.
218. Winds, Carl. Fernsehspiel und Bühne im Blickpunkt der Regie. Theater der Zeit VII. 1957. S. 8.
219. Wronewitz, Petra. (Ed.) Das Theater & das Urheberrecht. Gießen 1999.
220. Wündisch, Sebastian. Anmerkung zum Urteil des Oberlandesgerichts Dresden vom 24. Mai 2000 – 14 U 729/00. Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XLIV. 2000. 11. S. 959.
221. Yellin, Talia. New Directions for Copyright: The Property Rights of Stage Directors. Columbia – VLA [Volunteer Lawyers for the Arts] Journal of Law & the Arts XXIV. 2001. 3. S. 317.

## Seznam citovaných předpisů

Seznam je chronologický, odkazováno je zkratkami uvedenými v závorce. Není-li uvedeno jinak, je účinnost předpisů zohledněna k 1. 8. 2007.

1. **Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl** ze dne 9. září 1886, doplněná v Paříži dne 4. května 1896, revidovaná v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněná v Bernu dne 20. března 1914 a revidovaná v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971 vyhlášena Vyhláškou ministra zahraničních věcí ze dne 8. července 1980 č. 133/1980 ve znění pozdějších změn. (RÚB)
2. **Zákon** Říšské rady č. 197/1895 ř. z. ze dne 26. 12. 1895 o **právu původském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým** v nezměněném znění. (AZ95)
3. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901 (RGBl. S. 227). (LUG)
4. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907 (RGBl. S. 7). (KUG)
5. **Zákon** Národního shromáždění republiky Československé č. 106/1923 Sb. z. a n. ze dne 11. května 1923 o **nakladatelské smlouvě**. (ZNS)
6. **Zákon** Národního shromáždění republiky Československé č. 218/1926 Sb. z. a n. ze dne 24. listopadu 1926 o **původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském)** v nezměněném znění. (AZ26)
7. **Zákon** Národního shromáždění republiky Československé č. 111/1927 Sb. z. a n. ze dne 15. července 1927 o **ochraně proti nekalé soutěži**. (**Zákon o ochraně proti nekalé soutěži**)
8. **Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte**. BGBl 1936/111. Ve znění k 1. 1. 2007. (ÖstUrhG)
9. **Zákon** Národního shromáždění republiky Československé č. 115/1953 Sb. ze dne 22. prosince 1953 o **právu autorském (autorský zákon)** v nezměněném znění. (AZ53)
10. **Zákon** Národního shromáždění Československé socialistické republiky č. 97/1963 Sb. ze dne 4. prosince 1963 o **mezinárodním právu soukromém a procesním** ve znění pozdějších předpisů. (ZMPS)



11. Zákon Federálního shromáždění České a Slovenské Federativní Republiky<sup>217</sup> č. 40/1964 Sb. ze dne 26. února 1964 **Občanský zákoník** ve znění pozdějších předpisů. (Občanský zákoník, OZ)
12. Mezinárodní úmluva o ochraně výkonných umělců, výrobců zvukových záznamů a rozhlasových organizací ze dne 26. října 1961 vyhlášena Vyhláškou ministra zahraničních věcí ze dne 18. září 1964 č. 192/1964 Sb. (**Římská úmluva**)
13. Zákon Národního shromáždění Československé socialistické republiky č. 35/1965 Sb. ze dne 25. března 1965 o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (**autorský zákon**) v nezměněném znění. (AZ65)
14. Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (**Urheberrechtsgesetz**). Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), zuletzt geändert durch das Gesetz vom 10. November 2006 (BGBl. I S. 2587). (UrhG)
15. An Act for the general revision of the Copyright Law, title 17 of the United States Code, and for other purposes. [**Copyright Act of 1976**] Pub. L. 94-553; 90 Stat. 2541 (1976), Title 17 U.S.C. §§ 101-810 ve znění pozdějších předpisů. (USCA)
16. Ústavní zákon Federálního shromáždění České a Slovenské Federativní Republiky **Listina základních práv a svobod** uvozena Ústavním zákonem Federálního shromáždění České a Slovenské Federativní Republiky č. 23/1991 Sb. ze dne 9. ledna 1991, kterým se uvozuje LISTINA ZÁKLADNÍCH PRÁV A SVOBOD jako ústavní zákon Federálního shromáždění České a Slovenské Federativní Republiky ve znění pozdějších předpisů. (Listina)
17. **Úmluva OSN o smlouvách o mezinárodní koupi zboží** ze dne 11. 4. 1980 vyhlášena sdělením federálního ministerstva zahraničních věcí č. 160/1991 Sb. (Vídeňská úmluva)
18. **Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos**, Decreto Lei n.º 63/85, de 14 de Março.<sup>218</sup> (portugalský AZ)
19. Zákon Federálního shromáždění České a Slovenské Federativní Republiky č. 455/1991 Sb. ze dne 2. října 1991 **Živnostenský zákon** ve znění pozdějších předpisů. (ŽZ)
20. Zákon Federálního shromáždění České a Slovenské Federativní Republiky č. 513/1991 Sb. ze dne 5. listopadu 1991 **obchodní zákoník** ve znění pozdějších předpisů. (obchodní zákoník, ObchZ)

<sup>217</sup> Úvodní text „Zákon Federálního shromáždění České a Slovenské Federativní Republiky“ byl do zákonného textu vnesen novelou Občanského zákoníku – zákonem Federálního shromáždění ČSFR č. 509/1991 Sb. Vznikla tak kuriózní, legislativně-technicky nesmyslná situace, kdy zákon přijatý Národním shromážděním ČSR pozdější zákonodárce prohlašuje za zákon přijatý jím. Není jisté, zda jde o legislativní chybu nebo o záměr zákonodárce přihlásit se výslovně k předpisu z doby nesvobody (ovšem po jeho radikální úpravě právě uvedenou novelou). Důvodová zpráva k zákonu č. 509/1991 Sb. v této věci mlčí.

<sup>218</sup> Viz UNESCO Collection of National Copyright Laws (odkaz platný k 29. červenci 2007): [http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL\\_ID=14076&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=14076&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

21. Bundesgesetz vom 9. Oktober 1992 über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (SR 231.1) ve znění k srpnu 2006.<sup>219</sup> (Švýcarský autorský zákon, URG).
22. 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. (**Směrnice o právu na pronájem a půjčování**)
23. **Code de la propriété intellectuelle** n° 92-597 du 1<sup>er</sup> juillet 1992 ve znění pozdějších předpisů. (Zákoník o duševním vlastnictví).
24. Ústavní zákon České národní rady č. 1/1993 Sb. ze dne 16. prosince 1992 **Ústava České republiky** ve znění pozdějších předpisů. (Ústava)
25. Zákon Parlamentu České republiky č. 273/1993 Sb. ze dne 15. října 1993 o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů ve znění pozdějších předpisů. (**Zákon o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl**)
26. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jednolity: Dz. U. z 2000 r. Nr 80, poz. 904) ve znění k 15. 3. 2001. (**Ustawa o prawie autorskim**)
27. **Dohoda o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví**. Příloha 1C Dohody o zřízení Světové obchodní organizace ze dne 15. dubna 1994 vyhlášena Sdělením Ministerstva zahraničních věcí č. 191/1995 Sb. (TRIPS)
28. **Dohoda o zřízení Světové obchodní organizace** ze dne 15. dubna 1994 vyhlášena Sdělením Ministerstva zahraničních věcí č. 191/1995 Sb. (Dohoda o zřízení Světové obchodní organizace)
29. **Zákon** Národnej rady Slovenskej republiky č. 1/1996 Z. z. zo 14. decembra 1995 o **audiovizii** ve znění pozdějších předpisů. (Zákon o audiovizii)
30. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 96/9/ES ze dne 11. března 1996 o právní ochraně databází (Úř. věst. L 077, 27/03/1996 p. 20-28). (**Směrnice o právní ochraně databází**)
31. Zákon Parlamentu České republiky č. **86/1996 Sb.** ze dne 14. března 1996 kterým se mění a doplňuje zákon č. 35/1965 Sb., o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon), ve znění zákona č. 89/1990 Sb., zákona č. 468/1991 Sb., zákona č. 318/1993 Sb. a zákona č. 237/1995 Sb. (Citováno číslem)
32. Zákon Parlamentu České republiky č. 121/2000 Sb. ze dne 7. dubna 2000 o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (**autorský zákon**) ve znění pozdějších předpisů. (AZ)

<sup>219</sup> Probíhající novelizační práce se nedotýkají zkoumané problematiky.

33. **Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o výkonech výkonných umělců a o zvukových záznamech** ze dne 20. prosince 1996 1994 vyhlášena Sdělením Ministerstva zahraničních věcí č. 48/2002 Sb. m. s. (WPPT)
34. **Zákon Národnej rady Slovenskej republiky č. 618/2003 Z. z. zo 4. decembra 2003 o autorском práve a právach súvisiacich s právom autorským (autorský zákon)** v původním znění. (AZSR)
35. **Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb** vom 3. Juli 2004 (BGBl. I S. 1414). (UWG)
36. **Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2005/29/ES ze dne 11. května 2005 o nekalých obchodních praktikách vůči spotřebitelům na vnitřním trhu a o změně směrnice Rady 84/450/EHS, směrnic Evropského parlamentu a Rady 97/7/ES, 98/27/ES a 2002/65/ES a nařízení Evropského parlamentu a Rady (ES) č. 2006/2004 (směrnice o nekalých obchodních praktikách)**, Úř. věst. L 149, 11.6.2005, s. 22 – 39. (Směrnice o nekalých obchodních praktikách)
37. **Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/114/ES ze dne 12. prosince 2006 o klamavé a srovnávací reklamě (kodifikované znění)**, Úř. věst. L 376, 27.12.2006, s. 21 – 27. (**Směrnice o klamavé a srovnávací reklamě**)
38. **Zákon Parlamentu České republiky č. 262/2006 Sb. ze dne 21. dubna 2006 Zákoník práce** ve znění pozdějších předpisů. (ZP)

## Seznam citované judikatury

Seznam je chronologický. Na jednotlivá rozhodnutí je odkazováno názvem kauzy. Není-li takového názvu, pak je odkazováno spisovou značkou. Zkratky německých soudů: LG – Landesgericht, OLG – Oberlandesgericht, RG – Reichsgericht, BGH – Bundesgerichtshof, AG – Arbeitsgericht, LAG – Landesarbeitsgericht. Sbírký soudních rozhodnutí: RGZ – Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen, BGHZ – Entscheidungen des Bundesgerichtshofs in Zivilsachen.

1. LG Berlin *Opernsänger*. Tiskem in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht II. 1900. S. 131.
2. RG *Stummfilmregisseur*. RGZ 107, 62.
3. OLG München *Der Herrscher*. Tiskem: OLGZ 38, 1.
4. Corte di Appello di Milano, 5. 12. 1958. Tiskem in: Rivista di diritto industriale II. 1962. S. 227.
5. BGH *Gasparone*. Tiskem in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXI. 1959. S. 379.
6. BGH *Biographie: Ein Spiel*. Tiskem in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXIV. 1972. 3. S. 143.
7. BGH *Filmregisseur*. BGHZ 90, 219. Tiskem in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXVI. 1984. S. 730.
8. OLG Köln *Der Vierte Platz*. Tiskem in: Archiv für Urheber- und Medienrecht LXXXVII. 1990. S. 331.
9. BGH *Quizmaster*. BGHZ 79, 362.
10. BGH *Figaros Hochzeit*. BGHZ 33, 20.
11. AG Düsseldorf *Pygmalion*. Az. 4 Ga 53/70, 12. 1. 1971; LAG Düsseldorf *Pygmalion* 20. 1. 1971.
12. BGH *Maske in blau*. Tiskem in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht XXXIII. 1971, 35.
13. OLG Koblenz *Liebeshandel in Chioggia*. Archiv für Urheber- und Medienrecht LXXV. 1974. S. 331.
14. LG Frankfurt am Main *Götterdämmerung*. Archiv für Urheber- und Medienrecht LXXVII. 1976. S. 278. OLG Frankfurt am Main *Götterdämmerung*. Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht LXXVIII. 1976. 4. S. 191.

15. AG Bonn 16. 12. 1982. 11 C 191/82. Tiskem in: Neue juristische Wochenschrift XXXVI. 1983. S. 1200.
16. BGH *Happening*. Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XXXIV. 1985. S. 369.
17. *Gutierrez v. Desantis*, No. 95-1949 (S.D.N.Y., filed March 22, 1995).
18. *Mantello v. Hall*, 947 F. Supp. 92 (S.D.N.Y. 1996). Též in: Jarvis, Robert M. Chaikelson, Steven E. Corcos, Christine A. Edmonds, Edmund P. Garon, Jon M. Ghosh, Shubha. Henslee, William D. Kende, Mark S. Palmer, Charles A. Schultz, Nancy L. Scordato, Marin R. White, Libby A. (eds.) *Theater Law*. Durham 2004. S. 184.
19. OLG München *Iphigenie in Aulis*. Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XL. 1996. S. 598.
20. Nález Ústavního soudu ČR ze dne 12. 2. 1998. Sp. zn. IV. ÚS 295/96. Sb. n. u. ÚS. Svazek 10. Nález 21. S. 141.
21. LG Leipzig *Die Csárdásfürstin*. Tiskem in: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XLIV. 2000. S. 331.
22. OLG Dresden, 16. 5. 2000 – 14 U 729/00 *Die Csárdásfürstin*. Přetištěno in: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht XLIV. 2000. S. 955, taktéž in: Neue juristische Wochenschrift LIV. 2001. 8. S. 622.
23. Rozsudek Vrchního soudu v Praze ze dne 19. 11. 2001. ASPI: Rc 70/2002. Sp. zn. 3 Co 22/2001. Sbírka soudních rozhodnutí a stanovisek Nejvyššího soudu 2002. 9-10. S. 636.
24. Rozsudek Nejvyššího soudu ČR ze dne 23. 10. 2003. ASPI: Rc 49/2004 (Jc 199/2003). Sp. zn. 29 Odo 106/2001. Sbírka soudních rozhodnutí a stanovisek Nejvyššího soudu 2004. 5. s. 236.

## Seznam citovaných inscenací

Inscenace jsou seřazeny abecedně dle jména režiséra. V textu je na ně odkazováno shodně s odkazy na literaturu pouze jménem režiséra, případně rokem, je-li citováno vícero prací jednoho režiséra. Název divadla je místem premiéry a nesouvisí s produkčním zajištěním inscenace.

1. *Adámek*, Jiří. Tiká tiká politika. Alfréd ve dvoře. Praha 25. 5. 2006.
2. *Arcimboldo*, Giuseppe. Slavnost (triumf) k počtě Maxmiliána II. Staroměstské náměstí. Praha, masopust 1570.
3. *Boivin*, Dominique. Něžný bagr (Transports exceptionnels). Performance. Compagnie Beau Geste Paris 2005.
4. *Borodáč*, Janko. Ženský zákon. Inscenace dramatu Jozefa Gregora – Tajovského. Slovenské národné divadlo. Bratislava 1957.
5. *Čtvrtníček*, Petr. Ivánku, kamaráde, můžeš mluvit? aneb To mi ho teda vyndej. Divadlo Na zábradlí. Praha 23. 4. 2005.
6. *Engelová*, Lída. Adresát neznámý. Adaptace rozhlasové inscenace dramatisace prózy Kressman Taylor. Viola Praha 3. 5. 2004.
7. *Engelová*, Lída. Madame Mistře. Inscenace dramatisace korespondence mezi G. Sand a G. Flaubertem autorů Petera Eyera a Johany Kudláčkové. Viola Praha 28. 4. 2005.
8. *Felsenstein*, Walter. Das schlaue Fuchslein. Inscenace opery Leoše Janáčka Příhody lišky bystroušky. Komische Oper Berlin 30. 5. 1956.
9. *Ingegneri*, Angelo. Vladař Oidipús. Inscenace Sofoklovy tragédie. Teatro Olimpico. Vicenza 1586.
10. *Havelka*, Jiří. Drama v kostce. Inscenace textu režiséra a hereckého kolektivu. Studio Ypsilon Praha. 16. 11. 2005. (2005a)
11. *Havelka*, Jiří. Sexuální životopis mé ženy. Inscenace dramatisace Jiřiny Tejkalové podle Josepha Hellera. Viola Praha 16. 11. 2005. (2005b)
12. *Herz*, Juraj. Petrolejové lampy. Inscenace vlastní dramatisace románu J. Havlíčka. Divadlo Na Jezerce 7. 11. 2006.
13. *Hiesl*, Angie. x-mal Mensch Stuhl. Performance „site specific“. Vlastní produkce. Köln 1995.
14. *Kašlík*, Václav. Don Giovanni. Inscenace opery W. A. Mozarta a L. da Ponte. Národní divadlo Praha 1973.

15. *Krejča*, Otomar. Majitelé klíčů. Inscenace hry Milana Kundery. Národní divadlo. Praha 1962.
16. *Kupfer*, Harry. Der fliegende Holländer. Bayreuther Festspiele 1978.
17. *Lébl*, Petr. Naši naši furianti. Divadlo Na zábradlí. Praha 5. 2. 1994.
18. *Leone*, Bruno. Storie di Pulcinella. Hostování v Praze na Festivalu pouličního divadla 2000.
19. *Loy*, Christoph. Alcina. Inscenace opery G. F. Händla. Hamburgische Staatsoper 2002, Bayerische Staatsoper 2005.
20. *Meiningen*, Georg II. von. Julius Cäsar. Inscenace dramatu Williama Shakespeara. Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater Berlín (provedené meiningenskou divadelní skupinou, tzv. Meiningenskými) 1. 5. 1874.
21. *Middendorp*, David. Dreamsketch. Inscenace vlastního baletu. Ballettheater München na scéně divadla Staatstheater am Gärtnerplatz v Mnichově 11. 2. 2007 v rámci projektu Creative House.
22. *Nebeský*, Jan. Leden na vsi. Inscenace románu Egona Bondyho. Národní divadlo. Praha 13. 6. 2007 v rámci projektu Bouda Bondy.
23. *Nikl*, Petr. Vodní tance. 2002.
24. *Novotný*, Petr. Miss Saigon. Volně podle Nicholase Roberta *Hytnera*. Inscenace muzikálu Alaina Boublíla a Claude-Michel Schönberga. Agentura GoJa 8. a 9.12.2004. Původně Theatre Royal Drury Lane London 20. 9. 1989.
25. *Nunn*, Trevor. Provedení: *Novotný*, Petr. Bídníci. Inscenace muzikálu Alaina Boublíla a Claude-Michel Schönberga. Divadlo na Vinohradech 25. 6. 1992. Podle Barbican Theatre London 8. 10. 1985.
26. *Otava*, Martin. Tosca. Volně podle Karla *Jerneka*. Inscenace opery G. Pucciniho, G. Giacosa a L. Illica. Státní opera Praha 7. 6. 1999.
27. *Ponnelle*, Jean-Pierre. L'Italiana in Algeri. Inscenace opery G. Rossiniho. Wiener Staatsoper. 28. 9. 1987.
28. *Reinhardt*, Max. Der Sommernachtstraum. Inscenace hry Williama Shakespeara. Berlin 1905.
29. *Solce*, Matija. Pulcinella. Teatro Matita. Praha 2002.<sup>220</sup>
30. *Vildman*, Miroslav. Krysařova píšťala. Dramatizace Václav Reně. Divadlo Drak Hradec Králové 1970.

<sup>220</sup> Zde není zcela bezproblémové mluvit o jedné inscenaci, protože Solce od roku 2002 svou koncepci propracoval.

31. *Wypiański, S. Wesele. Inscenace vlastního dramatu. 1901. Rekonstruována: Got-Spiegel, J. Teatr Słowackiego. Kraków 1973.*