

Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta

## **Rigorózní práce**

**Srovnání právní úpravy audiovizuálních děl  
v českém a anglickém právu.**

Zpracoval:

**Mgr. Tadeáš Petr**  
Terronská 697/42  
160 00 Praha 6

Měsíc a rok odevzdání práce:  
Srpen 2008

## ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

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

---

**Mgr. Tadeáš Petr**

## OBSAH

<b>I/ ÚVOD</b> .....	1
1/ Předmět a cíle této práce .....	1
2/ Stručný exkurz do rozdílných principů kontinentálního a angloamerického autorského práva .....	4
<b>II/ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLO, JEHO AUTOR A VÝROBCE</b> .....	7
1/ Pojem audiovizuálního díla v českém a anglickém právu .....	7
1.1/ Rozsah ochrany audiovizuálních děl v českém právu: § 62 odst. 1 AZ .....	8
1.2/ Rozsah ochrany audiovizuálních děl v anglickém právu.....	12
a) Ochrana prostřednictvím „filmu“ jako záznamu díla: čl. 5B CDPA .....	13
b) Ochrana audiovizuálního díla jako díla dramatického: čl. 3 CDPA .....	18
1.3/ Sporné otázky ve vymezení audiovizuálních děl v českém a anglickém právu .....	22
1.4/ Samostatně chráněné složky audiovizuálních děl v českém a anglickém právu .....	25
a) Díla audiovizuálně užitá .....	25
b) Další chráněné prvky .....	28
2/ Autor audiovizuálního díla v českém a anglickém právu .....	29
2.1/ Koncepce autorství audiovizuálního díla v českém právu .....	30
2.2/ Koncepce autorství audiovizuálního díla v anglickém právu .....	32
a) Autor „filmu“ .....	32
b) Autor audiovizuálního díla dramatického .....	34
3/ Pojem výrobce (producenta) záznamu audiovizuálního díla v českém a anglickém právu .....	36
<b>III/ MAJETKOVÁ PRÁVA K AUDIOVIZUÁLNÍMU DÍLU</b> .....	38
1/ Převod majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v českém a anglickém právu .....	39
1.1/ Konstitutivní převod majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v českém právu .....	41
a) Úprava licenční smlouvy a ochrana autora jako slabší smluvní strany .....	41

b) Specifika úpravy pro vztah mezi autorem a výrobcem prvotního záznamu .....	43
1.2/ Vlastnictví a převod majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v anglickém právu .....	47
a) Úprava převodu autorských práv ve vztahu k audiovizuálním dílům .....	47
b) Specifika úpravy pro vztah mezi autorem a producentem .....	50
2/ Obsah majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v českém a anglickém právu .....	53
2.1/ Užití audiovizuálního díla v českém právu .....	54
2.2/ Užití audiovizuálního díla v anglickém právu .....	58
2.3/ Jednotlivé formy užití audiovizuálních děl v českém a anglickém právu .....	62
3/ Omezení majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v českém a anglickém právu .....	67
3.1/ Rozmnožování audiovizuálních děl pro osobní potřebu .....	69
3.2/ Některé další podstatné výjimky z majetkových práv k audiovizuálním dílům .....	71
 <b><u>IV/ OSOBNOSTNÍ PRÁVA K AUDIOVIZUÁLNÍMU DÍLU</u></b> .....	<b>73</b>
1/ Rozdíl v povaze osobnostních práv v českém a anglickém právu .....	73
1.1/ Osobnostní práva k audiovizuálnímu dílu v českém právu .....	75
a) Základní rysy úpravy osobnostních práv .....	75
b) Specifika úpravy osobnostních práv v oblasti audiovizuálních děl .....	77
c) Podrobněji k právu na nedotknutelnost audiovizuálního díla .....	81
1.2/ Osobnostní práva autora audiovizuálního díla v anglickém právu .....	85
a) Základní rysy úpravy osobnostních práv .....	85
b) Specifika úpravy osobnostních práv v oblasti audiovizuálních děl .....	88
c) Podrobněji k právu na nedotknutelnost audiovizuálního díla .....	91
 <b><u>V/ SHRNUTÍ A ZÁVĚRY KOMPARACE</u></b> .....	<b>94</b>
1/ Shrnutí .....	94
2/ Závěry komparace .....	99

## I/ ÚVOD

### 1/ Předmět a cíle této práce

Oblast audiovizuálních děl představuje mimořádně komplexní autorskoprávní problematiku, jejíž řešení mohou být (v rámci limitů vymezených mezinárodními a evropskými právními instrumenty) velice různorodá. Audiovizuální díla v sobě typicky zahrnují množství dalších, samostatně chráněných autorských děl, jakož i umělecké výkony a další složky, přičemž se zpravidla na jejich vzniku podílí řada osob, vnášejících do výsledného celku kvantitativně i kvalitativně různorodé vklady tvůrčí i netvůrčí (čistě řemeslné) povahy. Díky této „mnohvrstevnatosti“, náročnému procesu realizace a variabilitě způsobů exploatace vyžadují tato díla zvláštní právní režim nad rámec obecné úpravy autorských děl, který je s to zohlednit jejich specifické rysy.

V Evropě však sotva nalezneme dvě právní úpravy této oblasti, které by byly alespoň v základních aspektech totožné. Podstatné rozdíly lze identifikovat již v samotném vymezení pojmu audiovizuálního díla, v určení jeho autorů, v úpravě specifických odchylek z obecného režimu autorských děl (např. v otázce převodu majetkových práv k audiovizuálnímu dílu na výrobce zvukově obrazového záznamu), nemluvě o dalších odlišnostech, které jsou obecnější povahy (např. úprava výjimek a omezení autorského práva, zaměstnaneckých děl, osobnostních práv apod.), avšak mají na oblast audiovizuálních děl nezanedbatelný dopad. V úpravě audiovizuálních děl se promítá řada specifických institutů autorského práva a kumulují se v ní různé formy autorskoprávní ochrany. Analýzou úpravy audiovizuálních děl tak lze tak do značné míry získat přesvědčivý a komplexní obraz o povaze a funkčnosti konkrétní úpravy autorského práva jako celku, což činí oblast audiovizuálních děl mimořádně zajímavým a vděčným předmětem komparace.

V bohaté škále evropských autorskoprávních systémů lze v mnoha ohledech jen stěží nalézt dva výraznější protipóly, než je úprava česká a úprava anglická. Zatímco česká úprava, v čele s moderním autorským zákonem č. 121/2000 Sb.<sup>1</sup>, patří v rámci Evropské Unie k nejprogresivnějším, věrně se drží jazyka směrnic Společenství<sup>2</sup> a implementuje jejich

<sup>1</sup> Zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů, ve znění pozdějších předpisů (dále jen „autorský zákon“ nebo „AZ“).

<sup>2</sup> Ve vztahu k audiovizuální problematice jsou pro tuto práci relevantní především následující směrnice:

- Směrnice Rady 92/100/EHS o právu na pronájem a půjčování, jakož i o některých právech příbuzných právu autorskému v oblasti duševního vlastnictví (dále jen „Směrnice o pronájmu a půjčování“);
- Směrnice Rady 93/98/EHS o harmonizaci ochranné doby práva autorského a některých práv příbuzných (dále jen „Směrnice o harmonizaci ochranné doby“);
- Směrnice Evr. Parlamentu a Rady 2001/29/ES o harmonizaci některých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti (dále jen „Informační směrnice“).

ustanovení v poměrně širokém rozsahu, anglická, vycházející oproti kontinentální Evropě z diametrálně odlišných tradic systému *common law*, se jen obtížně a neochotně přizpůsobuje komunitární legislativě a požadavkům klíčových směrnic dostála (ve formě dodatků k základnímu předpisu, jímž je **Copyright, Designs and Patents Act 1988**<sup>3</sup>) ve většině případů pouze v minimálním nezbytném rozsahu a nepříliš koncepčním způsobem<sup>4</sup>. Důvodem této „zdrženlivosti“ je pochopitelně snaha zachovat podstatné rysy tradičního angloamerického systému autorského práva, kterým se Velká Británie výrazně odlišuje od zbytku Evropy a který je evropskou legislativou, vycházející převážně z kontinentálních principů, nevratně erodován. Tento proces ovšem není zdaleka ukončen a tak současná anglická úprava představuje jakýsi nepříliš sourodý hybrid mezi tradičními instituty systému *common law* a nově vnesenými prvky systému kontinentálního<sup>5</sup>.

Přestože se tedy anglická úprava postupně přibližuje úpravě kontinentální a tedy i české, propast mezi oběma systémy je stále obrovská. České právo patří i v evropském kontextu k úpravám, v nichž je obzvláště silně reflektována tradiční individualistická koncepce a osobnostní povaha kontinentálního autorského práva. Široce pojatou, velkorysou a bezvýjimečnou úpravou osobnostních práv má blízko k francouzskému právu, německé úpravě se naproti tomu blíží právní teorií tradičně velmi přísně konstruovanou podmínkou originality díla ve smyslu jeho tvůrčí jedinečnosti (viz níže). Osobnostně-právní podstata autorského práva je v českém právu tradičně uznávána - ačkoliv se platný autorský zákon oproti předchozí úpravě formálně vrátil k dualistické koncepci majetkových a osobnostních práv, zachoval absolutní nepřevoditelnost autorského práva (ve smyslu pravého převodu translativního), tedy *obou* jeho složek. Důvodová zpráva k platnému AZ k tomu uvádí: „*Osobnostněprávní pojetí práv duševního vlastnictví určuje povahu těchto práv, která jsou nezczizitelná, a nelze se jich vzdát.*“ Komentář k AZ (Kříž a kol., 2005) označuje českou úpravu za „quasidualistickou“, neboť osobnostní podstatou je povaha českého autorského práva „*natolik determinována, že o ryzi dualismus se ani jednat nemůže.*“<sup>6</sup> Anglický copyrightový systém je svým ekonomickým utilitarismem naproti tomu doslova antitezí výše uvedeného, když je autorské právo zákonem

<sup>3</sup> Dále jen „CDPA.“

<sup>4</sup> V případě Informační směrnice navíc teprve v roce 2003, tedy až po uplynutí lhůty stanovené k implementaci. K procesu transpozice Informační směrnice ve Velké Británii viz též *Kupka, P.: Členské státy EU nespěchají s harmonizací autorského práva, Právní zpravodaj 4/2003, str. 10.*

<sup>5</sup> Tak například musela být v důsledku směrnice Rady 91/250/EHS o právní ochraně počítačových programů do zákona z roku 1988 přijata nová, přísnější definice pojmu „originality“ (původnosti) díla, která ovšem platí právě jen pro počítačové programy, zatímco pro ostatní autorská díla zůstala zachována definice tradiční, kladoucí na originalitu díla velmi nízké nároky. Podobná je situace v případě databází.

<sup>6</sup> *Kříž, Holcová, Kordač, Křesťanová: Autorský zákon a předpisy související, Komentář, 2.vyd., Linde, Praha 2005, str. 28.*

výslovně prohlášeno za právo vlastnické<sup>7</sup>, jeho podstata je naopak ryze majetkoprávní a je jako celek neomezeně převoditelné. Osobnostní práva autora nemají v tomto systému žádnou tradici a teprve v nedávné době byla v omezeném rozsahu upravena jako práva od vlastního autorského práva odlišná a na něm nezávislá.

Má tedy vůbec smysl srovnání dvou autorskoprávních úprav natolik rozdílných nejen v jednotlivostech, ale i ve svých celkových filozofických východiscích? Autor práce se domnívá, že ano. V době postupující digitalizace, kdy je autorské právo v podstatě stále o krok pozadu za technologickým rozvojem, kdy jen stěží může s dostatečnou přesností předjímat nesčetné a stále se množící varianty prezentace, šíření a rozmnožování autorských děl, kdy se objevují radikální názory pochybující o účinnosti autorského práva v moderní společnosti vůbec<sup>8</sup>, je nanejvýš zajímavé srovnat „osobnostní“ kontinentální pojetí s angloamerickým „komerčním“ pohledem, idealistický pohled na osobu autora jako umělce s utilitárním principem autora jako majitele určité komodity<sup>9</sup>. Které pojetí lépe odpovídá potřebám moderní informační společnosti? To je pouze jedna z mnoha otázek, které se nabízí. Cílem této práce je tedy nejen poukázat na konkrétní rozdíly (ale i překvapivé paralely) v české a anglické úpravě audiovizuálních děl a na jejich praktické důsledky, ale pokusit se v závěru také o určité zhodnocení obou systémů co do jejich efektivity z hlediska ochrany ekonomických i nemateriálních (osobnostně-právních) zájmů autorů na straně jedné a ekonomických zájmů výrobců (producentů)<sup>10</sup> audiovizuálních děl na straně druhé. S tím přirozeně souvisí obecnější teoretická otázka, zda je apriori žádoucí harmonizovat autorskoprávní normy na evropské úrovni pouze podle kontinentálního modelu a zda nenabízí anglické právo vhodnější řešení některých problémů. Stejně tak legitimní je ale praktická otázka, zda polovičatý přístup Velké Británie k plnění některých mezinárodních závazků a urputné setrvávání na angloamerických tradicích nevede k disproporcím a neoslazuje účinnost britského systému jako celku. Oblast audiovizuálních děl jako průsečík mnoha autorskoprávních institutů a režimů ochrany klade mimořádné nároky na přehlednost, vyváženost a flexibilitu právní úpravy. Díky této komplexitě na ní lze ideálně analyzovat mimo jiné i výše zmíněné obecnější problémy.

Pro srovnání a také v zájmu zasazení problematiky do širších souvislostí bude v případě potřeby výjimečně odkázáno i na některé aspekty úpravy americké (která dnes logicky

<sup>7</sup> Viz čl. 1 odst. 1 CDPA.

<sup>8</sup> Viz např. následující polemika publikovaná na serveru IT právo (datum publikace 16. 9. 2002): Koubský, P.: Blíží se konec copyrightu, 2002, <http://www.itpravo.cz/index.shtml?x=102001>.

<sup>9</sup> Srov. názor příznačný pro angloamerickou autorskoprávní teorii: „*Odlíšujícím znakem moderního autora ... je vlastnictví. Autor je pojímán jako původce a tedy vlastník zvláštního druhu komodity, jímž je dílo.*“ - Rose: Authors and Owners, Harvard University Press, Massachusetts, 1993, str. 2.

<sup>10</sup> S ohledem na odlišnou jazykovou terminologii obou systémů a s ohledem na to, že obsah pojmu „výrobce prvotního záznamu“ ve smyslu českého práva nemusí být za všech okolností totožný s obsahem pojmu „producent“ ve smyslu práva anglického (k tomu blíže viz část II/ oddíl 3/ níže), je v této práci v kontextu českého práva používán především termín „výrobce“, zatímco v kontextu anglického práva termín „*producer*“.

důsledněji uplatňuje zásady angloamerického systému než úprava anglická) a dalších úprav evropských, zejména francouzské a německé (z nichž zejména čerpá naše autorské právo). Totéž platí pro judikaturu. Především bohatá studnice francouzských soudních rozhodnutí může posloužit jako užitečná pomůcka a příklad možného postupu českých soudů vzhledem k tomu, že je u nás judikatura v této oblasti zatím prakticky neexistující.

V případě srovnání dvou právních úprav postavených na zcela odlišných teoretických základech je třeba velmi opatrně zacházet s **terminologií**. Ta je v obou systémech ze značné části odlišná, ale i tam, kde tomu tak není, jsou zpravidla tytéž pojmy vykládány jiným způsobem<sup>11</sup>. Interpretovat britské autorskoprávní termíny kontinentální optikou může být proto zavádějící. Na významové rozdíly bude vždy poukázáno, avšak v některých případech se v zájmu přehlednosti (i za cenu jisté nepřesnosti) autor práce uchýlil k použití určitých obecnějších termínů, které používá v souvislosti s oběma systémy.

## **2/ Stručný exkurz do rozdílných principů kontinentálního a angloamerického autorského práva**

V zájmu srozumitelnosti detailní komparace, která bude následovat, je vhodné na tomto místě alespoň stručně shrnout principiálně rozdílná východiska obou systémů: Zatímco kontinentální systém klade důraz na osobnostní podstatu autorského práva a jedinečnost tvůrčí činnosti, angloamerická koncepce pojímá autorské právo (= „*copyright*“) především jako hodnotu ekonomickou a klade důraz na jeho majetkovou povahu. Kde vidí kontinentální teorie dílo především jako otisk osobnosti individuálního autora, považuje jej angloamerická nauka v první řadě za produkt, jehož volné obchodovatelnosti na trhu by neměly být kladeny překážky. Chrání tak penězi ocenitelnou dovednost a práci autora („*skill and labour*“), spíše než jeho uměleckou kreativitu. Z výše uvedeného filozofického základu vyplývají konkrétní odlišnosti:

Ve všech kontinentálních úpravách je jako autor myslitelná pouze fyzická osoba, která disponuje nezadatelnými a nepřevoditelnými osobnostními právy (právo k výsledkům duševní činnosti je zařazováno do základních lidských práv<sup>12</sup>). S tím přirozeně souvisí i požadavek originality<sup>13</sup> díla jako určité úrovně kreativity autora, jehož tvůrčího ducha je toto dílo výrazem. Nestačí pouhá technická dovednost a původnost ve statistickém smyslu (tj. fakt, že výsledek není duplikátem či napodobeninou již existujícího díla). Český autorský zákon tak považuje za dílo

<sup>11</sup> Tak například pojem „dílo“ má v terminologii britského zákona nesrovnatelně širší význam než v právu českém a zahrnuje i mnohé zcela rutinní výrobky prostě jakékoliv tvůrčí invence.

<sup>12</sup> Viz čl. 32 odst. 1 Listiny základních práv a svobod.

<sup>13</sup> Termín „originalita“ je v této práci užíván jako sjednocující termín označující určitou úroveň autorova vlastního vkladu do díla jako podmínky autorskoprávní ochrany (v závislosti na konkrétním systému může být obsah tohoto pojmu odlišný).



pouze „jedinečný výsledek tvůrčí (tedy především duševní) činnosti autora.“<sup>14</sup> V angloamerickém právu je prvek originality chápán odlišně a klade na autorská díla daleko nižší nároky. V pojetí *common law* je autorem ten, kdo dílo vytvoří v tom smyslu, že do vzniku díla investuje svou podstatnou relevantní *dovednost a práci*, posuzováno dle množství a povahy vynaloženého úsilí, nikoli však nutně ve smyslu tvůrčí činnosti duševní. Z pohledu českého práva by tak významově přesnějším překladem anglického termínu „*work*“ (spíše než „*dílo*“) zřejmě byl „*produkt práce*.“ K autorskoprávní ochraně postačuje v zásadě původnost v tom smyslu, že nejde o kopii již existujícího díla, ale o skutečný produkt práce autora, tj. že dílo má v osobě autora svůj původ<sup>15</sup>. Tvůrčí osobitost díla není relevantní, důležitá je hodnota vložené dovednosti a práce, která musí být na základě principu *de minimis* podstatná („*substantial*“), tj. nikoli zanedbatelná, a zároveň relevantní ve vztahu ke konkrétnímu typu díla. Autorskoprávní ochraně se tak mohou těšit relativně banální předměty denní potřeby, jejichž označení za „*dílo*“ může v kontextu u nás obvyklého vnímání autorského práva působit až bizarně<sup>16</sup>. Navíc existují kategorie děl, která originalitu ve výše uvedeném smyslu nepožadují vůbec a zde není proto vyloučeno ani autorství právnické osoby. Jak poukazuje prof. Kříž ve své práci „Ochrana autorských práv v informační společnosti“, má tato skutečnost zvláštní význam mimo jiné právě pro režim ochrany audiovizuálních děl, kde hraje účast právnických osob významnou roli<sup>17</sup>. Za autora audiovizuálního díla je proto v angloamerickém právu tradičně považován jeho producent, nikoli režisér (ani další osoby jako spoluautoři), jak je obvyklé v kontinentálních systémech a jak vyplývá i ze Směrnice o harmonizaci ochranné doby, které se ovšem Velká Británie již musela přizpůsobit<sup>18</sup>.

Autorské právo je v angloamerickém pojetí jako *celek* považováno za součást práva vlastnického a je tedy plně převoditelné (tj. jde o translativní převod, na rozdíl od pouhého konstitutivního udělení majetkových práv formou licenční smlouvy, které jediné umožňuje náš AZ). V anglické terminologii se tedy běžně hovoří o vlastnictví autorského práva („*ownership of copyright*“), což je pro kontinentální systémy naprosto nemyslitelné. Navíc může být *prvotním* vlastníkem (majitelem) všech práv k dílu osoba odlišná od autora, což je zejména případ zaměstnaneckých děl<sup>19</sup>.

Uvedené zásadní odlišnosti souvisí zejména s faktem, že je angloamerickému právu oproti individualistické kontinentální filozofii zcela cizí koncept osobnostních práv. Velká

<sup>14</sup> § 2 odst. 1 AZ.

<sup>15</sup> Autoritou je tu v anglickém právu klíčový judikát ve věci *Landbrooke v. William Hill* [1964] 1 WLR 273.

<sup>16</sup> Tak například podle čl. 3 (1) CDPA spadají pod „literární díla“ mimo jiné i „tabulky a kompilace“, což podle judikatury zahrnuje takové položky, jako jsou jízdni řády či tištěné televizní programy!

<sup>17</sup> Kříž, J.: Ochrana autorských práv v informační společnosti, Linde, Praha 1999, str. 110.

<sup>18</sup> Podle článku 9 (2) (ab) CDPA je nyní za autora *filmu* považován jeho producent spolu s jeho hlavním režisérem.

<sup>19</sup> Viz čl. 11 (2) CDPA.

Británie i USA jsou sice členy **Bernské úmluvy**<sup>20</sup>, která ve svém článku 6-bis tato práva zakotvuje, jejich implementace je však v případě obou států natolik nedůsledná a v praxi neúčinná, že lze objektivně hovořit o nedostatečném naplnění těchto závazků<sup>21</sup>.

Pro kontinentální autorskoprávní normy je typické rozdělení materie na práva autorská a práva související, která kromě práv výkonných umělců zahrnují zejména práva ke statkům, které nelze považovat za dostatečně jedinečné výsledky tvůrčí činnosti, avšak jejich ochrana je přesto důležitým doplňkem ochrany plnohodnotných autorských děl. Tak i český autorský zákon rozlišuje práva autora k audiovizuálnímu dílu a související právo výrobce prvotního zvukově obrazového záznamu, jímž je dílo vyjádřeno. Výrobcem může být i právnická osoba, protože nejde o autorské právo, ale pouze o právo související, které je navíc bez omezení převoditelné. K usnadnění exploatace díla navíc AZ stanoví vyvratitelnou zákonnou presumpci udělení licence k výkonu majetkových práv k audiovizuálnímu dílu výrobcí prvotního záznamu<sup>22</sup>. Angloamerické autorskoprávní kodexy tradičně předmět úpravy na zmíněné kategorie formálně nedělí<sup>23</sup>, avšak britská nauka dospěla výkladem zákona (CDPA) k velmi podobnému členění, kdy se rozlišují tzv. „pravá“ či, přílehlavěji, „originální“ díla autorská („*authorial works*“ či „*original works*“), u kterých zákon výslovně zmiňuje požadavek originality<sup>24</sup> (jde o díla literární, dramatická, hudební a umělecká) a tzv. díla „podnikatelská“ („*entrepreneurial works*“), která nemusí vykazovat znaky originality vůbec (jde o zvukové záznamy, *filmy*<sup>25</sup>, vysílání a typografická uspořádání) a ke vzniku ochrany postačí prostá skutečnost jejich výroby. Terminologicky však – a to je podstatné – obě kategorie spadají pod „díla“ chráněná autorským právem („*copyright works*“) a původce díla označuje zákon v obou případech jako „autora“. Navíc však i anglické právo uznává velmi omezený počet „příbuzných“ práv stojících zcela mimo právo autorské. Jde zejména o práva výkonných umělců a (z kontinentálního pohledu dosti překvapivě) práva osobnostní („*moral rights*“).

Všechny uvedené koncepční rozdíly se promítají i do oblasti audiovizuálních děl a mají zde konkrétní praktické důsledky.

<sup>20</sup> Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886 ve znění Pařížské revize ze dne 24. července 1971 (dále jen „**Bernská úmluva**“).

<sup>21</sup> K problematice osobnostních práv viz část IV/ níže.

<sup>22</sup> § 63 (3) AZ. Blíže k této problematice viz níže výklad v části III/ oddílu 1/ b).

<sup>23</sup> Vyplyvá to z výše zmíněného ekonomického pojetí autorského práva a z celkově nízkého stupně požadované originality díla. Ostré rozlišování autorského práva a práv souvisejících tak v copyrightových systémech nemá teoretické opodstatnění.

<sup>24</sup> V angloamerickém pojetí „dovednosti a práce“.

<sup>25</sup> K pojmu „*filmu*“ v anglickém právu viz níže.

## II/ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLO, JEHO AUTOR A VÝROBCE

### 1/ Pojem audiovizuálního díla v českém a anglickém právu

Již v konstrukci pojmu audiovizuálního díla a režimu jeho ochrany nalezneme mezi českou a anglickou úpravou audiovizuálních děl zásadní rozdíl.

V českém právu jsou díla audiovizuální chráněna jako *plnohodnotná autorská díla*, pokud splňují obecná zákonná kritéria<sup>26</sup>. Vedle autorského práva autora k audiovizuálnímu dílu<sup>27</sup> rozeznává český autorský zákon také *zvláštní majetkové právo* výrobce zvukově obrazového záznamu k jeho záznamu<sup>28</sup>, které patří do skupiny práv souvisejících a je proto, na rozdíl od práva autorského, plně převoditelné, přičemž jeho nositelem může být i právnická osoba. Ačkoliv audiovizuální dílo ke svému vzniku nutně předpokládá zvukově obrazový záznam a obě uvedená práva tak budou „obsažena“ v jediném „produktu“, jde o pojmově odlišná práva, která jsou v české úpravě striktně rozlišována a mezi nimiž existuje vztah obsahu (dílo) a jeho vyjádření (záznam). Audiovizuálním dílem *per se* se rozumí zásadně autorské dílo jako nehmotný statek, jež je výsledkem jedinečné tvůrčí činnosti autora.

Tato jasná dělicí linie mezi dílem a jeho záznamem se však v **anglické úpravě stírá**. Anglické platné právo (CDPA) totiž termín „audiovizuální dílo“ vůbec nezná, ačkoliv v odborné literatuře bývá používán. V CDPA najdeme pouze zákonnou kategorii „*film*.“ Tento termín však neoznačuje samo filmové dílo (na rozdíl od terminologie některých evropských směrnic), nýbrž audiovizuální záznam („*recording*“), jehož obsah může a nemusí být sám o sobě autorským dílem. Proto také spadá do kategorie tzv. „*entrepreneurial works*“ nevyžadujících jakoukoliv originalitu (původnost)<sup>29</sup>. V této své podstatě jde o pojem odpovídající českému „zvukově obrazovému záznamu.“ Tím však podobnost končí. Autoři *filmů* jsou totiž (mimo jiné i vlivem požadavků evropských směrnic) vybaveni obdobně širokými právy jako autoři audiovizuálních děl v českém právu, a to včetně osobnostních práv (!) a sedmdesátileté ochranné lhůty po smrti autora. Tato skutečnost je především důsledkem toho, že jiný režim autorskoprávní ochrany audiovizuálních děl v anglickém právu donedávna neexistoval. Lze tedy říci, že audiovizuální díla byla chráněna pouze *nepřímo* prostřednictvím svých záznamů<sup>30</sup>. *Filmy*

<sup>26</sup> Tj. zejména pokud jsou ve smyslu ustanovení § 2 odst. 1 AZ jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora. § 2 (1) AZ výslovně uvádí dílo audiovizuální v demonstrativním výčtu autorských děl.

<sup>27</sup> § 62 a násl. AZ.

<sup>28</sup> § 79 a násl. AZ.

<sup>29</sup> Kde bude níže v této práci uveden výraz „*film*“ v *kurzívě*, jde o terminus technicus ve smyslu britského autorského práva. V ostatních případech se jedná o obvyklý význam tohoto slova ve smyslu vlastního filmového díla.

<sup>30</sup> V české právní teorii se hovoří o systému „nepřímé autorskoprávní ochrany audiovizuálních děl.“ Viz např. *Tůma, P.: Smluvní licence v autorském právu*, 1. vyd., Praha, C.H.Beck, 2007, str. 86.

v pojetí anglického práva jsou tak ojedinělou hybridní kategorií, která kombinuje definiční prvky záznamu a tomu odpovídající nízké kvalifikační požadavky k ochraně (typické pro naše práva související) s neobvykle širokým rozsahem této ochrany (typickým pro naše autorská díla)<sup>31</sup>. Britský koncept je v tomto směru pro autory výhodný, avšak je limitující v jiných aspektech, jak bude rozebráno níže<sup>32</sup>. Kromě základní kategorie *filmů* však v roce 2000 uznala anglická judikatura existenci dalšího možného režimu ochrany audiovizuálních děl v zákonné kategorii děl „dramatických“ (na rozdíl od našeho AZ tvoří výčet autorských děl v CDPA *numerus clausus* a není možné výkladem konstruovat existenci jakýchkoliv typů děl mimo zákonem výslovně vypočtené kategorie). Zde už se jedná o *přímou* ochranu díla *per se*, ovšem s požadavkem originality, byť ten, jak uvidíme, nehraje příliš významnou roli. Ve výsledku tak nyní ve Velké Británii existuje duální ochrana audiovizuálních děl, která není zcela nepodobná našemu kontinentálnímu systému zahrnujícímu práva k autorskému audiovizuálnímu dílu *jako takovému* (ochrana prostřednictvím kategorie dramatických děl) a souvisejícího práva k jeho *záznamu* (ochrana prostřednictvím *filmu*). Tato podobnost je však pouze povrchní a to právě s ohledem na hybridní povahu *filmu* jako záznamu, který nelze, na rozdíl od zvukově obrazového záznamu v českém právu, z právního hlediska striktně oddělit od jeho obsahu a který je stále hlavním prostředkem ochrany audiovizuálních děl v britském právu.

Nyní tedy přistupme k detailnějšímu rozboru obou úprav:

### 1.1/ Rozsah ochrany audiovizuálních děl v českém právu: § 62 odst. 1 AZ

Český autorský zákon definuje v § 62 odst. 1 audiovizuální dílo jako „*dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých, ať již zpracovaných či nezpracovaných, které sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávajících dojem pohybu, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem.*“ Zákonná definice neurčuje technickou metodu, jejíž pomocí má být výsledného efektu dosaženo (tj. jak má být dílo v objektivně vnímatelné podobě vyjádřeno), ani předpokládaný způsob jeho užití, je tedy flexibilnější a potenciálně širší, než dikce Bernské úmluvy, která ve svém čl. 2 zmiňuje díla filmová, „*jimž jsou postavena na roveň díla vyjádřená způsobem obdobným filmu.*“<sup>33</sup> Otevírá tak do budoucna prostor pro ochranu děl využívajících

<sup>31</sup> Jak upozorňuje Tůma, v anglické právní teorii není ojedinělý názor, že tato hybridní povaha autorskoprávní ochrany audiovizuálních děl je projevem tradiční britské neochoty zavést dichotomii autorského práva a práv souvisejících – viz Tůma, P.: Smluvní licence v autorském právu, 1. vyd., Praha, C.H.Beck, 2007, str. 89.

<sup>32</sup> Tento koncept je přitom specifickým britského práva a systémů jím ovlivněných. Americká úprava naproti tomu chrání audiovizuální díla *per se* ve specifické kategorii.

<sup>33</sup> Podobně i český zákon o právu autorském č. 218/1926 Sb. znal „*kinematografická nebo podobným postupem vytvořená díla.*“ (§4 odst. 2, bod 2. cit.z.) Předchozí úprava (zákon č. 35/1965 Sb.) pracovala s pojmem „*filmového díla a díla vyjádřeného podobným způsobem*“ (§ 6 cit.z.).

moderních (i nepředvídaných) technologií, které se vzpírají tradičnímu chápání audiovizuálních děl jako děl zejména filmových (kinematografických či televizních) a děl vyjádřených obdobným technickým způsobem<sup>34</sup>. Spadat sem tak mohou například animované sekvence videoher, části multimediálních CD-ROMů, popřípadě též scénická multimediální představení apod.<sup>35</sup> Tato poměrně široká definice je plně v souladu s jazykem evropských směrnic, který koncipuje kategorii audiovizuálních děl ještě velkoryseji. Například článek 2 Směrnice o pronájmu a půjčování užívá pojmu „film“, kterým je „*kinematografické či audiovizuální dílo nebo pohyblivá obrazová sekvence*“.<sup>36</sup>

Vrátíme-li se k detailnější dikci § 61 (1) AZ, je tu důležitý znak *řady* zaznamenaných souvisejících *obrazů vyvolávajících* (viz použití plurálu) *dojem pohybu*. Z této dikce lze dovodit, že by patrně nebylo možné pod kategorií audiovizuálních děl podřadit pouhou sekvenci různých střídajících se statických fotografií (tzv. „slideshow“), protože jednotlivé obrazy, byť by spolu souvisely, nevyvolávají společně, tedy ve svém celku, *dojem pohybu*<sup>37</sup>. Stejně tak by mimo definici zůstal například jediný obraz digitálně deformovaný a měnící tvar na monitoru počítače na základě určitého programu (např. jednoduchý spořič obrazovky), byť by výsledek vyvolával *dojem pohybu*, protože zákon vyžaduje *řadu* obrazů spolu souvisejících. Patrně by ovšem tuto definici nenaplnil ani filmovou technikou pořízený snímek sestávající z jediného nezměněného záběru na zcela statické prostředí (např. interiér), neboť by chyběl *dojem pohybu*, přestože by šlo o sekvenci zaznamenaných obrazů<sup>38</sup>.

Konečně vzhledem k tomu, že definice pojmově předpokládá proces kreativního uspořádání existujících děl audiovizuálně užitých (ať již vyrobených specificky za účelem zařazení do audiovizuálního díla či majících původně jiné hospodářské určení) a jejich začlenění do výsledného díla audiovizuálního, nemohl by sem spadat tvůrčí počín, který s žádnými takovými díly nepracuje, byť by jinak vykazoval charakteristiky audiovizuálního díla<sup>39</sup>. Lze ovšem souhlasit s názorem, že jistá nepřesnost platné definice audiovizuálního díla v AZ spočívá v redukci jeho prvků na „díla“ audiovizuálně užitá, když audiovizuální dílo zpravidla zahrnuje

<sup>34</sup> AZ v § 2 (1) příkladmo uvádí dílo kinematografické jako sub-kategorii díla audiovizuálního.

<sup>35</sup> Ochrana multimédií jako děl audiovizuálních a její rozsah ovšem nejsou zcela bez otazníků. Viz k tomu oddíl 1.3/ níže.

<sup>36</sup> Termín „film“ tu označuje vlastní dílo, nikoliv jeho záznam, jak je tomu v anglickém právu. V jazyce směrnice tak je „film“ obecným pojmem, jehož podskupinami jsou „dílo kinematografické“ a „dílo audiovizuální.“ Naproti tomu v českém právu je obecným pojmem dílo audiovizuální, jehož sub-kategorií je dílo kinematografické. To je názornou ilustrací matoucí nejednotnosti terminologie v této oblasti.

<sup>37</sup> Podobné omezení zřejmě naproti tomu nelze vyvodit z jazyka čl. 2 Směrnice o pronájmu a půjčování – viz výše.

<sup>38</sup> Jiná situace by byla v případě, že by tento nezměněný záběr zobrazoval například strom, který by se pohyboval vlivem větru.

<sup>39</sup> Stojí za zmínku, že za platnosti předchozího zákona č.35/1965 Sb., který tento definiční znak audiovizuálního (v tehdejší terminologii „filmového“) díla nestanovil, připouštěla teorie možnost existence audiovizuálního díla „samostatného“, tj. neodvozeného od jiných autorských děl. Viz např. *Telec, I.: Tvůrčí práva duševního vlastnictví, Doplněk, Brno 1994, str. 89.*

i složky, které samy o sobě autorskými díly ve smyslu § 2 AZ nejsou<sup>40</sup>, přesto však dochází k jejich zpracování (ať již tvůrčímu či netvůrčímu) ve výsledném celku (může se jednat o předměty práv souvisejících s právem autorským, jako např. umělecké výkony nebo zvukové či zvukově obrazové záznamy, ale také o součásti nepoživající žádné autorskoprávní ochrany)<sup>41</sup>. Je tedy žádoucí širší výklad § 62 odst. 1 v tom smyslu, že audiovizuální dílo vzniká uspořádáním děl *a jiných složek* audiovizuálně užitých<sup>42</sup>. Sled obrazů, který tento znak postrádá, nebude audiovizuálním dílem. Jako příklad lze uvést pouhé rutinní zaznamenání reálné události filmovou či videotechnikou bez jakéhokoliv scénáře či následných úprav.

Výše uvedené příklady sice ilustrují teoretické hranice pojmu audiovizuálního díla v českém právu, v praxi by však stěží bylo třeba takové hraniční problémy řešit, neboť i pro audiovizuální dílo samozřejmě platí obecný **požadavek originality**, totiž že musí být jedinečným výsledkem tvůrčí duševní činnosti autora (§2 odst. 1 AZ)<sup>43</sup>, která v případě díla audiovizuálního spočívá právě v jedinečném zpracování jeho složek. Už z tohoto důvodu by se výše uvedené rutinní produkty nemohly jako audiovizuální díla kvalifikovat. Tuto skutečnost přesvědčivě shrnují i autoři nového Velkého komentáře k AZ (2008): „*Filmovým ani podobně vyjádřeným dílem není každé (pouhé) zachycení skutečnosti filmovou, televizní aj. audiovizuální technikou. Není jím takový výsledek činnosti, který nesplňuje legální pojmové znaky díla podle autorského zákona (srov. § 2 odst. 1). S těmito neautorskými díly se můžeme setkat například u některých rutinně mechanických reportážních zachycení osobních, rodinných apod. událostí, jako svateb, promoci, sportovních utkání apod., které obvykle postrádají jedinečné tvůrčí umělecké ztvárnění*“<sup>44</sup>. Níže uvidíme, že uvedený princip v anglickém právu naprosto neplatí. Byť v praxi bývá posouzení tvůrčí jedinečnosti konkrétního díla nezřídka sporné a vyvolává problémy, alespoň teoreticky jsou mantinely ochrany audiovizuálních děl v českém právu stanoveny poměrně jasně a přehledně. Rozhodujícím kvalifikačním kritériem je pro audiovizuální dílo v českém právu vedle splnění definičních znaků § 62 odst. 1 AZ právě požadavek originality ve smyslu tvůrčí jedinečnosti<sup>45</sup>, který je v českém právu koncipován značně restriktivně (a to i v kontextu kontinentálních úprav).

<sup>40</sup> Viz např. Chaloupková, Svobodová, Holý: Autorský zákon, Komentář, 3.vyd., C.H.Beck, Praha 2007, str. 97.

<sup>41</sup> To uznávala i nauka před přijetím současného AZ, která pracovala právě s pojmem „složky“ filmového díla. Viz např. Telec, I.: Autorský zákon, Komentář, C.H.Beck, Praha 1997, str. 96.

<sup>42</sup> Shodně Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon, Komentář, 1. vyd., C.H.Beck, Praha, 2007, str. 590, 615, rovněž Kříž, Holcová, Kordač, Křesťanová: Autorský zákon a předpisy související, Komentář, 2.vyd., Linde, Praha 2005, str. 183.

<sup>43</sup> Přesné ohraničení definice, resp. její druhé části, má však význam pro posouzení, zda lze konkrétní produkt považovat za zvukově obrazový záznam (viz níže), jehož prvky jsou podle § 79 (1) AZ vymezeny obdobně.

<sup>44</sup> Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon, Komentář, 1. vyd., C.H.Beck, Praha, 2007, str. 587. Obdobně Kříž, Holcová, Kordač, Křesťanová: Autorský zákon a předpisy související, Komentář, 2.vyd., Linde, Praha 2005, str. 183.

<sup>45</sup> Viz § 2 (1) AZ. Požadavek vyjádření v objektivně vnímatelné podobě je prakticky zahrnut již v definici audiovizuálního díla (musí být „*vnímatelné zřetelné*“).

Audiovizuální dílo je tak v českém právu víceméně chápáno jako forma umění (jde o dílo umělecké podle §2 (1) AZ, která spočívá zejména v tvůrčím uspořádání či zpracování děl a jiných složek audiovizuálně užitých). Výstižně sumarizuje tuto povahu audiovizuálního díla v české právní teorii prof. Ivo Telec: „*Filmová apod. vyjádřená díla bývají povahově považována za quasisouborná díla, za jejich kvalitativně vyšší tvůrčí stupeň... (...) Pro tato díla je příznačná tvůrčí kumulace řady výrazových uměleckých prostředků...<sup>46</sup>*“ Anglické právo naproti tomu tuto základní ideu audiovizuálního díla jako složeného celku, který je více než pouhou sumou svých částí, za rozhodující pojmový znak této kategorie děl nepovažuje. Stejně tak nepřikládá jakoukoliv relevanci prvku tvorby ve smyslu uměleckém. Jak bude vysvětleno níže, téměř všechny audiovizuální produkty, které jsou českou autorskoprávní naukou považovány za díla „rutinní“ či „neautorské“, jsou anglickým autorským právem chráněny v plném rozsahu.

U takových mechanických výtvorů (materiály z bezpečnostních kamer, primitivní domácí video apod.), by však v našem právu ochrany požívaly **zvukově obrazové záznamy** těchto produktů podle § 79 an. AZ, kde zákon nevyžaduje, aby šlo o záznam audiovizuálního díla. Obsah záznamu tedy nemusí splňovat požadavky na autorská díla kladené, musí pouze vyhovovat podmínkám druhé části definice audiovizuálních děl, totiž sestávat z řady spolu souvisejících obrazů vyvolávajících dojem pohybu a vnímatelných zrakem, popříp. sluchem. Naopak u produktů, které nevyhovují ani této části definice, by nebyly chráněny ani jejich záznamy (viz výše uvedené příklady jako slideshow, jediný elektronicky modifikovaný obraz vyvolávající dojem pohybu, sekvence obrazů, která představuje jediný záběr bez prvku pohybu apod.). V českém právu je tedy naprosto zřejmé striktní a exaktní pojmové odlišení kategorie audiovizuálních děl podle § 61 (1) AZ (která představuje *jediný* režim jejich ochrany) od kategorie práv výrobců zvukově obrazových záznamů podle § 79 (1), která se neřídí zásadami platnými pro právo autorské, klade minimální požadavky na zaznamenaný obsah, avšak také poskytuje jen omezenou ochranu. V anglickém právu však, jak uvidíme, takto zřetelnou hranici mezi dílem a jeho záznamem určit nelze.

Konečně je třeba doplnit, že z dikce definice § 61 (1) AZ, která se zmiňuje o řadě *zaznamenaných* obrazů, vyplývá, že audiovizuální dílo bez záznamu není myslitelné. Zvukově obrazový záznam ve smyslu § 79 je nehmotným statkem chráněným nezávisle na svém hmotném substrátu<sup>47</sup>. Audiovizuální dílo je jím vyjádřeno. Záznam audiovizuálního díla jako nehmotný statek ovšem může vzniknout jen prvotním zachycením díla na určité hmotné médium, tedy i

<sup>46</sup> Telec, I.: Autorský zákon, Komentář, C.H.Beck, Praha, 1997, str. 91.

<sup>47</sup> Viz Kříž, Holcová, Kordač, Křestianová: Autorský zákon a předpisy související, Komentář, 2.vyd., Linde, Praha 2005, str. 224. Naopak v anglickém právu je povaha filmu (tj. audiovizuálního záznamu) jako nehmotného statku sporná – viz dále.

audiovizuální dílo ke svému vzniku hmotné zachycení zpravidla předpokládá. Předchozí úprava požadavek zaznamenání audiovizuálního díla neobsahovala<sup>48</sup>, proto se v науce dovozovalo, že v rámci děl vyjádřených způsobem obdobným filmu sem mohou patřit mimo jiné i taková díla televizní, pro které je příznačná jejich nevázanost na hmotné zachycení, tj. např. některé živé přenosy apod. Lze si ovšem těžko představit, že by takový přenos nebyl ve hmotné podobě archivován. I kdyby tomu tak nebylo, stěží by takový výsledek naplnil kritéria originality a tvůrčího zpracování děl audiovizuálně užitých a byl by dostatečně chráněn souvisejícím právem rozhlasového a televizního vysílatele podle § 83 a násl. AZ. Tuto vázanost audiovizuálních děl na technické prostředky, potažmo na hmotný substrát, při jejich realizaci (a často i při jejich zpřístupňování veřejnosti), výstižně komentuje prof. Jan Kříž: „*Realizace takových děl ve smyslově vnímatelné formě a rovněž jejich společenské užití a sdělování jsou často možné pouze při spolupůsobení záznamových, reprodukčních a distribučních technických prostředků, které v některých případech představují samotnou materiální podstatu existence takového díla.*“<sup>49</sup> Platí tedy, že každé audiovizuální dílo pojmově předpokládá zvukově obrazový záznam (na rozdíl od díla hudebního, které záznam nutně nepředpokládá), avšak ne každý zvukově obrazový záznam je záznamem audiovizuálního díla.

## 1.2/ Rozsah ochrany audiovizuálních děl v anglickém právu

Na rozdíl od českého práva, kde jde v případě autorského práva k audiovizuálnímu dílu a souvisejícího majetkového práva k jeho záznamu o dvě zcela odlišné kategorie práv s odlišným obsahem, je třeba kategorii *filmu* a kategorii dramatických děl v anglickém právu naopak považovat za dvě takřka rovnocenné formy autorskoprávní ochrany audiovizuálních děl. Je tomu tak díky již zmiňované hybridní povaze *filmu*, který je sice definován jako *záznam* prostý jakékoliv tvůrčí originality, ale široká práva, která jsou s ním spojena, odpovídají prakticky originálnímu autorskému dílu a do značné míry tak dopadají i na *obsah* záznamu, čili nepřímou ochranu díla, které je *filmem* vyjádřeno (jen tak lze uspokojivě vysvětlit např. existenci osobnostních práv režiséra *filmu*). Z kontinentálního pohledu jde o vnitřně rozpornou a těžko uchopitelnou kategorii, kterou nelze zcela ztotožnit se zvukově obrazovým záznamem ve smyslu českého práva a která je svéráznou kombinací utilitárního a kreativního pojetí autorského práva (autorem *filmu* je společně jeho producent a hlavní režisér). Kategorie dramatických

<sup>48</sup> Neobsahuje jej např. ani úprava Francouzská.

<sup>49</sup> Kříž, J.: Ochrana autorských práv v informační společnosti, Linde, Praha 1999, str. 30. Dále autor uvádí: „*Velmi plasticky vyniká tato podmíněnost například v některých kategoriích audiovizuálních děl, a to zejména v podmíněnosti kinematografie a užití příslušné filmové techniky. Filmový pás a způsob snímání obrazu a zvuku jsou zde neoddělitelnou složkou tvůrčího procesu při vzniku díla, stejně jako filmová kopie a příslušná projekční technika jsou předpokladem pro umožnění vnímání výsledného filmového díla divákem.*“



audiovizuálních děl je pak v anglickém právu poměrně novým výsledkem soudcovské tvořivosti, který zákonodárce zcela jistě vůbec nepředvídal. V této kategorii je přímo chráněno audiovizuální dílo *jako takové*, ovšem jen tehdy, nese-li zároveň prvky dramatického díla. Ve svém výsledku je tento způsob ochrany překvapivě blízký české úpravě audiovizuálních děl, byť vychází ze zcela odlišných (a nutno předeslat, že z hlediska právní logiky ne zcela přesvědčivých) teoretických předpokladů.

#### a/ Ochrana prostřednictvím „filmu“ jako záznamu díla: čl. 5B CDPA

Jelikož možnost ochrany audiovizuálních děl jako děl dramatických anglická judikatura donedávna neuznávala, práv k nim se bylo možno dovolat jen skrze ochranu jejich záznamu, tedy *filmu*. Tento atypický režim ochrany má i v současné době zásadní význam. V souvislosti s *filmem* hovoří CDPA plně o „autorech“, jimž přiznává práva v obdobném rozsahu a stejné délce trvání, jako autorům plnohodnotných děl literárních, dramatických, hudebních či uměleckých. V podstatě tak nepřímou chrání i obsah záznamu, tedy dílo jím vyjádřené. Tato unikátní koncepce patrně není v rozporu s Bernskou úmluvou, která sice určuje požadovaný rozsah ochrany, nestanoví však, na jaké bázi má být tato ochrana poskytnuta. Pokud tedy britská kategorie *filmů* zahrnuje a fakticky v dostatečné míře chrání onu skupinu děl, kterou Bernská úmluva řadí pod pojem „děl filmových“, nelze zřejmě proti takovému režimu z hlediska plnění těchto závazků nic namítat<sup>50</sup>. Patrně je však takovýto *jediný* režim ochrany (a taková byla situace až do roku 2000) v rozporu s požadavky evropských směrnic, které zřetelně počítají se *dvěma druhy práv*, totiž právy k vlastnímu dílu a právy k jeho záznamu, jak je to obvyklé v kontinentálních systémech. Například článek 2 odst. 1 Směrnice o pronájmu a půjčování stanoví, že výlučné právo udělit svolení k pronájmu a půjčování anebo pronájem a půjčování zakázat náleží jednak „*autorovi*“, jednak „*výrobci prvotního záznamu filmu*“<sup>51</sup>. Za autory *filmu* se přitom v britském právu považují společně producent a hlavní režisér a jde tak v pravém slova smyslu o jakousi zvláštní kombinaci práv k audiovizuálnímu dílu jako takovému (příslušejících v kontinentální tradici zejména režisérovi) a práv výrobce ke zvukově obrazovému záznamu, jak je zná české právo.

Jelikož CDPA vůbec nepracuje s pojmem audiovizuálního díla a jeho definici v něm nikde nenajdeme, získáme nejlepší představu o rozsahu ochrany této kategorie děl právě z *definice filmu*, kterým je podle čl. 5B odst. 1 CDPA „*záznam na jakémkoliv médiu* (nikoliv

<sup>50</sup> Viz čl. 14-bis Bernské úmluvy. Podmínka, že „*nositel autorského práva k filmovému dílu požívá týchž práv jako autor díla původního*“ je totiž v anglickém právu v zásadě splněna, přestože původnost (originalita) není podmínkou ochrany.

<sup>51</sup> Je třeba mít na paměti, že směrnice, na rozdíl od anglické úpravy, používá termínu „film“ ve smyslu filmového díla, které je záznamem vyjádřeno. Obdobně rozlišuje autora a výrobce prvotního záznamu čl. 2 a čl. 3 odst. 2 Informační směrnice.

tedy pouze na filmovém pásu, jak by mohlo poněkud zavádějící označení napovídat), ze kterého může být *jakýmkoliv způsobem abstrahován (vyprodukován) pohyblivý obraz*.“ Čl. 5B (2) CDPA dále stanoví, že soundtrack (tj. zvuková složka) se považuje za součást *filmu* (byť samozřejmě nikoliv za součást nezbytnou), a není tedy pochyb o tom, že jde o záznam *audiovizuální*. Již na první pohled je definice čl. 5B (1) koncipována nesmírně široce a vytváří dostatečný prostor i pro ochranu záznamů v elektronické či digitální formě. Nehovoří se tu o *sekvenci* zaznamenaných obrazů, postačí pouze jediný pohyblivý obraz jako výsledný efekt<sup>52</sup>. Co je však důležitější, na *obsah* záznamu není zákonem kladena, podobně jako u českých zvukově obrazových záznamů, *jakákoliv* podmínka originality. Nezáleží proto ani na míře vloženého úsilí autora, na rozdíl od děl literárních, dramatických, hudebních a uměleckých, k ochraně záznamu postačí prostá skutečnost jeho vzniku. Je přitom lhostejné, zda jde o zachycení jiného díla nebo o záznam, jehož obsah znaky žádného díla nevykazuje. Ani to se nezdá být v rozporu s mezinárodními autorskoprávními úmluvami<sup>53</sup>, pokud jsou originální audiovizuální díla mezi jinými v dostatečné míře fakticky chráněna. Z uvedeného je zřejmé, že množina produktů spadajících pod tento režim ochrany je nesrovnatelně obsáhlejší, než v případě § 61 (1) českého AZ. Budou sem tedy (vedle složitých kinematografických apod. výtvorů) plně spadat i velice primitivní „výrobky“, jako jsou čistě reportážní zpravodajské záznamy, domácí videonahrávky či dokonce nahrávky bezpečnostních kamer, pořízené zcela automaticky, bez lidského přičinění<sup>54</sup>.

Prostřednictvím záznamu je tak v rozsahu srovnatelném s českou úpravou audiovizuálních děl vedle umělecky hodnotných výtvorů typu celovečerních filmů chráněna i celá škála produktů vzniklých rutinním, ba i zcela mechanickým procesem prostým jakékoliv kreativity. Jak vidno z výše uvedeného, jsou *filmy* kategorií rozsahem dokonce mírně širší, než zvukově obrazové záznamy podle českého práva. Plná autorskoprávní ochrana pro předměty zcela prosté osobitého tvůrčího vkladu se z pohledu kontinentálního práva může jevit absurdně, ale v britském právu nejde o nic neobvyklého. Stačí vzpomenout judikáty, podle kterých byly například tištěné zkouškové otázky uznány za dílo literární<sup>55</sup> či dřevěný model, podle kterého byly sériově vyráběny plastické létající talíře, za „sochu“, tj. dílo umělecké<sup>56</sup>(!). Je na místě znovu připomenout, že v angloamerickém pojetí je „dílo“ chápáno čistě funkčně jako produkt

<sup>52</sup> V tomto bodě jde o podmínku obdobnou vyvolání „*dojmu pohybu*“ podle § 62 (1) AZ. Viz komentář k ní výše.

<sup>53</sup> Viz čl. 14-bis Bernské úmluvy, který uvádí, že filmová díla jsou chráněna jako díla původní.

<sup>54</sup> Čistě teoreticky by této definici mohl vyhovět i pouhý papírový blok (jde o záznam na *jakémkoliv* médiu) s kresbami postavičky v různých fázích pohybu rozkreslenými na jednotlivých stránkách, které by při rychlém listování opticky splynuly v pohyblivý obraz.

<sup>55</sup> *University of London Press v. University Tutorial Press Ltd*, [1916] 2 Ch 601.

<sup>56</sup> *Wham-O Manufacturing Co v. Lincoln Industries Ltd*, [1985] RPC 127.

určité dovednosti a práce, nikoliv nutně jako jedinečný produkt kreativní, tím méně umělecké činnosti<sup>57</sup>.

Anglická právní teorie výslovně neřeší otázku, zda je *film* chápán jako záznam ve smyslu nehmotného statku (jak je tomu u zvukově obrazového záznamu v českém právu) nebo je pod tímto termínem rozuměn přímo záznam na konkrétním hmotném médiu (viz ne zcela jasná formulace čl. 5B (1) CDPA zmiňující „záznam na jakémkoliv médiu“). Pokud by platila posledně uvedená koncepce, znamenalo by to, že by každá kopie *filmu* představovala nové chráněné dílo. Čl. 5B (4) však výslovně stanoví, že *film* není chráněn autorským právem „v té míře, v jaké je kopii jiného filmu“, což na jedné straně *film* přibližuje povaze nehmotného statku (v terminologii českého práva), na druhé straně to však dokazuje, že britský zákonodárce chápe *film* spíše jako záznam ve smyslu technickém, jinak by zřejmě nepovažoval za nutné výslovně tuto výjimku stanovit. K tomu je třeba doplnit, že vzhledem k tomu, že je „copyright“ v anglickém právu plně součástí práva vlastnického, nezná britská právní teorie ani kategorii *sui generis* „práv k nehmotným statkům“, kterou by bylo třeba odlišovat od práva vlastnického tak jako v českém právu (kde může být předmětem vlastnictví v zásadě toliko věc hmotná). Nevzniká tak ani naléhavá potřeba povahu *filmu* jakožto záznamu exaktně teoreticky vymezit. Navíc však, a to je podstatnější, CDPA nikde nestanoví, že je chráněn pouze záznam *prvotní*, jak by odpovídalo smyslu evropských směrnic a jak je tomu u zvukově obrazových záznamů v českém právu. Proto se v anglické právní literatuře diskutuje otázka výkladu čl. 5B (4) CDPA, zejména s ohledem na to, zda je každý záznam *odvozený* z již existujícího *filmu* pouhou kopií, nebo zda při podstatných modifikacích původního *filmu* (jako je např. digitální vyčištění obrazu, úprava barev apod.) může vzniknout nové samostatně chráněné dílo. Pouhým výkladem zákona nelze takovou možnost vyloučit<sup>58</sup>, podle názoru autora práce je však žádoucí upřednostnit výklad eurokonformní, který by prakticky znamenal ochranu pouze prvotního záznamu (nejen) audiovizuálního díla.

Ač teoreticky těžko uchopitelný, v praxi funguje tento hybridní a z kontinentálního pohledu vnitřně rozporuplný koncept ochrany bez větších potíží. K tomu je třeba poznamenat, že **hranice mezi dílem a jeho vyjádřením** (tj. záznamem) nebyla obecně v anglickém právu nikdy chápána tak ostře, jako v kontinentálních systémech. Je tomu tak proto, že britské právo požaduje pro všechna *originální* autorská díla literární, hudební a dramatická jako podmínku

<sup>57</sup> A to paradoxně i přesto, že CDPA zná formální kategorii „děl uměleckých“, v níž jsou výslovně například fotografie či sochy chráněny „bez ohledu na uměleckou kvalitu.“ – viz čl.4 CDPA. „Umění“ je tu v podstatě synonymem „řemeslné dovednosti.“

<sup>58</sup> Právní teorie například nepochybuje o tom, že pouhá změna technického formátu záznamu (např. kopie z filmového pásu na videokazetu) nezakládá nový, samostatně chráněný *film*, ale v případě digitální úpravy obrazu již připouští vznik autorského práva k takto vzniklému záznamu, třebaže nejde o prvotní zaznamenání audiovizuálního díla.

ochrany jejich *zaznamenání* a to, jak dovodila judikatura, v *materiální formě*<sup>59</sup>. To neznamená, že by dílo nebylo chráněno samo o sobě nezávisle na hmotném substrátu, ovšem existence (jakéhokoliv) takového substrátu je podmínkou vzniku ochrany<sup>60</sup>. Autorskoprávní ochrana takového díla tudíž není bez jeho záznamu na hmotném médiu vůbec myslitelná<sup>61</sup>. Zároveň i *film* je, vedle toho, že je záznamem (a to potenciálně záznamem jiného autorského díla), ve smyslu terminologie CDPA „dílem“, byť dílem tzv. „podnikatelským“ a nikoliv dílem originálním<sup>62</sup>. Proto se v anglické autorskoprávní teorii často setkáme s nedůsledným odlišováním významů audiovizuálního díla jako takového a záznamu, jímž je vyjádřeno. V britské odborné literatuře se tudíž běžně dočteme, že *film* může být *per se* chráněn jako dramatické dílo<sup>63</sup> (k tomuto režimu ochrany viz další výklad). To ovšem není zcela přesné, protože *film* je ve smyslu § 5B CDPA definován jako záznam a o „dramatu“ lze logicky hovořit pouze ve vztahu k audiovizuálnímu dílu, které je v něm *obsaženo*, tj. k tomu, co je zaznamenáno. Co však viděno optikou kontinentálního systému vyznívá jako zásadní pojmová nepřesnost, nepředstavuje v anglickém právu vážnější teoretický problém. Je to pochopitelné i vzhledem k již zmíněné hybridní povaze zákonného režimu *filmu*, jehož „autory“ CDPA chrání v rozsahu plně srovnatelném s autory *originálních děl*, přestože se o originální dílo nejedná. Z pohledu kontinentálního práva by se ovšem (na rozdíl od britského práva) o dílo nejednalo vůbec, povahově jde daleko více o pouhý mechanický „výrobek“. Vzhledem k tomu působí například fakt, že režisérovi *filmu* přísluší osobnostní práva, vysloveně protismyslně<sup>64</sup>. Je to však jen další důkaz spojitého vnímání díla a jeho záznamu v anglickém právu, které vede k častému směšování obou pojmů, což, zdá se, v praxi nepředstavuje problém. K tomu srov. též výše zmíněnou charakteristickou podmíněnost audiovizuálních děl a technických prostředků jejich realizace a sdělování<sup>65</sup>, která je v britské nauce častým argumentem pro spojitou úpravu audiovizuálního díla a jeho záznamu<sup>66</sup>.

Zbývá posoudit otázku, jak je, při absenci zákonné definice, v britské autorskoprávní teorii vnímán pojem „**audiovizuálních děl**.“ Jak už bylo řečeno, jde o pojem, který nemá

<sup>59</sup> Viz CDPA čl. 3 (2). U děl uměleckých vyplývá prvek „fixace“ v materiální formě už z jejich zákonné definice. Znak materiální formy splňuje podle britského práva i forma elektronická.

<sup>60</sup> Tento přístup je zcela v souladu s Bernskou úmlouvou, která v čl. 2 (2) výslovně umožňuje státům Unie stanovit, že „*literární a umělecká díla anebo jedna nebo více kategorií z nich nejsou chráněny, nejsou-li zachyceny na hmotný záznam.*“

<sup>61</sup> Srov. § 2 (1) AZ, který u autorských děl požaduje pouze vyjádření v *objektivně vnímatelné podobě*.

<sup>62</sup> Marnost pokusu nahlížet na anglické autorské právo kontinentální optikou ještě dokresluje skutečnost, že na díla „podnikatelská“, na rozdíl od děl originálních, se podmínka záznamu v materiální formě nevztahuje, proto je jako dílo *sui genesis* v této kategorii chráněno mimo jiné i televizní či jiné vysílání („*broadcast*“).

<sup>63</sup> Viz např. *Bainbridge, D.: Intellectual Property*, 5th edition, Longman, 2002, str. 48.

<sup>64</sup> Podrobně k osobnostním právům viz část IV/ níže.

<sup>65</sup> Viz citace v pozn. 49 výše.

<sup>66</sup> V anglosaské právní teorii bývá toto britské pojetí zdůrazňující podmíněnost existence audiovizuálního díla jeho záznamem v materiální formě označováno jako „materialistické“ („*physicalist approach*“) a stavěno do protikladu ke kontinentálnímu pojetí „formalistickému“ („*formalist approach*“), které považuje audiovizuální dílo za nehmotný statek „přesahující“ pouhou materiální formu – k tomu viz např. *Barron, A.: The Legal Properties of Film*, *Modern Law Review* č. 67 (2), 2004, str.177.

v anglickém platném právu oporu a jeho ohraničení je neostré. Přestože i *film* jako záznam je v terminologii britského zákona „dílem“, lze spolehlivě vyjít z toho, že také v anglické právní nauce se pod pojmem „audiovizuálního díla“ rozumí nehmotný obsah záznamu, tj. to, co je záznamem vyjádřeno. Lze to dovodit z kontextu, v jakém je tohoto pojmu zpravidla užíváno<sup>67</sup>, avšak i jazykovým výkladem zákona. Nelze totiž pominout fakt, že ačkoliv, jak už bylo řečeno, řadí CDPA terminologicky pod pojem „díla“ nejen skupinu *originálních děl literárních, děl hudebních, děl dramatických a uměleckých*, ale i díla tzv. „podnikatelská“, u nichž k ochraně postačí prostý fakt jejich výroby (zvukové záznamy, *filmy*, vysílání, typografická uspořádání), pouze předměty autorského práva z první skupiny nesou označení „dílo“ i ve svém názvu. Lze proto *cum grano salis* uzavřít, že pod pojmem „audiovizuální dílo“ rozumí anglická právní teorie pomyslné dílo originální, tedy nehmotnou tvůrčí hodnotu, a užívá jej jako označení pro obsah záznamu (*filmu*) v rozsahu, v jakém by byl takový obsah chráněn, kdyby existovala zákonná kategorie originálních audiovizuálních děl (ta ovšem neexistuje).

Už jen na základě odlišného pojetí originality (jako určité míry dovednosti a úsilí, nikoliv jedinečného tvůrčího výsledku) a chápání „díla“ v anglickém právu (především ve smyslu produktu úsilí nikoli nutně duševního) je však zřejmé, že obsah pojmu „děl audiovizuálních“ se bude podstatně lišit od vymezení v českém autorském zákoně. Užitečným vodítkem je tu článek 13 (10) předchozího anglického autorského zákona z roku 1956, který obsahoval specifickou kategorii „kinematografických filmů“. Tento pojem, na rozdíl od zákona současného, označoval nikoliv záznam, ale právě jeho obsah<sup>68</sup>. Britský autorskoprávní komparatista Pascal Kamina k tomu dodává: „*Tato definice vyžadovala dva elementy: sekvenci obrazů a sekvenci zaznamenanou tak, aby bylo možno užitím tohoto záznamu vyvolat iluzi pohybu. Jde vpravdě o velmi přesnou definici televizních a kinematografických audiovizuálních děl.*“<sup>69</sup> Předmětem ochrany tedy byla vlastní sekvence obrazů, nikoli její záznam, jak je tomu dnes. Aktuální definice *filmu* v CDPA už navíc nehovoří o *sekvenci*, ale o pohyblivém obraze (v singuláru). V tomto směru je tedy širší (a také širší, než definice zvukově obrazových záznamů v českém právu), byť nejde o zásadní kvalitativní rozdíl<sup>70</sup>. Ani definice předchozího zákona neobsahovala požadavek originality. Jak ovšem dále uvádí Kamina, takový požadavek by, s ohledem na nízký práh originality v anglickém právu, zbavil ochrany jen relativně úzkou skupinu produktů,

<sup>67</sup> Viz Kamina, P.: *Film copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2002, str. 66: „...autorské právo nespočívalo (míněno v zákoně z r. 1956) ve vizuálním záznamu jako v současném zákoně, ale v (zaznamenaném) vizuálním díle.“

<sup>68</sup> Konkrétně definoval čl. 13 (10) cit. z. kinematografický film jako *sekvenci obrazů*, která je „zaznamenaná na materiál libovolného druhu tak, aby mohla být užitím tohoto materiálu (a) prezentována jako pohyblivý obraz, nebo (b) zaznamenaná na jiný materiál, jehož užitím může být takto prezentována.“

<sup>69</sup> Kamina, P.: *Film copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2002, str. 66.

<sup>70</sup> Absence tohoto prvku nicméně otevírá dveře pro ochranu počítačově generované animace jediného obrazu a další sporné produkty, které příliš neodpovídají pojmu audiovize ani technicky. V tomto smyslu je díkce CDPA patrně nedůsledná a zbytečně rozšiřující.

konkrétně pouze ty, které by nemohly být výsledkem podstatného úsilí a dovednosti autora, což apriori vylučuje ochranu obsahu automatických a jiných nahodilých záznamů (bezpečnostní kamery apod.), jejichž vznik ani nevyžaduje lidského přičinění. Pomineme-li tedy tuto skupinu produktů, máme již rámcovou představou o pojetí pojmu „audiovizuálního díla“ v anglickém právu.

Lze tedy uzavřít, že kategorie audiovizuálních děl v anglickém právu plně odpovídá uvedenému funkčně-ekonomickému pojetí autorského díla obecně, je definována spíše technicky, bez ohledu na stupeň umělecké kreativity a nutně nevyžaduje prvek určitého přetvoření audiovizuálně užitých děl v novou kvalitu, znak typický pro české právo a zahrnutý v definici § 61 (1) AZ. Blíží se tak, v jazyce českého práva, mnohem více pouhé obsahové složce jakéhokoliv zvukově obrazového záznamu. Stojí tím v ostrém kontrastu ke kontinentálnímu pojetí díla a jeho vyjádření v českém právu, tj. vnímání díla jako jedinečného výsledku tvůrčí činnosti autora. Na tomto závěru nic nemění ani fakt, že označení „audiovizuální dílo“ užívá anglická literatura nejčastěji v souvislosti s kinematografickou a televizní tvorbou, pro kterou je jistá úroveň kreativity ve smyslu kontinentálního autorského práva typická, stejně jako utilizace jiných, audiovizuálně užitých děl. Pokud je v české právní úpravě nezbytné striktně odlišovat dílo audiovizuální (jež je kvalitativně vyšším tvůrčím stupněm než pouhá suma jeho částí - děl audiovizuálně užitých) od pouhého zachycení jiného díla audiovizuální technikou, pak v anglické úpravě je tato hranice neostrá.

### **b/ Ochrana audiovizuálního díla jako díla dramatického: čl. 3 CDPA**

V anglickém právu neexistuje zákonná kategorie audiovizuálních děl, která by byla obdobná pojetí českého práva a chránila tento druh děl přímo a nezávisle na jejich záznamu. Britská judikatura však poměrně nedávno „obešla“ tuto skutečnost a prakticky zavedla takovou přímou formu ochrany (některých) audiovizuálních děl, když dospěla k závěru, že audiovizuální dílo může spadat do kategorie děl dramatických.

CDPA ve svém čl. 3 odst. 1 nepředkládá exaktní definici dramatického díla, pouze stanoví, že zahrnuje také dílo taneční a mimické. Výkladem zákona v britské právní teorii převážilo stanovisko, že definičním znakem dramatického díla je především *akce způsobilá prezentace před publikem*. P. Kamina definuje dramatické dílo jako „*dílo vytvořené tak, aby mohlo být komunikováno pohybem*“.<sup>71</sup> Dveře k ochraně audiovizuálních děl jako děl dramatických otevřelo soudní rozhodnutí v případě *Norowzian v. Arks Ltd. (No. 2)*<sup>72</sup> z roku

<sup>71</sup> Kamina, P.: *Film copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2002, str. 69.

<sup>72</sup> *Norowzian v. Arks Ltd (No. 2)* [2000] EMLR 67.

2000, kde se jednalo o krátký surrealistický snímek a bylo judikováno, že film (zde ovšem ve významu filmového díla, nikoliv záznamu) je sám o sobě velmi často, byť ne nutně vždy, dílem akce, způsobilým prezentace před publikem, a proto je při splnění těchto předpokladů chráněn jako dílo dramatické. Byla tak prolomena tradiční představa dramatického díla jako díla nutně způsobilého živé, reálně proveditelné performance<sup>73</sup>. V teorii se však lze často shledat s oprávněnou kritikou tohoto rozhodnutí, které jde zcela zjevně nad rámec logického a systematického výkladu zákona (CDPA), když vychází z interpretace, která se přičí zažitému vnímání kategorie dramatické tvorby a účelově rozšiřuje hranice ochrany audiovizuálních děl. Ačkoliv původní stav (kategorie *filmu* jako jediný režim ochrany audiovizuálních děl) nebyl ideální z důvodu rozporu s komunitární legislativou i z některých důvodů praktických<sup>74</sup>, s metodou řešení této situace v podobě judikátu, který nelze než označit za soudcovskou právo tvorbu, lze stěží souhlasit<sup>75</sup>. Jak navíc uvidíme níže, z hlediska konzistence a praktické efektivity britské právní úpravy napáchalo toto kontroverzní rozhodnutí více škody, než užítku. Zdá se však, že se tento nový režim ochrany audiovizuálních děl v britském právu pevně uchytil, praxe jej plně uznává a do budoucna je s ním třeba počítat.

Další judikatura v této linii dosud není příliš rozvinutá a není proto možné s absolutní přesností určit, která audiovizuální díla mohou z režimu ochrany dramatických děl potenciálně těžit. Jisté je, že jejich okruh bude podstatně užší, než v případě děl chráněných prostřednictvím *filmu* a jeho hranice lze alespoň v hrubých rysech poměrně spolehlivě dovodit z dosavadní judikatury týkající se dramatických děl. K tomu je pro úplnost třeba připomenout, že dramatická díla musí být podle CDPA zaznamenána v materiální formě, je tedy vyloučena existence audiovizuálního díla, které by mohlo být považováno za dílo dramatické, aniž by zároveň bylo nepřímo chráněno v režimu *filmu*. Proto se někdy v literatuře nepřesně hovoří o *filmech*, které jsou zároveň dramatickými díly, byť skutečnost lépe vystihuje (vzhledem k tomu, že *film* je svou podstatou záznamem), mluvíme-li o filmech, jejichž *obsah* je sám o sobě dramatickým dílem<sup>76</sup>. Dochází tu tedy k možnosti kumulace dvojí, rozsahem srovnatelné ochrany audiovizuálních děl.

<sup>73</sup> Ve zmíněném případě se jednalo o krátký film sestříhaný tzv. „skokovou“ technikou, v němž se hlavní postava střídavě „objevovala“ na různých místech záběru. Ochrana tohoto díla jako dramatického byla nejprve odmítnuta mimo jiné právě proto, že tento druh pohybu by nemohl být reálně proveden. Až odvolací soud tento názor odmítl. Dále se namítalo, že podle zákona z r. 1956 byly výslovně kategorie dramatických děl a filmů vzájemně exkluzivní (aktuální CDPA podobně ustanovení neobsahuje). Tak tomu však bylo za situace, kdy se „filmem“ rozumělo vlastní dílo, nikoli jeho záznam, jak je tomu nyní.

<sup>74</sup> Např. absence ochrany audiovizuálního díla proti jeho nepřímé reprodukci (napodobenině), při které nedochází k užití jeho záznamu - k tomu blíže viz níže.

<sup>75</sup> Ke kritice rozhodnutí *Norowzian v. Arks Ltd (No. 2)* viz *Rivers, T.: Norowzian Revisited*, EIPR (European Intellectual Property Review) č. 9/2000, str. 389. K podrobnějšímu kritickému rozboru tohoto judikátu v české právní literatuře viz *Tůma, P.: Smluvní licence v autorském právu*, 1. vyd., Praha, C.H.Beck, 2007, str. 93.

<sup>76</sup> Tyto teoretické obtíže jsou však jen dalším důkazem zamřené hranice mezi dílem a jeho vyjádřením v anglickém právu.

Pro dramatická díla, na rozdíl od *filmů*, vyžaduje CDPA výslovně **originalitu**<sup>77</sup>, tj. dostatečnou míru vložené dovednosti a práce. Ve srovnání s požadavkem tvůrčí jedinečnosti, jak originalitu chápe kontinentální teorie i české právo, je však toto kritérium mnohem méně limitující. Není pochyb o tom, že této podmínce vyhovuje většina televizních reportáží či televizních show, splnit ji může například i záznam či přenos fotbalového utkání, pokud je upraven způsobem, který vyžaduje podstatný vklad - byť čistě řemeslné - dovednosti a úsilí (např. střídání záběrů z různých kamerových úhlů, mluvený komentář atd.). Jak už bylo uvedeno výše, z široké škály audiovizuálních produktů chráněných skrze režim *filmu* tak budou podmínkou originality diskvalifikovány jen vyloženě triviální produkty vzniklé automaticky nebo jen s minimem vkladu lidské „práce“, tj. například nahrávky z bezpečnostních kamer či primitivní domácí video.

Daleko podstatnější omezení ovšem představuje samotný pojem „**dramatického**“ díla, jehož charakteristiky musí pochopitelně audiovizuální dílo naplnit, aby mohlo být v této kategorii chráněno. Zde je třeba vycházet z relevantní judikatury, neboť CDPA definici dramatického díla nenabízí. Rozhodnutí ve věci *Norowzian v. Arks (No. 2)* vytváří jasný precedent, pokud jde o fiktivní kinematografická díla. Mimo tuto oblast je však situace méně jasná. Stále platný judikát ve věci *Green v. Broadcasting Corporation of New Zealand*<sup>78</sup> stanoví, že „*dramatické dílo musí disponovat dostatečnou jednotou, aby bylo způsobilé performance* (tzn. předvedení -- a to především formou pohybu - před určitým publikem ve svém celku).“ Tento precedent implikuje nutnost určité konzistentní narativní struktury, tj. dalo by se říci „příběhu“. Této podmínce by mohly patrně vyhovět některé dokumenty, ne už však například výše zmíněné sportovní přenosy či televizní show, které postrádají onu jednotnou narativní strukturu (být mohou být ve smyslu britského práva originální) a do jejich průběhu zasahuje prvek náhody. Ze stejných důvodů nelze patrně za dramatická díla požadovat ani většinu interaktivních produktů typu videoher.

Podstatné je, že audiovizuální dílo jako dílo dramatické musí *samo o sobě* splňovat uvedené předpoklady. Je tedy třeba odlišovat pouhý zvukově obrazový záznam (*film*) již existujícího dramatického díla (např. divadelní hry), který původní tvar nijak neobohacuje<sup>79</sup>, od *filmu*, jehož obsahová složka je *per se* audiovizuálním dílem dramatickým<sup>80</sup>, tj. dílem, které vzniklo až s pomocí audiovizuální techniky, prostřednictvím svého zaznamenání na *film*. Jak podotýká Kamina ve vztahu k fiktivním kinematografickým dílům: „*Výsledné kinematografické*

<sup>77</sup> Čl. 1 (1) (a) CDPA.

<sup>78</sup> *Green v. Broadcasting Corporation of New Zealand* [1989] RPC 700.

<sup>79</sup> Takový záznam bude však samozřejmě v každém případě *filmem* ve smyslu čl. 5B CDPA a zřejmě i audiovizuálním dílem z pohledu anglické právní teorie (viz výklad pod písm. a) výše).

<sup>80</sup> Jeden *film* tak může být hmotným zachycením živě interpretovaného dramatického díla (tj. zejm. scénáře) a zároveň ztělesňovat (obsahovat) širší dramatické dílo audiovizuální.



*dílo není pouhou realizací (předvedením) scénáře (který je rovněž sám o sobě dramatickým dílem!*<sup>81</sup>), *ale jeho vizuálním zpracováním a interpretací, tj. novým, odvozeným dílem.*<sup>82</sup>“ To je ovšem princip velmi blízký podstatě audiovizuálních děl v českém právu. Z uvedeného totiž vyplývá, že audiovizuální dílo jako dílo dramatické bude často (i když ne vždy) obsahovat umělecké výkony, téměř jistě se bude řídit určitým scénářem či bude v sobě zahrnovat další složky včetně děl samostatně chráněných anglickým autorským právem (např. dílo umělecké ve formě grafiky, kostýmů, dekorací apod.). Tyto složky pak bude přetvářet v kvalitativně nový jednotný celek. Vidíme, že skrze kategorii dramatického díla dospívá anglické právo *fakticky*, i když zcela jinou cestou a na základě jiných teoretických východisek, k výsledku, který se až překvapivě podobá kontinentálnímu pojetí audiovizuálních děl. Srovnáme-li totiž uvedené předpoklady ochrany audiovizuálních děl jako děl dramatických a úpravu §61 (1) AZ, zjistíme, že okruh chráněných děl bude velmi podobný. V obou případech je klíčovým prvkem *zaznamenaný pohyb*, v obou případech se jedná o specifické zpracování a *vyjádření* audiovizuálně užitých složek rezultující v jejich „povyšení“ na kvalitativně nový celek. Ačkoliv britské právo obecně postrádá požadavek původnosti ve smyslu tvůrčí jedinečnosti, zmíněný prvek exprese spolu s požadavkem jednoty a kompaktnosti nutně určitou (a lze důvodně argumentovat, že značnou) míru tvůrčí činnosti implikuje. Požadavek ucelené narativní struktury (příběhu) pravděpodobně limituje anglickou kategorii dramatických audiovizuálních děl ještě za hranice české úpravy, avšak zde by se dalo *cum grano salis* argumentovat, že i vysoce experimentální audiovizuální dílo bez jasně interpretovatelného obsahu vyjadřuje určitý příběh v širokém obecném smyslu narace.

Skrze kategorii dramatických děl tak anglické právo dospívá, podobně jako česká úprava § 62 AZ, k ochraně především fiktivních děl vytvořených audiovizuální technikou, řídicích se určitým scénářem, případně pak dokumentů, které nejsou pouhým rutinním zachycením skutečnosti, ale obsahují určitou přidanou hodnotu. Kde je však v českém právu zásadním selektivním kritériem obecná podmínka originality ve vztahu k uspořádání děl audiovizuálně užitých, mají v anglickém právu ve svých důsledcích obdobný efekt kvalifikační předpoklady dramatického díla rozpracované judikaturou. Lze uzavřít, že kategorie „audiovizuálních děl dramatických“ je v pojetí anglické právní teorie výrazně užší podskupinou audiovizuálních děl a svým obsahem se tak blíží kategorii audiovizuálních děl v pojetí českého práva. Lze jen litovat, že tato koncepce není v anglickém právu pevně a systémově zakotvena, nýbrž stojí toliko na vratkých základech nezvykle extenzivního judikaturního výkladu zákona.

<sup>81</sup> Scénář překvapivě *není* zároveň dílem literárním, protože podle čl. 3 (1) CDPA je literárním dílem pouze dílo „jiné než dílo dramatické či hudební.“

<sup>82</sup> Kamina, P.: Film copyright in the European Union, Cambridge University Press, 2002, str. 71.

**Praktický význam** tohoto režimu ochrany v anglickém právu je ovšem zatím spíše menší a jádrem úpravy audiovizuálních děl zůstává nadále kategorie *filmu*. Je tomu tak proto, že ochrana poskytovaná autorovi audiovizuálního dramatického díla je, jak už bylo uvedeno, co do rozsahu jen o málo širší, než ochrana, která je mu poskytnuta již prostřednictvím kategorie *filmu* (osobnostní práva nevyjímaje). Určitý kvalitativní rozdíl odůvodňující dvojí režim ochrany však přece existuje a vyplývá z pojetí *filmu* jako záznamu, který může být (na rozdíl od díla originálního) z povahy věci chráněn pouze proti kopírování v technickém smyslu slova, tj. proti nelegálnímu mechanickému vytvoření rozmnoženiny tohoto záznamu nebo jeho části (tzv. „*reprographic copying*“). Kategorie *filmu* tak nechrání autora proti nepřímé reprodukci audiovizuálního díla, které je *filmem* vyjádřeno (tj. proti jeho různým napodobeninám, plagiátům či neautorizovaným adaptacím), pokud samotný *film* jako záznam není tímto aktem dotčen. To může být v některých případech důležitý rozdíl<sup>83</sup>.

### 1.3/ Sporné otázky ve vymezení audiovizuálních děl v českém a anglickém právu

Existují určité skupiny „hraničních“ produktů, jejichž zařazení pod kategorii audiovizuálních děl bývá sporné a není zcela bez pochybností snad v žádném evropském autorskoprávním systému<sup>84</sup>. Jednou z takových skupin jsou **multimédia**, tj. komplexní produkty postavené na interaktivním principu a zahrnující řadu kvalitativně odlišných prvků (a potenciálně autorských děl) od animovaných sekvencí, přes fotografie, hudbu, po textovou složku. Typicky půjde zejména o videohry a interaktivní CD/DVD disky určené pro domácí počítače, prvky multimédií však nesou i moderní DVD video nosiče, které vedle samotného snímku obsahují zpravidla víceúrovňovou strukturu menu, fotografické a textové materiály apod. Není pochyb o tom, že jednotlivé součásti multimediálních produktů budou, splní-li zákonná kritéria, chráněny jako samostatná díla. Lze však multimediální dílo jako celek za určitých okolností považovat za dílo audiovizuální? Ani české, ani anglické právo nemá pro tento druh děl specifický zákonný režim. Je zjevné, že multimédia vykazují vždy alespoň v některých svých složkách znaky audiovizuálních děl. Jaké jsou tedy možnosti jejich právní ochrany (příp. jejich částí) v této skupině děl?

**V českém právu** lze proti možnosti *celkové* ochrany multimediálních produktů jako děl audiovizuálních, přes příbuzný prvek tvůrčího uspořádání více složek (potenciálně samostatných děl) v nový celek, vznést řadu námitek. V drtivé většině případů totiž budou obsahovat statické

<sup>83</sup> Blíže k této problematice viz část III/ oddíl 2.2/ níže.

<sup>84</sup> K detailnímu komparativnímu právnímu rozboru fenoménu multimédií a možnosti jejich ochrany mimo jiné i jako audiovizuálních děl viz *Stamatoudi, I. A.: Copyright and Multimedia Products, A Comparative Analysis*, Cambridge University Press, 2001.

prvky (menu, fotografie, texty...) a nebudou v tomto rozsahu vyvolávat dojem pohybu, jak požaduje § 62 (1) AZ. Jinak by tomu bylo jen v případě díla, které by obsahovalo prvek pohybu ve všech svých součástech (vč. animovaných menu apod.). Nicméně dikce § 62 (1), který hovoří o „řadě (singulár) zaznamenaných obrazů vyvolávajících dojem pohybu“, naznačuje, že typickou vlastností audiovizuálního díla je podle českého práva linearita a prezentace zaznamenaných obrazů v určité *sekvenci*, čemuž neodpovídá interaktivní a fragmentární povaha multimédií. Ze stejného důvodu vyloučil videohru zaznamenanou na CD-ROMu z kategorie audiovizuálních děl francouzský odvolací soud v rozhodnutí ve věci *Vincent v. Cuc Software*<sup>85</sup>. Tato interpretace není prostá pochyb a není zcela vyloučena možnost, že by při extenzivním výkladu zákona mohlo multimediální dílo se zřetelně dominantní audiovizuální povahou podmínky § 62 (1) naplnit. Praktický význam této otázky však snižuje fakt, že výčet autorských děl v § 2 (1) AZ je pouze demonstrativní a každý multimediální produkt, pokud je dostatečně osobitým tvůrčím počinem a naplní obecné podmínky § 2 (1), bude v každém případě chráněn, byť ne ve specifickém režimu audiovizuálních děl, a to zpravidla jako dílo souborné, tj. databáze ve smyslu § 2 (2) AZ (bude-li „způsobem výběru či uspořádáním obsahu autorovým vlastním duševním výtvorem“<sup>86</sup>). Naproti tomu není pochyb o tom, že za audiovizuální díla lze považovat jednotlivé složky multimediálních produktů, které samy o sobě požadavky § 62 (1) splňují a jsou dostatečně originální (např. animované sekvence u videoher, video-sekvence u interaktivních elektronických encyklopedií apod.).

Složitější je situace v **anglickém právu**, kde nelze rozšiřovat uzavřený zákonný výčet autorských děl. Není pochyb o tom, že prostřednictvím *filmu* jako záznamu budou multimedia chráněna ve všech částech, které nějakým způsobem představují „*pohyblivý obraz*“, včetně animovaných menu apod. Strohá dikce čl. 5B CDPA („*záznam (singulár) na jakémkoli médiu, ze kterého může být (...) vyprodukován pohyblivý obraz*“) ovšem otevírá možnost rozšiřujícího výkladu, podle kterého bude chráněn záznam multimediálního díla jako celek, přestože prvek pohybu ponese jen v některých částech. Tato otázka zůstává v teorii nedořešenou, tradiční vnímání audiovizuální tvorby však vybízí spíše k záporné odpovědi<sup>87</sup>. Pokud jde o možnou ochranu v režimu audiovizuálních děl dramatických<sup>88</sup>, je tu určující podmínka jednotnosti a určitého scénáře nesoucího prvek „příběhu.“ Tomuto požadavku viditelně nevyhovuje většina multimediálních produktů, neboť nenese jako celek žádné narativní prvky. Výjimkou by mohly být pouze některé epičtější videohry, v nichž je v celém jejich průběhu rozvíjen určitý příběh,

<sup>85</sup> Versailles court d'appel, 18. listopadu 1999.

<sup>86</sup> V opačném případě bude výsledkem přinejmenším předmětem zvláštního práva pořizovatele databáze podle § 88 a násl. AZ.

<sup>87</sup> Opačný výklad by měl svou vykonstruovaností nebezpečně blízko k účelovému rozšiřování zákonných kategorií autorských děl, jakého se dopustil britský odvolací soud ve výše rozebraném rozhodnutí *Norowzian v. Arks (No. 2)*.

<sup>88</sup> K vymezení tohoto pojmu viz oddíl 1.2/ b) výše.

který koresponduje s postupem hráče. Zde je pouze otázkou, zda interaktivní prvek a možnost hráče tento příběh modifikovat, není na újmu požadavku „jednotnosti,“ jak je formulován judikaturou. Lze však spíše připustit, že existuje úzká skupina multimedialních děl, která by mohla uvedeným podmínkám vyhovět<sup>89</sup>, byť ani zde není diskuse zdaleka uzavřena. Podobně jako v českém právu není samozřejmě pochyb o samostatné ochraně jednotlivých složek, které mohou pojem dramatického díla audiovizuálního samy o sobě naplnit<sup>90</sup>.

Další významnou spornou skupinou jsou **televizní pořady** založené na určitém opakujícím se schématu, zejména televizní talkshow, reality show, různé soutěže, estrády. Mohou být takové pořady chráněny jako audiovizuální díla?

V českém právu tomu tak jednoznačně nebude ve většině případů. Takové programy totiž zpravidla postrádají pevný scénář, a i když mohou obsahovat například umělecké výkony (pěvecké vložky apod.), výtvarné dekorace (úprava studia...) či jiná samostatně chráněná díla a další složky, stěží budou tyto složky nějakým tvůrčím způsobem uspořádány či zpracovány tak, aby byla naplněna podmínka originality. Půjde typicky jen o strohý záznam probíhajícího dění. Ochrana takového programu jako audiovizuálního díla je tak myslitelná pouze v případě, že by jeho zpracování neslo výrazné znaky režijní tvůrčí invence (např. v netradiční stříhové skladbě, obrazové montáži, užití vizuálních efektů, výběru zvukové kulisy...), což jistě nebude situace častá a je prakticky vyloučena u živě přenášených pořadů. Internetové stránky občanského sdružení Dilia, které jako kolektivní správce zastupuje mimo jiné i režiséry audiovizuálních děl, se vyjadřují v podobném smyslu: „*Při ohlášení televizních soutěží není často jednoznačné, zda se o dílo (...) jedná či nikoliv.*“ Jako příklad uvádí velké zábavné či revuální pořady, kde „*práce režiséra či kameramana prvky jedinečné tvůrčí činnosti často nevykazuje, na rozdíl od choreografie, hudby, scénáře či kostýmů, jejichž tvůrce můžeme považovat za autory dle příslušných ustanovení autorského zákona.*“<sup>91</sup> To, že televizní pořad nedosahuje kvalit audiovizuálního díla, samozřejmě nebrání ochraně jednotlivých děl v takovém pořadu užitých<sup>92</sup>. Autorské právo také samozřejmě nemůže v žádném případě chránit televizní programy proti napodobení principu či mechanismu, na kterém jsou postaveny (tj. chránit tzv. televizní „formáty“ jako takové), neboť náměty, myšlenky, postupy či principy jsou z autorskoprávní

<sup>89</sup> Z hlediska jednotné narativní struktury je zřetelný kvalitativní rozdíl např. mezi herním produktem typu „RPG,“ kde na sebe hráč bere určitou roli, ve které prochází řadou epických „dobrodružství“ a akční simulací automobilových závodů.

<sup>90</sup> Příkladem může být tzv. „intro“ k videohře, tj. úvodní animovaná sekvence, která zpravidla sděluje určitý příběh.

<sup>91</sup> *Meklešová, J.:* Autor a dílo a hodnocení díla podle AZ, 2004, <http://www.dilia.cz> – citovaný text publikovaný v roce 2004 byl k dnešnímu dni z internetových stránek Dilia bohužel již stažen, pozn. aut.

<sup>92</sup> Uvedený text (op.cit.) dále poukazuje na to, že v případě českých verzí zahraničních pořadů (tj. při užití tzv. zahraničních televizních „formátů“) často nebudou českým právem chráněna ani díla v těchto pořadech užitá, neboť „*scénář, podoba kostýmů, architektura ve studiu apod., jsou již dopředu určeny zahraničním producentem (v rámci poskytnutí licence k formátu), respektive výrobcem. V takových případech proto nemůžeme hovořit o díle ve smyslu autorského zákona, neboť zde chybí onen jedinečný tvůrčí výsledek činnosti autora.*“

ochrany výslovně vyloučeny (§ 2 (6) AZ). Tuto roli ostatně dostatečně plní oblast práva nekalé soutěže<sup>93</sup>. Výjimku lze připustit snad jen v případě konceptu podrobně rozpracovaného formou alespoň rámcového scénáře, který by sám o sobě naplnil znaky autorského díla.

V anglickém právu zajisté není pochyb o plné nepřímé ochraně prostřednictvím záznamu / filmu, ale jako audiovizuální díla *per se* (tj. v kategorii děl dramatických) ani zde většina televizních pořadů chráněna nebude z důvodu absence jednotícího narativního prvku<sup>94</sup>. Podobně jako v českém právu však zřejmě nelze ochranu těchto programů odmítnout absolutně a lze si představit výjimečné případy, kdy by se dalo hovořit o určitém lineárním vývoji připomínajícím „příběh.“ O tom by se dalo uvažovat například v případě reality show typu *Big Brother*, kde diváci sledují vyvíjející se osudy jednotlivých soutěžících způsobem nikoli nepodobným telenovelám. Ačkoliv ani anglické autorské právo nechrání pouhé ideje a náměty, přesto je v současnosti možnost autorskoprávní ochrany „formátů“ (tj. samotných koncepcí pořadů) v anglické právní literatuře živě diskutována. Taková ochrana formátů jako děl dramatických byla ovšem výslovně odmítnuta v již zmíněné kauze *Green*<sup>95</sup> na základě toho, že podstatné elementy televizního programu samy o sobě postrádají dostatečnou jednotu.

#### 1.4/ Samostatně chráněné složky audiovizuálních děl v českém a anglickém právu

##### a) Díla audiovizuálně užitá<sup>96</sup>

Není pochyb o tom, že jak v českém, tak v anglickém právu bývají v audiovizuálním díle obsažena (zpracována) jiná díla, která jsou samostatně chráněna autorským právem. Je přitom z hlediska jejich právní ochrany nerozhodné, zda jde o díla vytvořená přímo pro konkrétní audiovizuální dílo (filmový scénář, původní filmová hudba) nebo o díla, která původně vznikla za jiným účelem a byla již dříve užitá v odlišném kontextu (knižní předloha filmu, hudební skladba vydaná na CD a následně zařazená do soundtracku filmu). V českém právu je, jak už bylo výše uvedeno, existence těchto děl tzv. audiovizuálně užitých dokonce nezbytným definičním znakem audiovizuálních děl jako takových (§ 62 odst. 1 AZ). V anglickém právu tomu tak nutně není, ačkoliv literatura tradičně označuje *filmy* ve smyslu § 5B CDPA za díla „odvozená“ (tzv. „*derivative works*“), což znamená, že zpravidla zahrnují originální díla literární, dramatická, hudební či umělecká (ta se v takovém případě označují jako „základová“ díla („*underlying works*“)). To však nutně neznamena, že dílo takto užitá musí být ve výsledku

<sup>93</sup> § 44 a násl. Zákona č. 513/1991 Sb., obchodního zákoníku, ve znění pozdějších předpisů (dále jen „obchodní zákoník“).

<sup>94</sup> Viz již zmíněný judikát ve věci *Green v Broadcasting Corporation of New Zealand* [1989] RPC 700.

<sup>95</sup> Op.cit.

<sup>96</sup> V zájmu srozumitelnosti je užitá terminologie českého autorského zákona.

zpracováno tvůrčím způsobem, *film* může být toliko jeho prostým záznamem (např. nahrávka divadelního představení). Lze si ovšem samozřejmě představit také *film*, který bude záznamem skutečnosti, která žádné autorské dílo sama o sobě nepředstavuje (domácí video)<sup>97</sup>. K tvůrčímu uspořádání děl audiovizuálně užitých, tak, jak je předpokládá české právo, bude v anglickém právu docházet typicky především u těch audiovizuálních děl, které budou spadat do kategorie děl dramatických<sup>98</sup>.

Které složky audiovizuálních děl tedy mohou požívat samostatné ochrany jako díla audiovizuálně užitá? V českém právu může být dílem audiovizuálně užitým samozřejmě jakýkoliv výtvar splňující kritéria ustanovení § 2 (1) AZ kladená na autorská díla, tj. jakýkoliv jedinečný výsledek tvůrčí činnosti autora vyjádřený v objektivně vnímatelné podobě, který lze považovat za dílo literární, umělecké či vědecké. Mezi díla audiovizuálně užitá tak lze bezpochyby řadit zejména scénář, kreslené storyboardy, hudbu, kostýmy, dekorace a další samostatně existující díla zapracovaná do výsledného celku. V teorii však není v současné době zcela shoda v názoru, zda lze za audiovizuálně užitá díla považovat též výsledky tvůrčí činnosti kameramanů a střihačů (popř. choreografů akčních či tanečních scén), které jsou z povahy věci neoddelitelné od konkrétního audiovizuálního díla a tedy nezpůsobilé samostatného užití. Autoři nejnovějšího komentáře k AZ (2007) Telc a Tůma jsou názoru, že takové výsledky tvůrčí činnosti za díla (audiovizuálně užitá) považovat nelze právě s ohledem na nemožnost jejich užití mimo vlastní audiovizuální dílo, když činnost kameramanů a střihačů směřuje přímo k tvorbě výsledného audiovizuálního celku a nikoli k tvorbě odděleného díla preexistentního<sup>99</sup>. S uvedeným výkladem AZ (dle názoru Telce a Tůmy jediným možným), podle kterého prakticky tvůrčím výkonům kameramanů a střihačů nevzniká autorskoprávní ochrana<sup>100</sup>, se autor práce neztotožňuje. Podle názoru autora práce není způsobilost k samostatnému užití nezbytným prvkem autorského díla a při dosažení dostatečné míry originality (tvůrčí jedinečnosti) lze považovat výsledky tvůrčí činnosti kameramanů a střihačů za individuální, samostatně chráněná autorská díla i přesto, že jsou integrální a neoddelitelnou součástí díla audiovizuálního<sup>101</sup>. Jde

<sup>97</sup> K pojmu *filmu* v anglickém právu viz kap. 1.2 a) výše.

<sup>98</sup> K tomu viz oddíl 1.2/ b) výše.

<sup>99</sup> *Telec, I., Tůma, P.*: Autorský zákon, Komentář, 1. vyd., C.H.Beck, Praha, 2007, str. 598

<sup>100</sup> To vzhledem k tomu, že spoluautory vlastního audiovizuálního díla podle § 63 odst. 1 AZ být nemohou – viz k tomu oddíl 2.1/ níže.

<sup>101</sup> Telc a Tůma dále argumentují ustanovením § 8 odst. 1 AZ, podle kterého nevznikne dílo spoluautorů (ale více samostatných děl), jestliže jsou tvůrčí příspěvky jednotlivých autorů způsobilé samostatného užití. Z toho výkladem *a contrario* dovozují, že způsobilost samostatného užití je podmínkou vzniku *každého* díla, pokud nevzniká jako dílo spoluautorské. Protože výsledky tvůrčí činnosti kameramanů a střihačů tuto podmínku nesplňují, je podle Telce a Tůmy nutné je považovat za spoluautorské příspěvky, které však nepožívají právní ochrany z důvodu zákonné fikce autorství režiséra. Tento výklad není podle názoru autora práce příležitý. Kritérium samostatného užití díla slouží v § 8 AZ k vymezení hranic právního režimu spoluautorství, avšak nelze z něj vyvozovat obecně platné závěry pro podmínky právní ochrany kteréhokoli autorského díla, když takové kritérium v obecných ustanoveních AZ o díle jako předmětu autorského práva chybí. I když je aplikace právního režimu spoluautorství v tomto případě vyloučena (tuto skutečnost je třeba dle názoru autora práce považovat za výchozí předpoklad, pro který nelze

přítom nepochybně o výsledky umělecké tvůrčí činnosti, které jsou objektivně vnímatelné a v rámci audiovizuálního díla jasně identifikovatelné. Skutečnost, že tato díla lze užít pouze ve spojení s ostatními audiovizuálně užitými díly v rámci širšího díla audiovizuálního není podle názoru autora práce překážkou jejich ochrany<sup>102</sup>. Analogicky ostatně požívají právní ochrany umělecké výkony herců účinkujících ve filmovém audiovizuálním díle, přestože takové výkony rovněž nemohou být z povahy věci užity samostatně, mimo samotné audiovizuální dílo. Ačkoliv dikce ustanovení § 62 odst. 2 je do určité míry zavádějící v tom, že hovoří o „*zpracování a zařazení*“ díla do díla audiovizuálního, což příliš neodpovídá povaze tvůrčích příspěvků kameramanů a střihačů, které nejsou do výsledného celku jednorázově „zařazeny,“ nýbrž zpravidla vznikají částečně souběžně s vlastním audiovizuálním dílem<sup>103</sup>, nelze mít pochybnosti o tom, že apriorní vyloučení tvůrčích příspěvků kameramanů a střihačů z autorskoprávní ochrany nebylo úmyslem zákonodárce. Dokládá to mimo jiné i důvodová zpráva k AZ, která výslovně uvádí „kameru“ jako jeden z typických příkladů díla audiovizuálně užitého<sup>104</sup>. Na základě obdobných principů je možno doplnit, že zpravidla také režijní složka audiovizuálního díla bude často sama o sobě chráněna jako samostatné dílo spočívající „*v osobitém tvůrčím zpracování původního literárního scénáře (...) ve scénář režijní*“<sup>105</sup>.

V anglickém právu je situace složitější díky uzavřenému výčtu typů originálních autorských děl. Aby mohla určitá složka audiovizuálního díla požívat samostatné ochrany jako autorské dílo, musí svou povahou spadat do jedné z kategorií děl literárních, dramatických, hudebních či uměleckých, jak jsou velmi exaktně definovány v čl. 3 a 4 CDPA a v relevantní judikatuře<sup>106</sup>. Tak tomu bude zejména v případě scénáře, který je chráněn jako dílo dramatické, dekorací či kostýmů, které mohou požívat ochrany jako díla umělecká a samozřejmě hudby (dílo

---

zohledňovat kritéria uvedená v ustanovení § 8 odst. 1, nikoli naopak), je třeba hodnotit tvůrčí příspěvky kameramanů a střihačů z hlediska obecných znaků autorských děl zakotvených v § 2 AZ, a v případě, že tyto znaky naplňují, jim přiznat autorskoprávní ochranu.

<sup>102</sup> Viz též *Kříž, Holcová, Kordač, Křestianová: Autorský zákon a předpisy související, Komentář, 2. vyd., Linde, Praha 2005, str. 188.* Autoři cit. komentáře nemají pochybnosti o způsobilosti kamery a střihu k autorskoprávní ochraně jako děl audiovizuálně užitých (při splnění kritéria jedinečnosti). Shodně viz též *Chaloupková, Svobodová, Holý: Autorský zákon, Komentář, 3. vyd., C.H.Beck, Praha 2007, str. 100, dále Šebelová, M.: Autorské právo – Zákon, komentář, vzory a judikatura, Computer Press, a.s., Praha 2006, str. 105.*

<sup>103</sup> Přesnější by byl v tomto ohledu obrat „*zpracování v audiovizuálním díle*“.

<sup>104</sup> „*Díly audiovizuálně užitými jsou složky audiovizuálního díla jako scénář, dialogy, hudba, kamera, scénografie apod.*“ – Důvodová zpráva k AZ, Zvláštní část, k § 62 až 64.

<sup>105</sup> *Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon, Komentář, 1. vyd., C.H.Beck, Praha, 2007, s 598.* Je zajímavé, že autoři citovaného komentáře připouští ochranu režijní složky jako díla audiovizuálně užitého, ačkoliv v případě výkonů kameramana a střihače takovou možnost striktně odmítají. Dle názoru autora práce přitom není v obou případech podstatného rozdílu. Také u režijní složky, byť by byla „vtělena“ do celistvého režijního scénáře, je jen obtížně představitelné její využití mimo konkrétní jediné audiovizuální dílo, k jehož realizaci směřuje. Výjimku by snad představoval pouze zcela doslovný „remake“ filmového díla, který by přesně kopiroval jeho strukturu, vizuální podobu a režijní postupy, avšak takovým způsobem by bylo možné stejně tak převzít (a tedy užít) i kompozici záběrů či střihovou skladbu, tedy tvůrčí výkon kameramana či střihače.

<sup>106</sup> Například pojem díla „uměleckého“ v anglickém právu nemá nic společného s široce pojatou dikcí § 2 (1) českého autorského zákona („... *dílo literární a jiné dílo umělecké...*“) a zahrnuje podle čl. 4 CDPA toliko „(a) *dílo grafické, fotografii, sochu či koláž, bez ohledu na uměleckou kvalitu, (b) dílo architektonické, tj. budovu či její model nebo (c) dílo umělecké řemeslné dovednosti (sem bývají řazena díla užitého umění).*“

hudební). Naproti tomu například kreativní přínos kameramana či střiháče, jakkoli zásadní, zcela jistě samostatně chráněn nebude, protože nevyhovuje pojmovému vymezení žádného z originálních děl<sup>107</sup>. Ze stejného důvodu se ani režisérovi v anglickém právu nepřiznává autorství ke zvláštnímu audiovizuálně užitému dílu ve formě režijní složky<sup>108</sup>.

## b) Další chráněné prvky

V obou systémech je vedle děl audiovizuálně užitých plně uznána samostatná povaha práv **výkonných umělců**<sup>109</sup>. Typickým předmětem ochrany budou samozřejmě především umělecké výkony herců (detailnější výklad k povaze těchto práv by však již přesahoval téma této práce).

Česká a anglická úprava se však liší v otázce možnosti a míry ochrany **názvu**, případně jmen fiktivních **postav** audiovizuálního díla. V **anglickém právu** byla autorskoprávní ochrana titulu díla judikaturou v zásadě vyloučena na základě toho, že jde pouze o nepodstatnou část díla, jejíž užití není na základě principu *de minimis* zásahem do autorského práva<sup>110</sup>. Totéž platí pro fiktivní postavy<sup>111</sup>. Výjimkou jsou pouze případy, kdy byla poskytnuta ochrana postavám kreslených snímků na bázi „kresby“ jako díla uměleckého podle čl. 4 CDPA<sup>112</sup>. Naproti tomu **český autorský zákon** v § 2 (3) výslovně stanoví, že právo autorské se vztahuje i na jednotlivé fáze a části díla, „včetně názvu a jmen postav,“ vykazují-li obecné znaky díla zákonem požadované. Dostatečně invenční název díla nebo jméno postavy bude tedy jako jedinečný výsledek tvůrčí činnosti autora (§ 2 (1) AZ) chráněn jako autorské dílo sám o sobě. Tuto podmínku však patrně splní pouze víceslovná spojení, která neodpovídají běžně užívaným hovorovým obrátům či existujícím jménům a nesou tak v sobě stopy osobnosti autora („*Jednoslovné názvy děl či jména postav zásadně vnější ochrany nepožívají (např. Temno, Bouře, Terminal, Oheň, Carmen)*“<sup>113</sup>).

Máme-li pro příklad sáhnout do fondu českých celovečerních filmů, lze předpokládat, že by autorskoprávní ochrany mohl požívat například titul snímku Vladimíra Morávka „*Hrubeš a*

<sup>107</sup> Je však třeba poznamenat, že tato skutečnost nevylučuje, aby byl původce takového tvůrčího příspěvku považován za spoluautora výsledného audiovizuálního díla dramatického (viz k tomu oddíl 2.2/ b) níže).

<sup>108</sup> Také tato skutečnost má, jak uvidíme, neblahé důsledky pro vyjednávací pozici režiséra, jež se z hlediska ekonomického profitu z exploatace díla ocitá nezfídka v horší pozici, než scénárista a další autoři děl audiovizuálně užitých. Viz k tomu část III/ oddíl 1.2/

<sup>109</sup> V českém právu viz § 67 a násl. AZ, v anglickém viz čl. 180 a násl. CDPA.

<sup>110</sup> K tomu viz např. judikát ve věci *Francis Day & Hunter Ltd. v. Twentieth Century Fox Corporation Ltd.* [1940 AC 112], kde byla na této bázi odmítnuta autorskoprávní ochrana titulu písně „The Man Who Broke the Bank at Monte Carlo.“

<sup>111</sup> *Kelly v. Cinema Houses Ltd.* [1928-35] MCC 362.

<sup>112</sup> *King Features Syndicate Inc. v. O and M Kleeman Ltd* [1941] AC 417, HL.

<sup>113</sup> *Holcová, Křestánová, Voborník: Ochrana autorských práv*, Univerzita Palackého, Olomouc 2005.

Shodně viz *Kříž, Holcová, Kordač, Křestánová: Autorský zákon a předpisy související, Komentář*, 2. vyd., Linde, Praha 2005, str. 54: „*Vnější ochrany nebudou požívat názvy či jména obsahující obecné pojmy, většinou ani názvy jednoslovné; tradičně se vnější ochrana přiznávala např. názvu ,Osudy dobrého vojáka Švejka.*“



*Mareš jsou kamarádi do deště,*“ na rozdíl od snímku „*Štěstí*“ Bohdana Slámy. Pokud jde o název díla, obsahuje AZ navíc speciální úpravu v § 45, který stanoví, že „do autorského práva neoprávněně zasahuje též ten, kdo pro své dílo používá názvu nebo vnější úpravy již použitých po právu jiným autorem pro dílo téhož druhu, jestliže by to mohlo vyvolat nebezpečí záměny obou děl, pokud nevyplývá z povahy díla nebo jeho určení jinak.“ Jde o zvláštní skutkovou podstatu neoprávněného zásahu do autorského práva<sup>114</sup>. Je vidět, že v některých výjimečných případech jako jsou tyto, může mít britská koncepce díla jako produktu podstatné dovednosti a práce (na rozdíl od kontinentálního důrazu na prvek duševní kreativní činnosti) za následek i užší rozsah ochrany, než jak je tomu v českém právu<sup>115</sup>.

## 2/ Autor audiovizuálního díla v českém a anglickém právu

Audiovizuální díla se vyznačují řadou specifík, která znesnadňují jednoznačné určení jejich autora pouze na základě obecného pravidla, že je jím ten, kdo dílo vytvořil. Do tvůrčího procesu jejich vzniku se totiž zpravidla zapojuje řada osob, z nichž každá vnáší do výsledku určitý vklad, který může a nemusí sám o sobě požívat ochrany jako autorské dílo. Kromě toho je vznik audiovizuálního díla ve většině případů iniciován, financován a dozírán osobou odlišnou od těch, které se na projektu podílí kreativně, přičemž lze jen stěží pominout oprávněný zájem takové osoby (ať už jde o osobu fyzickou či o produkční společnost, popř. i o více různých osob) na efektivní exploataci díla. Z těchto důvodů a také vzhledem k tomu, že lze jen stěží určit jediný univerzální model realizace audiovizuálních děl (která se mohou co do počtu zainteresovaných osob a povahy jejich příspěvků výrazně lišit), není stanovení optimálního zákonného režimu autorství jednoduché, existuje řada možných přístupů a mezi evropskými úpravami panuje v této otázce značná diverzita. Jak uvádí Kamina, „*všechny copyrightové i kontinentální systémy byly konfrontovány s dilematem spočívajícím v potřebě chránit individuální výkon tvůrce a potřebou zajistit efektivní ochranu zájmů producenta.*“<sup>116</sup>

Je jen logické, že kontinentální systémy, které tradičně nahlíží na audiovizuální dílo jako na každé jiné autorské dílo (tj. především jako na duševní výtvar), přiznávají autorství jeho skutečným, tj. kreativním tvůrcům. České právo uvádí jako jediného autora audiovizuálního díla jeho režiséra. Potřebu chránit zájmy výrobce (producenta) řeší kontinentální úpravy zpravidla formou zákonné presumpce transferu některých majetkových práv (resp. udělení licence k jejich

<sup>114</sup> Podle Důvodové zprávy k AZ není vyloučen souběh s nekalosoutěžním jednáním podle § 44 a násl. obchodního zákoníku, zejména se skutkovou podstatou „Vyvolání nebezpečí záměny“ (§ 47 obchodního zákoníku).

<sup>115</sup> K širší teoretické diskusi k možnostem autorskoprávní ochrany názvu, popř. jmen postav uměleckých děl v českém právu viz *Šalamoun, M.: Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*, C.H.Beck, Praha 2003, zejména str. 123 a násl.

<sup>116</sup> *Kamina, P.: Film copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2002, str. 133.

výkonu) na jeho osobu<sup>117</sup>. Naproti tomu systémy angloamerické preferují ekonomické pojetí „obchodní komodity“ a tradičně svěřují práva k audiovizuálnímu dílu plně do rukou producenta. Nejinak tomu bylo donedávna i v **anglickém právu**. Tento tradiční koncept byl však narušen jednak Směrnicí o harmonizaci ochranné doby, která členským státům znemožňuje odepřít (spolu)autorství osobě hlavního režiséra<sup>118</sup>, jednak vývojem judikatury, který uznal existenci kategorie audiovizuálních děl dramatických, čímž zkomplikoval situaci, neboť autorství dramatických děl se řídí obecnými zásadami a určující je tu skutečný tvůrce<sup>119</sup>. Je však třeba mít na paměti fakt plné převoditelnosti autorského práva v anglické úpravě a s ní související koncepci „prvotního vlastníka“, která v mnoha případech omezuje praktický význam zákonného určení autora<sup>120</sup>.

## 2.1/ Koncepce autorství audiovizuálního díla v českém právu

Autorství audiovizuálního díla přiznávalo české právo tradičně (při absenci důkazu opaku) jeho režisérovi. Stanovil tak již § 9 odst. 2 zákona o právu autorském č. 218/1926 Sb.<sup>121</sup>

Komunitární směrnice o harmonizaci ochranné doby nyní v čl. 2 odst. 1 stanoví, že „*hlavní režisér kinematografického nebo audiovizuálního díla se považuje za jeho autora nebo jednoho z autorů.*“ Členské státy si mohou ve svých úpravách určit další spoluautory. Této možnosti však česká úprava nevyužila a v § 63 odst. 1 AZ stanoví, že „*autorem audiovizuálního díla je jeho režisér*“, čímž je míněn režisér hlavní. Jde tak o výraznou změnu oproti předchozímu autorskému zákonu (č. 35/1965 Sb.), který vycházel z principu pravdy a určení autorství ponechal plně na zkoumání objektivního stavu v konkrétním případě<sup>122</sup>. Ustanovení § 63 (1) tak stanoví *nevyvratitelnou* domněnku **autorství režiséra**, tj. režiséra je třeba považovat za výlučného autora audiovizuálního díla bez ohledu na to, zda jím ve smyslu obecných ustanovení AZ skutečně je, či na to, zda v konkrétním případě existují též další osoby, které by za normálních okolností ve vztahu k příslušnému dílu splňovaly kritéria (spolu)autorství. Před tzv.

<sup>117</sup> Tak i český autorský zákon stanoví v § 63 (3) vyvratitelnou domněnku udělení výhradní licence výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla. Kromě toho má výrobce samostatná související práva ke svému prvotnímu zvukově obrazovému záznamu podle § 79 an. AZ. K problematice licence majetkových práv k audiovizuálnímu dílu viz část III/ oddíl 1.1/ níže.

<sup>118</sup> V praxi ovšem tento požadavek zasáhl právě jen Velkou Británií, neboť hlavní režisér byl již v té době univerzálně akceptován jako autor (či jeden ze spoluautorů) audiovizuálního díla ve všech ostatních členských státech.

<sup>119</sup> Autorem je v souladu s anglickou teorií originality ten, kdo do vzniku díla vložil podstatnou dovednost a úsilí.

<sup>120</sup> K tomu blíže část . III/ oddíl 1.2/ níže.

<sup>121</sup> Naproti tomu v mnoha evropských zemích, dokonce i ve francouzské úpravě, se ještě ve třicátých letech silně prosazovalo autorství výrobce (!) vzhledem k tomu, že film nebyl považován za plnohodnotné autorské dílo (což souvisí s prvotním vnímáním filmové tvorby jako spíše spotřebního zboží, než si postupně vydobyla postavení svěbytné umělecké formy).

<sup>122</sup> V novelizovaném znění §6 AZ nicméně stanovil, že autorem díla filmového je *zpravidla* režisér, což však nezakládalo legální domněnku autorství, nýbrž šlo pouze o interpretační pomůcku.

Velkou novelou AZ<sup>123</sup>, kdy byla dikce ustanovení § 63 (1) AZ poněkud méně jednoznačná, obdobná českému znění Směrnice o harmonizaci ochranné doby („*Za autora audiovizuálního díla se považuje jeho režisér*“), existovaly v teorii názory prosazující odlišný výklad tohoto ustanovení v tom smyslu, že nepředstavuje prolomení zásady pravdivosti autorství, nýbrž toliko stanoví speciální označení osoby autora audiovizuálního díla<sup>124</sup>. Tento výklad však odporoval znění důvodové zprávy k AZ a vzhledem k novelizovanému znění § 63 (1) je pravděpodobně nutné považovat jej za překonaný<sup>125</sup>. Již před Velkou novelou byl navíc výklad uvedeného ustanovení jako nevyvratitelné domněnky autorství režiséra v teorii silně zakotven<sup>126</sup>.

Stanovení **nevyvratitelné domněnky** autorství režiséra posiluje právní jistotu v tom, že zamezuje možným sporným otázkám v identifikaci autorů a vyhýbá se komplikacím režimu spoluautorství (s výjimkou případů, kdy se bude na vzniku díla podílet více osob v postavení hlavního režiséra). Vystává tak sice riziko, že v některých případech nebude úprava autorství reflektovat skutečný stav, nicméně v drtivé většině případů je to právě režisér, kdo tvůrčím zpracováním děl audiovizuálně užitých dává výsledku osobitý ráz, což tradičně uznávala česká právní teorie: „*Výsledný umělecký tvar je ...povahově samostatným dílem režiséra, které vychází z režisérova vlastního jednotícího a usměrňujícího cíleného uměleckého záměru, jemuž je podřízen.*“<sup>127</sup> S tímto pojetím plně souzní dikce § 62 AZ, který uvádí, že audiovizuální dílo je „*vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých.*“ Lze si totiž stěží představit, že by tuto koordinační funkci plnil (a ve smyslu zákona tak dílo *vytvářel*) někdo jiný, než právě hlavní režisér. Jak už bylo výše uvedeno, české právo vidí podstatu procesu tvorby audiovizuálního díla zásadně v určité *přidané hodnotě* nad rámec děl a dalších složek audiovizuálně užitých, čímž se výrazně liší od práva anglického, ale v určitých aspektech i od mnohých úprav kontinentálních. Z toho důvodu by být teoreticky, ani za předpokladu, že by § 63 (1) AZ stanovil domněnku autorství jako vyvratitelnou, nemohl být spoluautorem audiovizuálního díla například autor scénáře, který by se nijak nepodílel na jeho další realizaci<sup>128</sup>, což je naproti tomu v některých

<sup>123</sup> Zákon č. 166/2006 Sb., kterým se mění zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění zákona č. 81/2005 Sb., a některé další zákony (dále jen „*Velká novela*“).

<sup>124</sup> Viz např. Kříž, Holcová, Kordač, Křestianová: Autorský zákon a předpisy související, Komentář, 2. vyd., Linde, Praha 2005, str. 185: „*I přes použitý výraz autorský zákon užívá výraz režisér pouze jako synonymum výrazu autor audiovizuálního díla, tedy jako konkrétní speciální označení osoby autora.*“

<sup>125</sup> Ve zvláštní části důvodové zprávy k AZ se k předmětnému ustanovení uvádí: „*Shodně se směrnici 93/98/EHS se upravuje v § 63 nevyvratitelná domněnka o autorství k dílu audiovizuálnímu jako celku.*“

<sup>126</sup> Viz např. Telec, I.: Některé základní a obecné otázky nového českého autorského práva (I), Bulletin advokacie, č. 2/2001: „*Zásada pravdivosti autorství je zákonem výjimečně opuštěna ve zvláštním případě, kdy zákon pomoci zjednodušené právní smyšlenky (fikce) stanoví, že za autora audiovizuálního díla se považuje jeho režisér; a to i tehdy, kdyby tímto autorem ve skutečnosti nebyl.*“

<sup>127</sup> Telec, I.: Autorský zákon, Komentář, C.H.Beck, Praha 1997, str. 101.

<sup>128</sup> Za účinnosti předchozího zákona se naproti tomu za určitých okolností uznávala možnost spoluautorství kameramana či výkonného umělce, neboť ti nepochybně mohou ovlivnit způsob, jakým je výsledné dílo vyjádřeno.

evropských úpravách plně možné<sup>129</sup>. Díky tomuto pojetí audiovizuálního díla, jehož definice v podstatě předjímá povahu autorského vkladu jako tvůrčího zpracování děl audiovizuálně užitých (což je z povahy věci úkolem režiséra), tak zpravidla zákonná domněnka bude odpovídat skutečnosti. Rozdílné názory teorie a nejednotný výklad § 63 (1) proto nepůsobily v praxi přílišné problémy a nevytuly si po dlouhou dobu změnu formulace tohoto ustanovení.

Česká koncepce autorství audiovizuálních děl je v evropském kontextu spíše raritou<sup>130</sup>. Obvyklejší bývá zákonný výčet presumovaných autorů (nejširší výčet obsahuje úprava francouzská, která navíc výslovně označuje audiovizuální dílo za dílo spoluautorské<sup>131</sup>) nebo ponechání otázky autorství na posouzení v každém individuálním případě (kupříkladu úprava německá<sup>132</sup>), jak tomu bylo i v předchozím českém autorském zákoně. Lze shrnout, že současná úprava představuje progresivní a účelné řešení, které se vyhýbá úskalím složitého zkoumání faktických otázek a v praxi usnadňuje exploataci díla (k tomu podrobněji viz další výklad).

## 2.2/ Koncepce autorství audiovizuálního díla v anglickém právu

### a) Autor „filmu“

Podle čl. 9 (1) CDPA je autorem díla ten, kdo je vytvořil. Za autory *filmu* však čl. 9 (2) (ab) výslovně označuje **producenta a hlavního režiséra**. Tak tomu ovšem je teprve od roku 1996, kdy došlo ke sladění britského práva se Směrnicí o harmonizaci ochranné doby, která uložila členským státům Společenství uzнат ve svých úpravách hlavního režiséra za autora audiovizuálního díla (nikoliv však nutně jako autora jediného). Do té doby byl za jediného autora považován producent<sup>133</sup>. Přiznání plného autorství producentovi *filmu* je logickým důsledkem utilitárně-ekonomické filozofie angloamerického autorského práva, pro které je zajištění možnosti maximálně efektivní exploatace audiovizuálních děl důležitější, než ochrana (potenciálně i jiných, než ekonomických) zájmů skutečného tvůrce. Evropská legislativa tak v osobě režiséra jako (spolu)autora zasela do anglického práva v podstatě cizorodý prvek<sup>134</sup>, jehož zapojení do zákona dále podtrhuje hybridní povahu úpravy *filmu*, která slučuje prvky

<sup>129</sup> Francouzský Zákoník duševního vlastnictví (La Code de la propriété intellectuelle, 1992) dokonce obsahuje v čl. L.113-7 ustanovení, podle kterého se za spoluautora audiovizuálního díla, které je adaptací určitého díla pre-existentního, považuje i autor tohoto pre-existentního díla (za předpokladu, že již nejde o dílo volné)! Z logického hlediska je ovšem toto francouzské pojetí sporné, když se autor předlohy evidentně nemusí fakticky žádným způsobem podílet na tvorbě vlastního audiovizuálního díla.

<sup>130</sup> Jako jediného autora označuje hlavního režiséra vedle naší již jen úprava Řecká.

<sup>131</sup> Viz čl. L.113-7 francouzského Zákoníku duševního vlastnictví.

<sup>132</sup> V německém právu je nicméně okruh možných autorů výrazně omezen díky restriktivní koncepci spoluautorství (ze které v § 8 vychází i náš autorský zákon), podle které výsledky tvůrčí činnosti jednotlivých spoluautorů nesmí být způsobilé samostatného užití. Z toho důvodu je nemyslitelné například spoluautorství scénáristy.

<sup>133</sup> To platí nadále pro *filmy* vzniklé do 1. července 1994.

<sup>134</sup> V americkém právu zůstává autorem audiovizuálního díla nadále pouze producent.

z pohledu kontinentálního práva neslučitelné. V režimu spoluautorství<sup>135</sup> je tu na roveň postaven režisér jako „kreativní“ autor díla, které osobně vytváří (příčemž jediné tak lze chápat autorství v kontinentální teorii) a producent jako osoba (a to případně i právnická), která do výsledku investuje materiální prostředky, případně zajišťuje jeho vznik organizačně, aniž se zpravidla na jeho realizaci podílí fyzicky<sup>136</sup>. Vzhledem k tomu, že jde o osoby, jejichž zájmy mohou být v řadě případů protichůdné, jeví se toto řešení přinejmenším jako podivné a zdánlivě zcela neguje původní legislativní úmysl maximálního usnadnění exploatace práv producentem. Je však třeba poznamenat, že v praxi se důsledky této změny příliš výrazně neprojeví. Převažující část nákladnějších audiovizuálních děl totiž ve Velké Británii vzniká v režimu díla zaměstnaneckého (které anglické právo definuje velmi široce<sup>137</sup>) a producent tak bude podle § 11 (2) CDPA prvotním (tj. původním) vlastníkem všech autorských práv k dílu. Autorství režiséra tak bude mít minimální význam (podstatné bude zejména pro určení počátku běhu sedmdesátileté ochranné lhůty<sup>138</sup> a z hlediska osobnostních práv<sup>139</sup>).

Současná úprava autorství k *filmu* v anglickém právu se tak jeví jako značně nekoncepční reakce na požadavky Směrnice o harmonizaci ochranné doby a je spíše pouze formálním naplněním závazku, než skutečně systémovou změnou. Ostatně pochybnosti vyvolává už samotná slučitelnost technické a velmi široké kategorie *filmu*<sup>140</sup> s pojmem „režisér,“ zvláště při vědomí faktu, že *film* je ve své právní podstatě audiovizuálním záznamem, ve vztahu k němuž je jen logické hovořit pouze o producentovi. Tento stav představuje z pohledu kontinentálního autorského práva další paradox, když v britském pojetí autorství *filmu* v podstatě dochází k relativizaci hranice mezi vytvářením audiovizuálního díla ve smyslu činnosti tvůrčí a jeho výrobou ve smyslu činnosti hospodářské, a tyto pojmově zcela odlišné aspekty realizace díla jsou v osobách spoluautorů *filmu* poněkud nelogicky směřovány. I když pomineme tento teoretický problém a vnímáme kategorii *filmu* jako spojitou nádobu slučující ochranu záznamu a nepřímou i jeho obsahu, je zřejmé, že v případě některých primitivních produktů, které tato kategorie pokrývá (rutinní videonahrávka svatby, záznamy bezpečnostních kamer), nelze o režisérovi v klasickém smyslu vůbec mluvit, což zákon nezohledňuje. U producenta lze vycházet

<sup>135</sup> Viz čl. 10 (1A) CDPA: „*Film je považován za dílo spoluautorů, není-li producentem a hlavním režisérem táž osoba.*“

<sup>136</sup> Autorství producenta jako osoby, která nemusela dílo nutně fakticky vytvářet, je umožněno absencí podmínky originality (není třeba, aby autor investoval do díla vlastní vklad podstatné dovednosti a úsilí). Je také v souladu s Bernskou úmluvou, která v čl. 14-bis záměrně užívá pojmu „*nositel*“ autorského práva k filmovému dílu.

<sup>137</sup> Podrobněji k této problematice viz část III/ oddíl 1.2/ b) níže.

<sup>138</sup> Rozhodujícím okamžikem je (v souladu se Směrnicí o harmonizaci ochranné doby) smrt poslední z taxativně vyjmenovaných osob (*hlavní režisér*, autor scénáře, autor dialogů a skladatel hudby zvláště vytvořené pro film).

<sup>139</sup> Ta budou ovšem, zcela v rozporu s duchem Bernské úmluvy, v takovém případě drasticky omezena (blíže k problematice osobnostních práv v anglické úpravě viz část IV/ oddíl 1.2/ níže).

<sup>140</sup> K její povaze viz oddíl 1.2/ a) výše v této části.

z široké zákonné definice „osoby, která podnikla opatření nezbytná k výrobě filmu“<sup>141</sup>. I zde se ale mohou vyskytnout výkladové problémy. Bude například v případě záznamu z domácí videokamery takovou osobou majitel přístroje nebo osoba, která iniciovala natáčení, případně manipulovala s kamerou? Bylo by možné posledně uvedenou osobu považovat také za „režiséra“? Na tyto otázky nedává britské právo jednoznačnou odpověď.

## b) Autor audiovizuálního díla dramatického

Režim autorství je obzvláště komplikovaný u audiovizuálních děl chráněných jako díla dramatická. O jejich autorech totiž CDPA žádné specifické ustanovení neobsahuje, uplatní se tedy obecné pravidlo čl. 9 (1), který za autora označuje toho, kdo dílo vytvořil. Jako autor *originálního* autorského díla tak i v anglickém právu připadá v úvahu pouze fyzická osoba a je tedy mírně zavádějící rozšířený názor, že anglické právo obecně připouští autorství právnických osob. Tak je tomu totiž jenom u děl „podnikatelských“ (jako jsou právě *filmy*), které nevyžadují originalitu<sup>142</sup>.

Autorem originálního díla je tak v souladu s anglickou teorií originality ten, kdo do vzniku díla vložil *podstatnou* míru dovednosti a úsilí. To bude samozřejmě třeba posoudit podle specifik každého konkrétního díla a vzhledem k tomu, že tato požadovaná míra osobního vkladu autora je nesrovnatelně nižší než v kontinentálních úpravách, naplní ji nezdědka více osob. Do hry tak vstupuje britská úprava **spoluautorství**. Dílem spoluautorů je podle čl. 10 CDPA „*dílo vytvořené spoluprací dvou či více autorů, ve kterém je vklad každého autora neodlišitelný od vkladu ostatních autorů.*“ Aby tedy mohl být ten, kdo se podílí na vzniku audiovizuálního díla, považován za spoluautora, musí být jeho tvůrčí příspěvek sám o sobě podstatný, nikoliv však pouze kvantitativně, ale i kvalitativně, tj. musí být také *relevantního typu*. Znamená to, že „*podstatný příspěvek sám o sobě ještě nezaručuje spoluautorství, musí totiž být pevně spojen s tvůrčím vkladem, který dané autorské dílo ke svému vzniku vyžaduje.*“<sup>143</sup> Z toho důvodu lze poměrně spolehlivě vyloučit producenta – fyzickou osobu jako spoluautora dramatického audiovizuálního díla, který sice mnohdy vynakládá značné úsilí směřující ke vzniku audiovizuálního dramatického díla, ale nepodílí se na jeho vyjádření, tj. na jeho výsledném tvaru, který je charakterizuje. Pouhá idea projektu či aktivní dohled nad jeho realizací tuto podmínku nespĺňuje<sup>144</sup>.

<sup>141</sup> Čl. 178 CDPA. Blíže k pojmu producenta v anglickém právu viz oddíl 3/ níže v této části.

<sup>142</sup> Právnická osoba může být dále nositelem autorských práv k dílu zaměstnaneckému, taková osoba je však pojmově vlastníkem (majitelem) autorských práv, nikoliv autorem díla.

<sup>143</sup> Bainbridge, D.: Intellectual Property, 5th edition, Longman, 2002, str. 76.

<sup>144</sup> Výjimkou by mohla být situace, kdy by producent zasahoval do finálního sestřihu díla. Zde by se už ale jednalo o vybočení (exces) z funkce, kterou má producent plnit.

Další podstatnou podmínkou spouautorství je fakt, že tvůrčí příspěvek musí být ve finálním produktu zpracován tak, aby jej nebylo možno zřetelně odlišit od příspěvků ostatních autorů, tj. přesně určit jeho *hranice*<sup>145</sup>. Tak například režisér bude za těchto podmínek autorem téměř vždy. Lze totiž zpravidla jen stěží s přesností určit, pokud je výsledná podoba filmu čistě dílem režiséra a kde už začíná tvůrčí vklad např. kameramana či střihače. Také podmínka podstatné relevantní vynaložené dovednosti a úsilí bude v případě režiséra téměř jistě splněna. Naopak tvůrci hudby, kostýmů a dekorací spouautory téměř jistě nebudou právě z toho důvodu, že jejich práci lze od výsledného celku snadno separovat. V případě jiných osob podílejících se na vzniku díla už ale takto generalizovat nelze a bude záležet na okolnostech konkrétního případu. V případě hlavního kameramana nebo střihače bude zajisté podmínka neodlišitelnosti jejich vkladu ve finálním produktu zpravidla splněna<sup>146</sup>, ovšem bude vždy faktickou otázkou, nakolik se sami podstatně podíli na výsledné podobě díla a nakolik pouze mechanicky plní pokyny režiséra<sup>147</sup>. Vůbec největší výkladové problémy vyvolává postavení scénáristy. Například Kamina soudí, že scénárista může být považován za spouautora pouze do té míry, v jaké je jeho scénář „vrostlý“ do výsledného díla ve formě zápletky a vizuální akce. Dialogy lze totiž naproti tomu od zbytku díla snadno odlišit. Kromě toho podle něj nelze hovořit o spouautorství tam, kde scénář vznikl nezávisle, aniž byl již předem určen pro konkrétní projekt<sup>148</sup>. Nebyl by totiž naplněn pojem „*spolupráce*“, jak jej vyžaduje definice čl. 10 CDPA. Pro úplnost je třeba dodat, že otázka spouautorství je samozřejmě bez vlivu na samostatná práva autorů příspěvků, které jsou samy o sobě autorskými díly audiovizuálně užitými.

Z uvedených příkladů, které se pouze letmo dotkly komplexity pravidel spouautorství v anglickém právu, je zřejmé, že uznání této kategorie ochrany audiovizuálních děl judikaturou značně zkomplikovalo situaci a zatížilo určování autorství k těmto dílům řadou výkladových problémů, kterým se zákon původně snažil vyhnout speciálním ustanovením o autorech *filmu* v čl. 9 (2) (ab) CDPA. Vzhledem k tomu, že každé dramatické audiovizuální dílo je zároveň nepřímo chráněno jako *film*, dochází tu ke kumulaci dvou systémů autorství v jednom produktu, což má v praxi řadu neblahých důsledků. Práva k výslednému dílu jsou rozptýlena mezi řadu často obtížně identifikovatelných autorů, což vede ke ztížení exploatace díla<sup>149</sup>, režisér může být

<sup>145</sup> Srov. úpravu spouautorství v českém právu (§ 8 AZ), kde naopak skutečnost, že příspěvky jednotlivých autorů jsou od sebe odlišitelné, není překážkou vzniku díla v režimu spouautorství.

<sup>146</sup> Je třeba mít na paměti, že tato odlišitelnost je třeba v britském pojetí posuzovat z pohledu průměrného konzumenta díla, který zpravidla např. při sledování filmu vnímá jeho vizuální stránku jako spojitý celek (být z pohledu soustředěného filmového kritika tvůrčí příspěvek kameramana či střihače od ostatních složek díla objektivně odlišit lze).

<sup>147</sup> Podobným způsobem lze posuzovat práci herců jako výkonných umělců.

<sup>148</sup> Kamina, P.: *Film copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2002, str. 146-147.

<sup>149</sup> Je pravda, že v řadě případů bude producent prvotním vlastníkem příslušných práv (spolu)autora audiovizuálního dramatického díla prostřednictvím doktríny zaměstnaneckých děl, nebude tomu tak ale zdaleka vždy. K tomu viz část III/ oddíl 1.2/ b).

jako spoluautor *filmu* a dramatického audiovizuálního díla zároveň nositelem dvou rozsahem takřka totožných „sad“ autorských práv, apod. K právní jistotě nepřispívá ani fakt, že doba trvání autorských práv k *filmu* a k dramatickému dílu se v řadě případů nekryje<sup>150</sup>.

### 3/ Pojem výrobce (producenta) záznamu audiovizuálního díla v českém a anglickém právu

Vzhledem k tomu, že výrobci audiovizuálního díla (resp. jeho záznamu) jsou vedle kreativního autora (režiséra) svěřena významná (byť v obou systémech podstatně odlišná) oprávnění za účelem ochrany jeho materiální investice do realizace díla, je pro praxi zásadní vymezení tohoto pojmu a určení osoby, která svou činností v konkrétním případě tento pojem naplňuje. Odhlédneme-li od výše naznačených zásadních odlišností právních (výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla jako nositel zvláštního práva ke zvukově obrazovému záznamu v českém právu versus producent jako spoluautor *filmu* v právu anglickém), vyvstává tak otázka, komu postavení výrobce / producenta v praxi náleží. Je možné v tomto směru klást rovnítko mezi výrobcem prvotního záznamu audiovizuálního díla ve smyslu českého práva a producenta ve smyslu práva anglického? Bude se v praxi vždy jednat o tutéž osobu?

V českém právu není pojem výrobce zákonem nijak vymezen a určení osoby výrobce tak závisí v každém konkrétním případě na objektivní skutečnosti. Dle ustáleného výkladu teorie je z hlediska skutkového výrobcem prvotního záznamu audiovizuálního díla „*ta fyzická nebo právnická osoba, která tento záznam sama na svou odpovědnost pořídila nebo pro kterou tak z jejího podnětu učinila jiná osoba*“<sup>151</sup>. Jedná se tak v podstatě o „investora“, tedy toho, kdo produkci zajistí především materiálně (finančně), byť samotná technická realizace výroby může být svěřena jiné osobě<sup>152</sup>. Určující je zde přitom prvek osobní (zejména finanční) odpovědnosti za realizaci a výsledek produkce<sup>153</sup>. Význam tohoto skutkového určení však snižuje fakt, že autorský zákon v ustanovení § 63 odst. 3, kde je upravena presumpce udělení výhradní licence výrobcem prvotního záznamu<sup>154</sup>, vychází z předpokladu, že režisér udělil výrobcem písemnou smlouvou oprávnění zaznamenat dílo na prvotní záznam. Již sama právní skutečnost, že režisér

<sup>150</sup> V obou případech je sice ochranná doba 70 let, ale v případě audiovizuálního díla dramatického je pro počátek jejího běhu určující smrt posledního známého spoluautora (čl. 12 (1) ve spojení s čl. 12 (8) CDPA), zatímco v případě filmu je to (v souladu se Směrnicí o harmonizaci ochranné doby) smrt poslední z taxativně vyjmenovaných osob (hlavní režisér, autor scénáře, autor dialogů a skladatel hudby zvlášť vytvořené pro film), jejichž výčet se nebude shodovat s výčtem spoluautorů dramatického díla.

<sup>151</sup> *Telec, I., Tůma, P.*: Autorský zákon, Komentář, 1. vyd., C.H.Beck, Praha, 2007, str. 606.

<sup>152</sup> Viz též *Chaloupková, Svobodová, Holý*: Autorský zákon, Komentář, 3. vyd., C.H.Beck, Praha 2007, str. 99: „Zákon hovoří o výrobcem prvotního záznamu (producent), což je osoba, která v praxi poskytnutím materiálních prostředků dává možnost vzniku audiovizuálního díla.“

<sup>153</sup> Lze říci, že výrobce je zpravidla osobou nesoucí hlavní podnikatelské (finanční) riziko spojené s případným neúspěchem (neziskovostí) projektu (samozřejmě za předpokladu, že dosažení zisku je vůbec účelem realizace příslušného audiovizuálního díla).

<sup>154</sup> K tomuto ustanovení blíže viz část III/ oddíl 1.1 b).



udělí určité osobě smluvně oprávnění k prvotnímu zaznamenání audiovizuálního díla, tedy zpravidla determinuje tuto osobu jako výrobce<sup>155</sup>. Zkoumání skutkových okolností má tedy pro určení osoby výrobce význam prakticky jen v případě, že proces výroby prvotního záznamu díla nebude smluvně podchycen, což bude jistě situace spíše vzácná.

V anglickém právu je naproti tomu určení osoby producenta podstatně obtížnější a v některých případech dokonce sporné, přestože na rozdíl od české úpravy nechybí zákonná definice. Producenta definuje čl. 178 CDPA jako „osobu, která podnikla opatření nezbytná k výrobě filmu.“ Jde ovšem o vymezení na první pohled poměrně vágní a široké, připouštějící více rozdílných interpretací. Je zřejmé, že určitá opatření různé povahy, která jsou nezbytnou součástí procesu výroby filmu (jakožto záznamu pomyslného audiovizuálního díla), může v konkrétním případě podniknout celá řada osob a závisí pouze na tom, který druh činnosti budeme pro určení osoby producenta považovat za klíčový. Bude producentem osoba, která nese za výrobu filmu finanční odpovědnost (tj. osoba, která si například na své riziko vypůjčila větší částku za účelem financování produkce), či spíše ten, kdo uvedené osobě poskytl potřebné finanční prostředky, nebo snad osoba, která zajistila proces výroby filmu po organizační stránce? Dle názoru autora práce by měl být stejně jako v českém právu určující prvek osobní finanční odpovědnosti za výrobu, čili za producenta by měla být považována osoba prvně jmenovaná. Vyplývá totiž z logiky věci, že práva producenta, která mají sloužit primárně k ochraně investice a zajištění hospodářského zhodnocení audiovizuálního díla, by měla příslušet právě tomu, kdo v souvislosti s realizací a exploatací díla nese rozhodující finanční riziko. Kromě toho zpravidla právě taková osoba k výrobě filmu zavdává prvotní podnět. K uvedenému závěru se ostatně v několika případech přiklonily i britské soudy<sup>156</sup>. Celkově však bohužel judikatura k této otázce není dostatečně jednotná. V některých případech bylo konstatováno, že za producenta by měl být považován především ten, kdo opatření nezbytná k výrobě filmu podnikl, aniž byl ovšem dostatečně akcentován klíčový prvek finanční odpovědnosti, ojediněle byl dokonce význam finančního zajištění produkce jako rozhodujícího kritéria zcela zpochybněn<sup>157</sup>. Neexistence ustáleného autoritativního výkladu může u některých komplikovanějších produkcí vést k právní nejistotě, a jak upozorňuje JUDr. Pavel Tůma, může mít nezanedbatelný dopad též na vynucování práv k zahraničním dílům šířeným na území Velké Británie, když vzhledem k zásadě *lex loci protectionis* není vyloučeno, že by osoba, která je např. dle českého práva oprávněným vykonavatelem majetkových práv k audiovizuálnímu dílu z titulu výrobce prvotního záznamu,

<sup>155</sup> „Obecně vzato se tedy jedná pouze o zvláštní označení nabyvatele licence, jejíž obsah je zákonem stanoven (presumován).“ - Tůma, P.: *Smluvní licence v autorském právu*, 1. vyd., Praha, C.H.Beck, 2007, str. 81.

<sup>156</sup> Viz např. *Adventure Film Productions SA v. Tully*, [1993] EMLR 376. V této kauze přiznal soud postavení producenta žalobci, který nesl odpovědnost za financování výroby, přestože většinu finančních prostředků poskytl televizní vysílatel.

<sup>157</sup> Viz *Beggars Banquet Records v. Carlton Television*, [1993] EMLR 349.

nemusela být jako výrobce uznána optikou práva anglického<sup>158</sup>. Také z tohoto důvodu je i v anglickém právu žádoucí výklad blízký kontinentálním právním systémům, považující výrobce především za investora a akcentující kritérium finanční odpovědnosti. Pro tento výklad navíc svědčí i jeho konformita s evropskou legislativou, která používá pojem výrobce právě ve spojení s financováním vzniku autorských děl<sup>159</sup>.

### III/ MAJETKOVÁ PRÁVA K AUDIOVIZUÁLNÍMU DÍLU

Režim majetkových práv k audiovizuálním dílům, ať už se jedná o jejich převod (možnost či nemožnost pravého převodu translativního, úprava licenční smlouvy apod.) či obsah (výčet a definice forem užití díla, která podléhají souhlasu autora, výjimky a omezení majetkových práv), se z velké části řídí obecnou úpravou v příslušném autorskoprávním systému. Pokoušet se o vyčerpávající srovnání ekonomických aspektů autorského práva v českém a anglickém právu by však bylo nad rámec tématu této práce. V této části se tedy zaměříme toliko na ty majetkoprávní aspekty autorského práva, které mají ve vztahu k audiovizuálním dílům klíčový význam a na odchylky z obecné úpravy majetkových práv, jejich transferu a jejich ochrany, které se v oblasti audiovizuálních děl uplatňují.

Hovořit o „majetkových právech“ v kontextu anglického práva je ovšem nutně do značné míry zavádějící a tato práce tak činí toliko pro účely přesného vymezení předmětu komparace z pohledu kontinentálního práva. Zatímco totiž v českém právu tvoří majetková práva pouze část práva autorského, které je zvláštním právem k nehmotnému statku a jako celek tak stojí na osobnostně-právním základě, podstata angloamerického „copyrightu“ je naproti tomu ryze majetkoprávní. Mezi pojmy „majetkových práv“ a „autorského práva“ lze tedy v systémech *common law* v podstatě klást rovnítko<sup>160</sup>. Tato zásadní koncepční odlišnost se přirozeně promítá ve faktu, že je v české úpravě zásadně vyloučen plný translativní převod autorského práva a tedy i práv majetkových, přičemž třetí osobě lze toliko udělit licenční smlouvou oprávnění k výkonu těchto práv (nebo některých z nich). Naproti tomu z pojetí autorského práva jako práva vlastnického (a tedy volně obchodovatelné komodity) v úpravě britské plyne jeho neomezená převoditelnost a rozlišování pojmu „autorství“ od „vlastnictví autorských práv.“ Vlastníkem (majitelem) *copyrightu* totiž může být (a to případně již od samého počátku, jak tomu je např. u zaměstnaneckých děl) osoba od autora odlišná.

<sup>158</sup> *Tůma, P.*: Smluvní licence v autorském právu, 1. vyd., Praha, C.H.Beck, 2007, str. 97.

<sup>159</sup> Viz např. recitál (10) Informační směrnice: „Mají-li autoři nebo výkonní umělci pokračovat ve své tvůrčí a umělecké činnosti, musí dostat za užití svého díla přiměřenou odměnu, stejně jako výrobci, mají-li tuto činnost financovat.“

<sup>160</sup> Osobnostní práva byla do britského právního řádu uvedena teprve v roce 1988 a jsou považována za samostatnou kategorii práv od autorského práva odlišnou – blíže viz část IV/ oddíl 1.2/ níže.

V této souvislosti je třeba upozornit na fakt, že jak Bernská úmluva, tak evropské směrnice přiznávají majetková práva k dílům výslovně a výlučně *autorům* těchto děl. Převoditelnost autorského práva sama o sobě není s Bernskou úmluvou a evropským právem v rozporu, je-li autor *původním* nositelem těchto majetkových autorských práv<sup>161</sup>. Avšak situace, kdy je majitelem autorského práva *od počátku* jiná osoba než ta, která je podle zákona autorem (což je právě případ zaměstnaneckých děl v britském právu), je zřejmě s mezinárodní a evropskou autorskoprávní úpravou neslučitelná. Konkrétně u děl audiovizuálních lze ovšem tento závěr učinit jen ve vztahu k příslušným evropským směrnicím<sup>162</sup>, neboť Bernská úmluva výslovně hovoří ve vztahu k filmovému dílu o „*nositeli*“ autorského práva, jenž „*požívá týchž práv jako autor díla původního*...“<sup>163</sup>

### 1/ Převod majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v českém a anglickém právu

Komplexita, souborná povaha a realizační náročnost audiovizuálních děl si mimo zvláštní úpravy autorství vyžaduje specifický přístup i v otázce efektivního hospodářského zhodnocení těchto děl, což se promítá v některých odchylkách z obecné úpravy převodu majetkových práv k dílu. Na jedné straně je třeba chránit majetkové zájmy výrobce, který do audiovizuální produkce zpravidla investuje nemalé finanční prostředky a umožnit mu efektivní exploataci díla. V tomto ohledu je žádoucí existence právních nástrojů, které usnadní koncentraci všech nezbytných majetkových práv v jeho rukou (tedy nejen majetkových práv k vlastnímu audiovizuálnímu dílu, ale též k dílům audiovizuálně užitým, majetkových práv výkonných umělců apod.) a rovněž zefektivní udělení oprávnění k užití díla třetím osobám, kterým tak v ideálním případě postačí jednat s výrobcem jako držitelem všech podstatných majetkových oprávnění. Na druhé straně je však rovněž žádoucí chránit autora audiovizuálního díla i autory jeho složek jako slabší smluvní stranu a právně jim zajistit odměnu přiměřenou zisku, který hospodářské zhodnocení díla vyprodukuje<sup>164</sup>.

V českém právu je nositelem majetkových práv k dílu zásadně jeho autor, v případě audiovizuálních děl tedy (hlavní) režisér. Majetková práva jsou podle § 26 odst. 1 AZ *per se*

<sup>161</sup> Viz recitál (30) Informační směrnice: „*Aniž jsou dotčeny příslušné vnitrostátní právní předpisy týkající se autorského práva a práv s ním souvisejících, mohou být práva uvedená v této směrnici převedena, postoupena nebo mohou podléhat udělení smluvních licencí.*“

<sup>162</sup> Viz např. čl. 3 odst. 1 Informační směrnice: „*Členské státy poskytnou autorům výlučné právo udělit svolení nebo zakázat jakékoliv sdělení jejich děl veřejnosti po drátě nebo bezdrátově....*“

<sup>163</sup> Viz čl. 14-bis odst. 1 Bernské úmluvy.

<sup>164</sup> Viz již dříve citovaný recitál (10) Informační směrnice: „*Mají-li autoři nebo výkonní umělci pokračovat ve své tvůrčí a umělecké činnosti, musí dostat za užití svého díla přiměřenou odměnu, stejně jako výrobci, mají-li tuto činnost financovat.*“

nepřevoditelná a přejít mohou pouze na právního nástupce v případě smrti autora<sup>165</sup>. Třetí osobě lze toliko udělit (konstituovat) oprávnění k výkonu práva dílo užít a to licenční smlouvou, jejíž obecná úprava v autorském zákoně se s určitými podstatnými odchylkami, o nichž bude pojednáno níže, uplatní i v oblasti audiovizuálních děl. Tato úprava přitom obsahuje řadu právních presumpcí, které chrání autora jako slabší smluvní stranu tím, že v případě absence výslovného ujednání ohledně určitých aspektů smlouvy stanoví režim pro něj výhodnější. K ochraně ekonomických zájmů výrobce zákon stanoví vyvratitelnou domněnku udělení výhradní licence k užití díla a to jak režisérem (autorem audiovizuálního díla), tak autory děl audiovizuálně užitých a rovněž výkonnými umělci, jejichž umělecké výkony jsou v audiovizuálním díle zahrnuty.

**Anglická úprava**, tradičně zaměřená (tak jako všechny angloamerické systémy) na ekonomické aspekty autorského práva, přiznávala původně producentovi výhradní autorství k *filmu* bez ohledu na to, kdo výsledné dílo fakticky vytvořil. Tím byl problém ochrany ekonomických zájmů producenta ošetřen více než dostatečně, zatímco výše odměny pro vlastního tvůrce *filmu* (tj. zpravidla režiséra), byla ponechána plně na jeho dohodě s producentem. Situaci zkomplikovala komunitární Směrnice o harmonizaci ochranné doby, v jejímž důsledku se stal *film* spoluautorským dílem producenta a hlavního režiséra. Je tak nyní věcí producenta, aby si smluvně zajistil tu část autorských práv, která náleží režisérovi. To však často nebude třeba vzhledem k tomu, že v případě většiny nákladnějších britských audiovizuálních produkcí bude režisér vůči producentovi v zaměstnaneckém poměru a prvotním *vlastníkem* autorských práv tak bude podle čl. 11 odst. 2 CDPA v plném rozsahu producent jako zaměstnavatel. Další úder původní myšlenky výlučného autorství producenta k audiovizuálnímu dílu (které mohlo být původně chráněno výhradně prostřednictvím *filmu* jako svého záznamu) zasadilo uznání kategorie audiovizuálních děl dramatických judikaturou. Tento nový režim ochrany přináší jiná pravidla autorství a s nimi i nutnost producenta zajistit si vedle práv režiséra k *filmu* také jeho práva k audiovizuálnímu dramatickému dílu (samozřejmě pokud obsah *filmu* takovým dílem je), případně též práva dalších osob, které mohou být vedle režiséra spoluautory tohoto dramatického díla. I tyto komplikace však budou v řadě případů částečně překlenuty úpravou zaměstnaneckých děl. Pokud jde o autory děl audiovizuálně užitých a výkonné umělce, jejich autorství k příslušným tvůrčím příspěvkům britské právo nikdy nezpochybňovalo a producent si od nich musí vždy zajistit nezbytná oprávnění. Zde však v praxi situaci často usnadňují rámcové kolektivní dohody sjednávané mezi produkčními společnostmi a organizacemi sdružujícími profesně spřízněné autory (např. scénáristy, autory hudby, apod.).

<sup>165</sup> Případnou-li takto majetková práva k audiovizuálnímu dílu státu, vykonává je podle § 26 odst. 2 AZ svým jménem Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie.

Převod nezbytných autorských práv na producenta ponechává britské právo plně na dohodě stran a nestanoví k tomuto účelu žádnou zákonnou presumpci, s čestnou výjimkou vyvratitelné domněnky převodu práva na pronájem a půjčování, jejíž úpravu ukládá členským státům EU Směrnice o pronájmu a půjčování. Režim převodu majetkových práv se v britském autorském právu řídí obecným smluvním právem bez jakýchkoliv výjimek, což má, jak bude patrné z dalšího výkladu, často nepříznivé důsledky pro vyjednávací pozici autorů jako slabší smluvní strany.

## 1.1/ Konstitutivní převod majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v českém právu

### a) Úprava licenční smlouvy a ochrana autora jako slabší smluvní strany

Oprávnění k výkonu práva dílo užit<sup>166</sup> může autor<sup>167</sup> podle českého práva udělit toliko **licenční smlouvou**, jejíž obecnou úpravu pro všechny druhy děl a způsoby užití obsahuje § 46 a násl. AZ. Licence může být udělena jako výhradní či nevýhradní (viz § 47 AZ) a to pro všechny či jen některé způsoby užití, v rozsahu omezeném či neomezeném. Pisemnou formu vyžaduje toliko licence výhradní. Oproti obecné úpravě uzavírání smluv podle občanského zákoníku<sup>168</sup> umožňuje úprava AZ podání návrhu na uzavření licenční smlouvy i projevem vůle vůči neurčitému okruhu osob a s přihlédnutím k okolnostem též přijetí návrhu pouze provedením určitého úkonu bez vyrozumění navrhovatele (viz § 46 odst. 5 a 6 AZ). Uvedená ustanovení, která byla do AZ doplněna Velkou novelou, legalizují praxi volného zpřístupňování a užívání děl prostřednictvím Internetu, děje-li se tak se svolením autora, což má i pro kategorii děl audiovizuálních nezanedbatelný význam. Podle § 46 (2) nemůže autor poskytnout licenci k výkonu práva užit dílo způsobem, který v době uzavření smlouvy ještě není znám. Licenční smlouva k audiovizuálnímu dílu tak nemůže pokrýt jeho užití pomocí dosud nepředvídaných nových technologií, které mohou být v budoucnu vynalezeny. Za splnění této podmínky však není vyloučeno udělení licence *pro futuro* k dílu, které má v budoucnu teprve vzniknout.

Úprava licenční smlouvy obsahuje důležité **záruky ochrany autora** jako slabší smluvní strany. Důležitou garanci majetkových zájmů autora představuje především presumpce úplatnosti licence v § 46 (1) AZ. Ta je konkrétněji rozpracována v § 49 AZ: Především v licenční smlouvě musí být dohodnuta výše odměny či alespoň způsob jejího určení (pod sankcí neplatnosti), s výjimkou případů, kdy z jednání stran o uzavření smlouvy vyplývá vůle uzavřít

<sup>166</sup> K tzv. „jiným majetkovým právům“ viz níže.

<sup>167</sup> Podle § 74 AZ se úpravou licenční smlouvy přiměřeně řídí i udělení oprávnění k užití uměleckého výkonu výkonným umělcem.

<sup>168</sup> Zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník, ve znění pozdějších předpisů (dále jen „občanský zákoník“).

smlouvu úplatně i bez určení výše odměny (v takovém případě má autor nárok na odměnu „*ve výši, která je obvyklá v době uzavření této smlouvy za smluvních podmínek obdobných obsahu smlouvy pro takový druh díla*“) nebo je výslovně sjednána bezúplatnost licence. Oproti předchozí právní úpravě je však pozice autora slabší v tom, že v AZ již není zakotveno právo na odměnu za každé užití díla, neboť odměna je vázána na akt poskytnutí licence. V praxi tak osoba, která si zajistí příslušná oprávnění k užití audiovizuálního díla od výrobce, nemusí již platit žádnou odměnu režisérovi, který si proto musí sjednat přiměřenou výši odměny za všechna budoucí potenciální užití díla již v původní licenční smlouvě s výrobcem. Proto bývá odměna režiséra v produkčních licenčních smlouvách zpravidla stanovena jako procento z výnosů získaných výrobcem za poskytnutí podlicence či postoupení licence třetí osobě<sup>169</sup>. Přes jisté oslabení záruk autora umožňuje tato úprava v praxi pružnější a efektivnější exploataci audiovizuálních děl. Režisér je navíc chráněn tzv. „bestsellerovým ustanovením“ § 49 odst. 6 AZ, které garantuje autorovi právo na přiměřenou dodatečnou odměnu v případě, že odměna není stanovena v závislosti na výnosech z licence a je tak nízká, že je „*ve zjevném nepoměru k zisku z využití licence a k významu díla pro dosažení takového zisku*.“ Toto právo autora již po účinnosti Velké novely AZ nemohou strany smluvně vyloučit, což představuje vítané posílení smluvní pozice režiséra, neboť ve filmovém průmyslu snad ještě více než v jiných oblastech platí, že komerční úspěch díla je jen těžko předvídatelný.

Důležitá je také (při absenci opačného ujednání) povinnost nabyvatele licenci využít (§ 46 odst. 3 AZ), jejíž neplnění může v případě licence výhradní (která je pro vztah mezi autorem a výrobcem prvotního záznamu audiovizuálního díla standardem – viz níže) založit za podmínek § 53 AZ právo autora od smlouvy odstoupit<sup>170</sup>. To je významnou pojistkou majetkových zájmů autora v případě, kdy je výše odměny stanovena v závislosti na výnosech z licence (což bývá, jak výše uvedeno, v oblasti audiovizuálních děl obvyklé)<sup>171</sup>.

Současná úprava licenční smlouvy je celkově výrazným pokrokem oproti předchozí, málo flexibilní úpravě smlouvy o šíření díla obsažené v zákoně č. 35/1965 Sb, který rozlišoval zvláštní sub-kategorie této smlouvy pro jednotlivá užití díla a do značné míry omezoval smluvní volnost stran stanovením velmi přísných podstatných náležitostí smlouvy, která musela mít mimo jiné vždy písemnou formu, stanovit přesný způsob a rozsah šíření díla, být sjednána na

<sup>169</sup> Viz Štencel, M.: „Prodej“ audiovizuálního díla, Věstník DILIA č. 2/2004, str. 10.

<sup>170</sup> Podmínkou je, že nečinnost nabyvatele má nepříznivý dopad na oprávněné zájmy autora a nevyužívání licence není způsobeno okolnostmi na straně autora. Dále je třeba mít výzvu autora k využití licence, přičemž při absenci odchýlného ustanovení ve smlouvě nelze právo na odstoupení uplatnit před uplynutím dvou let od poskytnutí licence.

<sup>171</sup> Nehledě na nemateriální zájem autora na tom, aby bylo jeho dílo oceněno veřejností.

určitou dobu<sup>172</sup> a zejména musela vždy bez výjimky stanovit autorskou odměnu (vzhledem k tehdejší doktríně *absolutního* práva autora na autorskou odměnu při každém užití díla). Všechny tyto přísné formální požadavky přitom přinášely značné riziko neplatnosti autorskoprávních smluv<sup>173</sup>. Současná úprava naproti tomu již umožňuje smluvním stranám výslovně sjednat i bezúplatnou licenci, ale zároveň dává autorovi při absenci takového výslovného ujednání účinnou záruku dostatečné odměny (viz výše).

Kromě toho jsou ekonomické zájmy autora zajištěny tzv. „jinými majetkovými právy,“ která jsou nezadatelná, kolektivně spravovaná a zajišťují autorovi přiměřenou odměnu i tam, kde smluvní úprava není praktická. Ve vztahu k audiovizuálním dílům se jedná o právo na odměnu v souvislosti s rozmnožováním díla pro osobní potřebu podle § 25 AZ a právo na přiměřenou odměnu v případě poskytnutí licence k pronájmu díla výrobcí zvukově obrazového záznamu podle § 49 odst. 3 AZ<sup>174</sup>.

Obecná úprava licenční smlouvy bez jakýchkoliv výjimek se uplatní zejména v případech, kdy autor poskytuje právo dílo užít jiné osobě než výrobcí prvotního záznamu<sup>175</sup> a v případech poskytnutí podlicenční smlouvy třetí osobě výrobcem. Osoba odlišná od výrobce si musí k užití audiovizuálního díla samozřejmě zajistit také licenci k užití jeho zvukově obrazového záznamu (nositelem majetkového práva k záznamu může být přitom vedle výrobce i třetí osoba, na kterou mohlo být toto právo výrobcem převedeno).

## b) Specifika úpravy pro vztah mezi autorem a výrobcem prvotního záznamu

K ochraně majetkových zájmů výrobce prvotního záznamu audiovizuálního díla stanoví § 63 odst. 3 AZ **vyvrátitelnou domněnku udělení výhradní licence** autorem audiovizuálního díla výrobcí jeho prvotního záznamu. Podmínkou uplatnění této zákonné domněnky je však udělení souhlasu k zaznamenání audiovizuálního díla na prvotní záznam výrobcí ze strany autora, a to formou písemné smlouvy. S ohledem na tuto skutečnost je význam ustanovení § 63 odst. 3 AZ v praxi minimální, neboť pokud se autor a výrobce smluvně dohodnou na realizaci audiovizuálního díla, lze předpokládat, že v téže smlouvě zároveň sjednají podmínky následného

<sup>172</sup> Srov. aktuální úpravu omezení licence v § 50 AZ, která obsahuje presumpce způsobu užití, na který se licence vztahuje a územního, časového i množství rozsahu licence. Tyto náležitosti lze vždy upravit odchylně, avšak díky tomuto ustanovení již nejde o podstatné náležitosti, jejichž absence by způsobila neplatnost smlouvy.

<sup>173</sup> Viz Kříž, J.: Pět let nového autorského zákona – zkušenosti, pochybnosti, směr dalšího vývoje... In: Pocta Martě Knappové k 80. narozeninám, ASPI, Praha 2005, str. 255: „Na jednu stranu předchozí úprava omezovala autora i proti jeho vůli a na druhou stranu mu pak umožňovala dodatečně zpochybňovat svou vůli díky formálně a obsahově zbytečně přísným a velmi obtížně dodržitelným požadavkům zákona na obsah smlouvy.“

<sup>174</sup> Toto úzce vymezené právo, které svou povahou připomíná dřívější úpravu absolutního práva autora na autorskou odměnu a je nepřilíš koncepčně zařazeno do ustanovení o licenční smlouvě, je důsledkem implementace čl. 4 Směrnice o pronájmu a půjčování.

<sup>175</sup> To by však připadalo v úvahu jen tehdy, kdyby autor poskytl výrobcí licenci nevýhradní, což je málo praktické a málo pravděpodobné.

užití takového díla, přičemž pro jiný postup lze jen těžko najít logický důvod. Z tohoto pohledu se podmínka existence písemné smlouvy pro uplatnění vyvratitelné domněnky dle ustanovení § 63 (3) AZ jeví jako zbytečně formalistická. Toto ustanovení tak vlastně ve většině případů pouze stanoví určité presumpce ohledně obsahu licence, které se uplatní jen tehdy, pokud strany některé z těchto náležitostí mezi sebou neupraví. Jde tak v tomto směru (pro vztah mezi autorem a výrobcem prvotního záznamu) o odchylnou speciální úpravu k obecnému režimu licenční smlouvy. Podle § 63 (3) platí, není-li sjednáno jinak, že udělením svolení zaznamenat dílo na prvotní záznam (formou písemné smlouvy) uděluje autor výrobcí zároveň „*výhradní a neomezenou licenci*“ k užití audiovizuálního díla, „*včetně možnosti dále poskytnout oprávnění tvořící součást takové licence zcela nebo zčásti třetí osobě.*“ V tomto rozsahu se tak neuplatní obecná úprava licenční smlouvy, která naopak presumuje licenci nevýhradní (§ 47 (1) AZ) a poskytnutí oprávnění třetí osobě nabyvatelem umožňuje jen, je-li to mezi stranami výslovně sjednáno (§ 48 (1) AZ). Zejména pak speciální úprava § 63 (3) AZ vylučuje aplikaci § 50 AZ, který stanoví právní domněnky věcných, územních, časových i množstevních omezení licence při absenci výslovného ujednání. Presumovaná zákonná licence podle § 63 (3) AZ pokrývá všechny způsoby užití díla. Alespoň v tomto směru došlo k jistému posílení jejího významu oproti stavu před Velkou novelou, kdy se na některé způsoby užití díla nevztahovala<sup>176</sup>.

Ve stejném rozsahu stanoví presumpci výhradní licence § 64 odst. 1 AZ i pro vztah mezi výrobcem a **autory děl audiovizuálně užitých**, kteří výrobci udělili písemné svolení k zařazení svých děl do audiovizuálního díla (pokud jde o užití těchto děl v rámci užití audiovizuálního díla<sup>177</sup>), přičemž podle § 74 AZ platí tato úprava obdobně i pro audiovizuálně užitá umělecké výkony. Zákon se tak snaží zajistit koncentraci všech podstatných majetkových práv v rukou výrobce a usnadnit mu tak získání potřebných oprávnění k hospodářskému zhodnocení díla. Zároveň znamená možnost operativnějšího jednání s třetími osobami, které tak, mají-li zájem o zisk licence k užití díla, nemusí jednat s celou řadou oprávněných osob, nýbrž pouze s výrobcem<sup>178</sup>. Tento efekt je však poněkud narušen tím, že zákonná licence se podle výslovného ustanovení zákona nevztahuje na audiovizuálně užitá díla hudební. Tato výjimka, která je do značné míry výsledkem lobbingu hudebních vydavatelství, znamená nutnost řešit užití *pre-existentčních* hudebních děl (a jejich záznamů) v audiovizuálním díle formou individuálních smluv. U původní hudby vytvořené přímo pro audiovizuální dílo však praxe dovozuje její

<sup>176</sup> Jednalo se o rozšiřování díla v hmotné podobě, pořizování rozmnoženin pro účely jejich rozšiřování a sdělování díla veřejnosti způsobem umožňujícím individuální dálkový přístup. V praxi tak chybělo zejména oprávnění výrobce k prodeji díla na video-nosičích a možnost zpřístupnění díla na Internetu.

<sup>177</sup> § 64 (2) AZ stanoví vyvratitelnou domněnku, že autor díla audiovizuálně užitého, který výrobci udělil předepsanou formou svolení k zařazení tohoto díla do díla audiovizuálního, může svolit k novému zařazení tohoto svého díla do jiného díla audiovizuálního (či zařadit je do něj sám) až po uplynutí deseti let.

<sup>178</sup> Tomu napomáhá i výše zmíněná koncepční změna oproti předchozí úpravě, kdy je autorská odměna vázána na udělení licence a autorovi (režisérovi) již nevzniká právo na odměnu při každém užití audiovizuálního díla.



zahrnutí zákonnou výhradní licenci, ačkoliv tak zákon výslovně nestanoví. Totéž platí pro zvukové záznamy (mimo záznamů pre-existentčních hudebních děl) a zvukově obrazové záznamy (např. ukázky vizuálních efektů, různé videoklipy apod.), které zákonná licence také výslovně nezahrnuje. Tato situace není ideální a *de lege ferenda* by bylo žádoucí, má-li zákonná licence účinně plnit svou funkci, uvedené anomálie odstranit.

Ustanovení § 63 (3) AZ dále výslovně pokrývá užití audiovizuálního díla výrobcem „*ve znění původním, dabovaném i opatřeném titulky,*“ jakož i „*užití fotografií vytvořených v souvislosti s pořízením prvotního záznamu.*“ Zohledňuje tak předpoklady co nejširší účinné exploatace díla včetně nutnosti propagační kampaně a uvedení v zahraničí. Při uplatnění zákonné domněnky licence přísluší autorovi podle § 63 (3) b), resp. § 64 (1) c) AZ **odměna**, která je obvyklá ve smyslu ust. § 49 odst. 2 AZ (tedy v době uzavření smlouvy za smluvních podmínek obdobných obsahu smlouvy pro takový druh díla)<sup>179</sup>.

**Další významné odchylky** od obecné úpravy licenční smlouvy, jejichž primárním účelem je ochrana investice výrobce, vyplývají z § 63 (4) AZ, který stanoví, že pro vztah mezi autorem audiovizuálního díla a výrobcem jeho prvotního záznamu se nepoužije ustanovení § 54 o možnosti odstoupení od smlouvy pro změnu přesvědčení autora a dále odkazuje na přiměřené použití ustanovení § 58 odst. 4 a 5 z úpravy zaměstnaneckých děl. Z těchto ustanovení vyplývá vyvratitelná domněnka svolení autora (režiséra) „*ke zveřejnění, úpravám, zpracování včetně překladu, spojení s jiným dílem, zařazení do díla souborného, jakož i k tomu, aby (výrobce) uváděl (...) dílo na veřejnosti pod svým jménem*“ (§ 58 (4) AZ)<sup>180</sup> a dále svolení k dokončení nehotového díla výrobcem, bude-li autor přes výzvu v prodlení s jeho vytvořením, či jeho závazek zanikne pro nemožnost plnění (§ 58 (5) AZ). Uvedené odchylky platí ve vztahu k výrobcí, stejně jako zákonná domněnka udělení výhradní licence, obdobně i pro autory děl audiovizuálně užitých a výkonné umělce<sup>181</sup>. Je tak zejména zaručeno, že nákladná produkce audiovizuálního díla nebude ochromena z vůle či v důsledku nemožnosti plnění na straně jednoho z mnoha autorů tvůrčích složek díla a je zaručena možnost úprav audiovizuálního díla i jeho složek nezbytných k efektivní exploataci díla ve všech myslitelných technických formátech, doma i v zahraničí<sup>182</sup>.

Proti rozsahu zákonné presumpce podle § 58 (4) AZ lze však vznést mnohé námitky. Široce formulovaný souhlas ke *zpracování* audiovizuálního díla a děl audiovizuálně užitých, zejména scénáře (bez jakýchkoliv výslovně uvedených omezení) nepochybně zahrnuje i souhlas

<sup>179</sup> Toto ustanovení tak pro vztah mezi autorem a výrobcem vylučuje neplatnost licenční smlouvy v případě, že strany neupraví výši odměny (viz § 49 (2) AZ).

<sup>180</sup> To vylučuje aplikaci § 51 AZ, který obsahuje domněnku, že nabyvatel licence nesmí upravit či jinak měnit dílo, není-li sjednáno jinak.

<sup>181</sup> Viz § 64 (3) a § 74 AZ.

<sup>182</sup> Pokud jde o významné osobně-právní aspekty uvedených ustanovení, viz níže část IV/ oddíl 1.1/ b).

k tvůrčímu zpracování ve smyslu § 2 odst. 4 AZ, tj. k adaptaci díla, jakou může být (zejména pokud jde o celovečerní filmy) například natočení nové verze audiovizuálního díla (tzv. „remake“), jeho pokračování („sequel“) či seriálové verze, ale také vytvoření knižního přepisu díla apod.<sup>183</sup> Práva k takovým adaptacím audiovizuálního díla mohou mít v závislosti na jeho komerčním úspěchu značnou hodnotu, kterou však lze jen těžko předem odhadnout<sup>184</sup>. Proto se jeví presumované široké oprávnění výrobce ke zpracování díla jako přesahující rámec běžného hospodářského využití audiovizuálního díla a nemělo by být považováno za standardní součást produkční licenční smlouvy<sup>185</sup>. Presumpce svolení autora s úpravami včetně spojení díla s jiným dílem či jeho zařazení do díla souborného je pak sice pochopitelná v případě děl audiovizuálně užitých (kde však již takové oprávnění výrobce vyplývá, není-li sjednáno jinak, z § 64 odst. 1 AZ<sup>186</sup>), nikoli však již v případě audiovizuálního díla samého, kde se jeví jako neodůvodněná. Z uvedených důvodů není podle názoru autora práce odkaz na § 58 (4) vhodný, presumpce souhlasu autora s úpravami a zpracováním díla je ve vztahu k audiovizuálním dílům neúměrně široká a velmi diskutabilní také z hlediska svých dopadů v oblasti osobnostních práv<sup>187</sup>. Dle názoru autora práce by byla žádoucí speciální úprava, která by presumovala souhlas pouze k takovým úpravám audiovizuálního díla, které nemají za následek vznik nového autorského díla a které tak nejsou jeho zpracováním ve smyslu § 2 odst. 4 AZ, s výjimkou jeho překladu. Dále by měla být presumpce omezena jen na takové úpravy, které jsou nezbytné k hospodářskému využití díla všemi obvyklými technickými prostředky<sup>188</sup>.

V těch obsahových náležitostech, které nejsou v § 63 (3) a (4) výslovně upraveny odchylně, platí přirozeně pro vztah autora a výrobce zvukově obrazového záznamu podpůrně obecná autorskoprávní úprava licenční smlouvy, zejména pokud jde o již výše zmíněné „bestsellerové ustanovení,“ dispozitivní povinnost výrobce využít licenci apod.

Lze uzavřít, že stávající úprava licenční smlouvy ve vztahu k produkcím audiovizuálních děl poskytuje přiměřenou ochranu investice výrobce, přičemž zároveň zaručuje značnou míru ochrany autorů jako slabší smluvní strany (zejména pokud jde o garance přiměřené odměny), byť

<sup>183</sup> To samozřejmě za předpokladu, že by taková adaptace nepřebírala pouze námět původního díla, ale využívala jeho prvky chráněné autorským právem, neboť od zpracování díla je třeba odlišovat užití pouhého námětu k vytvoření díla jiného. Lze říci, že ne vždy bude taková adaptace zpracováním audiovizuálního díla jako celku (k tomu by musela zřejmě využívat jeho jedinečné režijní tvůrčí prvky a napodobovat jeho celkovou strukturu), ale téměř vždy bude zpracováním scénáře původního díla, v úvahu přichází užití chráněných jmen postav apod.

<sup>184</sup> Byť tato skutečnost je do jisté míry kompenzována již zmíněným „bestsellerovým ustanovením“ § 49 (6) AZ.

<sup>185</sup> Srov. § 88 (2) německého autorského zákona, který stanoví vyvratitelnou domněnku, že udělení licence výrobcí právo produkovat „remake“ díla nezahrnuje.

<sup>186</sup> Tyto úpravy však samozřejmě připadají v úvahu jen za předpokladu, že autor vůbec výrobcí udělil svolení své dílo do díla audiovizuálního zařadit ve smyslu § 62 odst. 2 AZ a presumpce souhlasu k „zařazení do díla souborného“ v § 58 (4) AZ tak v tomto smyslu prakticky nemá význam.

<sup>187</sup> K tomu viz část IV/ oddíl 1.1/ b) níže.

<sup>188</sup> Odkaz na přiměřené použití § 58 (4) AZ dále není zcela vhodný také proto, že obsah tohoto ustanovení se částečně kryje s konstrukcí zákonné licence v § 63 (3) AZ, z níž i bez toho plyne právě právo výrobce užít dílo v jiném než původním znění (tj. právo překladu) a logicky i svolení ke zveřejnění díla.

k některým aspektům úpravy lze mít stále důvodné výhrady, a to jak z pohledu výrobce (malý praktický význam ustanovení § 63 odst. 3 AZ), tak z pohledu autora – režiséra (výše uvedené nedostatky ustanovení § 63 (4) AZ). Dispozitivnost úpravy dává stranám širokou možnost upravit své poměry v závislosti na specifické povaze konkrétního projektu. Jde v tomto směru o významný pokrok oproti úpravě předchozího zákona č. 35/1965 Sb., který v § 6 bez dalšího stanovil, že autorské právo k filmovému dílu jako celku vykonává výrobce. Tato úprava nejenže byla vágní a vzhledem k monistické koncepci předchozího zákona a zásadní nepřevoditelnosti autorského práva vyvolávala teoretické problémy<sup>189</sup>, ale především dávala výrobcí do rukou jen těžko akceptovatelnou míru libovůle v nakládání s dílem bez přiměřené možnosti autora jeho počínání ovlivnit<sup>190</sup>.

Je třeba dále poznamenat, že majetkoprávní pozici režiséra jako jediného autora audiovizuálního díla nyní v českém právu dále posiluje fakt, že bude audiovizuální dílo zřídka spadat do režimu zaměstnaneckého díla podle § 58 AZ (což by zakládalo vyvratitelnou domněnku výkonu všech majetkových práv k dílu výrobcem, jeho jménem a na jeho účet<sup>191</sup>). Režisér totiž v současné době již zpravidla nebývá k výrobcí prvotního záznamu ve vztahu služebním či pracovněprávním<sup>192</sup>. Zákon navíc v § 59 (3) výslovně vylučuje audiovizuální díla z režimu děl kolektivních, neuplatní se proto ani fikce § 59 (2), podle které se kolektivní díla považují za díla zaměstnanecká i v případě, že jsou vytvořena na objednávku (pod režim díla na objednávku dle ustanovení § 61 AZ by mohlo audiovizuální dílo teoreticky spadat v případě nedodržení písemné smluvní formy udělení souhlasu k jeho zaznamenání na prvotní záznam, tedy za situace, kdy by byla vyloučena aplikace zákonné presumpce udělení licence dle § 63 (3) AZ<sup>193</sup>).

## 1.2/ Vlastnictví a převod majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v anglickém právu

### a) Úprava převodu autorských práv ve vztahu k audiovizuálním dílům

Britská úprava, jak už bylo výše zdůrazněno, vychází z koncepce **plné převoditelnosti autorského práva** a operuje s konceptem „vlastnictví“ autorského práva, kde vlastníkem může

<sup>189</sup> Dovožovalo se například, že výrobce takto vykonává v zastoupení autora i jeho osobnostní práva, což bylo ve značném rozporu s podstatou a účelem těchto práv, řešila se právní povaha tohoto zvláštního oprávnění výrobce (převládá názor, že jde o speciální případ zákonného zastoupení autora) apod.

<sup>190</sup> Za této situace se bylo třeba zákaz takového výkonu autorského práva výrobcem, který by byl diskriminační vůči autorovi, dovozovat z obecného ustanovení § 3 odst. 1 občanského zákoníku, které stanoví, že výkon práv a povinností nesmí být v rozporu s dobrými mravy.

<sup>191</sup> Výkon majetkových práv k audiovizuálnímu dílu výrobcem jako zaměstnavatelem autora (režiséra) by pochopitelně vylučoval uplatnění ustanovení § 63 odst. 3 AZ.

<sup>192</sup> Srov. naproti tomu široké pojetí zaměstnaneckého díla v anglickém právu, jak je popsáno v oddílu 1.2/ níže.

<sup>193</sup> Viz *Telec, I., Tůma, P.*: Autorský zákon, Komentář, 1. vyd., C.H.Beck, Praha, 2007, str. 603.

být osoba od autora odlišná. Prvotním vlastníkem (majitelem) autorského práva k dílu je podle čl. 11 CDPA zásadně jeho autor, avšak s důležitou výjimkou zaměstnaneckých děl, o nichž je pojednáno níže. Autorské právo pak může být (jako právo vlastnické) v plném rozsahu převedeno na třetí osobu, která se stává jeho novým majitelem oprávněným k výkonu i dalšímu převodu majetkových práv v něm obsažených. Nabyvatel autorského práva se sice (pochopitelně) nepovažuje za „nového“ autora díla, avšak určení osoby původního autora má v takovém případě význam již jen z hlediska osobnostních práv<sup>194</sup>, pro účely určení počátku sedmdesátileté lhůty trvání autorského práva po autorově smrti a z hlediska zvláštního práva na přiměřenou odměnu za pronájem díla podle čl. 93B CDPA (viz níže), které přísluší zásadně autorovi.

Uvedenou koncepci stvrzuje čl. 90 odst. 1 CDPA, který stanoví, že „*autorské právo („copyright“) je převoditelné postoupením („assignment“), závětí nebo na základě práva jako osobní movité vlastnictví.*“ Navazující ustanovení pak představují jen velmi stručnou úpravu základních zásad, které se při převodu autorského díla uplatňují. Anglická úprava přitom umožňuje nejen pravý převod translativní, ale i převod konstitutivní formou udělení licence (a to výhradní či nevýhradní – viz čl. 92 CDPA), jako je tomu v českém právu. Čl. 90 (2) CDPA výslovně stanoví tzv. zásadu dělitelnosti autorského práva, která umožňuje autorovi, shodně s českou úpravou (a s dalšími kontinentálními systémy), uzavřít smlouvu pouze ve vztahu k některým z oprávnění tvořících součást jeho autorského práva a to případně i jen na omezenou dobu. Čl. 90 (3) dále stanoví, že „*postoupení autorského práva (translativním převodem) není účinné, pokud není učiněno písemnou formou a podepsáno převodcem či jeho zástupcem.*“ Z toho, že zákon výslovně vyžaduje pouze podpis převodce, je patrné, že k převodu autorského práva postačí pouhý jednostranný písemný úkon vlastníka, byť i vůči neurčitému okruhu osob. Pro udělení licence pak žádné formální podmínky stanoveny nejsou, nepožaduje se tedy ani písemná forma. S výjimkou dvojice specifických ustanovení týkajících se vícenásobného postoupení autorských práv *pro futuro*<sup>195</sup> a přechodu práv k nepublikovanému dílu *mortis causa*<sup>196</sup> již zákon neobsahuje žádnou bližší specifikaci náležitostí právních úkonů, jimiž dochází k převodu autorských práv. Standardní formou dispozice s autorskými právy je samozřejmě písemná smlouva mezi převodcem a nabyvatelem, přičemž je třeba konstatovat, že translativní převod autorských práv v praxi dominuje, zejména v případech, kde realizaci díla finančně zajišťuje a následně jej hospodářsky využívá osoba od autora odlišná, jak je tomu typicky v případě audiovizuálních děl. U produkčních smluv (tj. smluv mezi autory a producentem

<sup>194</sup> Osobnostní práva netvoří v pojetí anglického práva součást práva autorského, proto nebrání jeho převodu. K osobnostním právům autorů audiovizuálních děl viz výklad v části IV/ níže.

<sup>195</sup> Čl. 91 CDPA.

<sup>196</sup> Čl. 93 CDPA.

audiovizuálního díla) je plný převod vlastnictví autorského práva k dílu jako celku běžným standardem.

Při absenci úpravy smluvních typů v autorském zákoně se uplatňují bez jakýchkoliv výjimek **obecná pravidla britského smluvního práva** („*contract law*“). Ta však neobsahují žádné právní nástroje, které by zaručily dostatečnou ochranu autora jako slabší smluvní strany. Tak například lze považovat za nešťastné, že producent nemá v britském právu jakoukoliv povinnost realizovat a distribuovat audiovizuální dílo, k němuž nabyl autorská práva (v českém právu naproti tomu tuto funkci plní dispozitivní povinnost nabyvatele k využití licence). Britská úprava dále neobsahuje žádnou obecnější formulaci práva autora na přiměřenou odměnu ani domněnku úplatnosti smluvního převodu autorských práv. Výjimkou je pouze čl. 93B CDPA, který (v souladu s čl. 4 Směrnice o pronájmu a půjčování) zavádí nezadatelné právo autora originálního díla (tj. v daném případě díla audiovizuálně užitého či audiovizuálního díla dramatického) a režiséra *filmu* na přiměřenou odměnu za pronájem díla při převodu práva na pronájem na producenta *filmu* (či zvukového záznamu)<sup>197</sup>. Výše autorské odměny či způsob jejího určení tedy z drtivé části závisí plně na dohodě stran a chybí konkrétní právní záruky k zajištění její přiměřenosti obdobně např. ustanovení o obvyklé výši odměny či bestellerovému ustanovení v českém právu. V anglickém právu přitom není opora pro jakoukoliv pravomoc soudů modifikovat svým rozhodnutím autorskou odměnu sjednanou v nepřiměřeně nízké výši. To vše mělo a má velmi závažné negativní důsledky v oblasti audiovizuálních děl, zejména pokud jde o majetkové zájmy režisérů.

V situaci, kdy anglické právo stanovilo výlučné autorství producenta *filmu* (tj. do roku 1996), neměl režisér jakýkoliv právní titul k audiovizuálnímu dílu, které vytvořil, a byl tak paradoxně v mnohem horší vyjednávací pozici, než autoři děl audiovizuálně užitých. Britská úprava totiž, na rozdíl od americké doktríny „*work for hire*“<sup>198</sup>, nikdy nestanovila a dosud nestanoví jakýkoliv mechanismus transferu práv autorů audiovizuálně užitých děl na producenta a ten si tak musel tato práva za účelem exploatace audiovizuálního díla vždy smluvně zajistit, zatímco od režiséra žádné svolení k užití díla nepotřeboval. Tato situace režisérovi logicky nedávala mnoho příležitostí vyvinout jakýkoliv tlak na silnější smluvní stranu a byl tak často nucen akceptovat nevýhodnou zakázku, jsa ve svých majetkoprávních nárocích prakticky odkázán na dobrou vůli producenta. Nyní je pozice režiséra posílena tím, že disponuje částí práv k *filmu* jako jeho spoluautor. Této změně se však praxe příliš rychle nepřizpůsobila a produkční společnosti donedávna nadále předkládaly britským režisérům, zejména v oblasti televizní tvorby, nevýhodné smlouvy, ve kterých byli tito nuceni jednorázově převést všechna svá

<sup>197</sup> Čl. 93B CDPA obsahuje obdobnou úpravu pro výkonné umělce.

<sup>198</sup> Podle této doktríny se u děl vytvořených na objednávku považuje objednatel bez dalšího za jejich autora.

autorská práva (tzv. „*buyouts*“), zatímco autoři audiovizuálně užitých děl a výkonní umělci tradičně těží z výhodných smluvních ustanovení (vycházejících z rámcových kolektivních smluv), které jim zajišťují určité příjmy z každého užití díla. Tato situace se změnila k lepšímu až v roce 2001, kdy byl po masivní kampani britského Svazu režisérů („Directors Guild of Great Britain“) zaveden systém ročních poplatků produkčních společností a vysílatelů do fondu kolektivního správce („The Directors and Producers Right Society“), který vyplácí režisérům určité odměny za opětovná užití jejich díla. Tento popis situace přesvědčivě dokumentuje negativní důsledky deficitu právních záruk ochrany autora jako slabší smluvní strany v anglickém právu a jeho konkrétní důsledky v oblasti audiovizuálních děl.

Je pravdou, že CDPA obsahuje v čl. 116 a násl. poměrně detailní úpravu tzv. „**licenčních systémů**“ („*licencing schemes*“), která do jisté míry reguluje kolektivní vyjednávání smluvních podmínek a odměn pro autory tam, kde dochází k uzavírání rámcových smluv mezi organizacemi zastupujícími autory určité kategorie děl a produkčními společnostmi. Taková rámcová ujednání podléhají z hlediska své vyváženosti dohledu nezávislého tribunálu. Je však zřejmé, že toto řešení není flexibilní (nechrání autory ve smluvních vztazích mimo systém kolektivního vyjednávání), a nemůže zabránit disproporcím v postavení různých skupin autorů (viz výše uvedený příklad) v situaci, kdy je již samo platné právo staví do nerovné vyjednávací pozice.

## **b) Specifika úpravy pro vztah mezi autorem a producentem**

Britská úprava neobsahuje žádnou obecnou zákonnou domněnku transferu relevantních majetkových práv na producenta. Jedinou výjimku představuje čl. 93A CDPA, který upravuje **vyvratitelnou domněnku převodu práva na pronájem** u filmových produkcí. Tato presumpce se vztahuje na autory originálních děl<sup>199</sup> v případě, že uzavřou smlouvu týkající se produkce *filmu* s producentem (v české právní terminologii tedy tehdy, když udělí výrobci ve smlouvě souhlas se zařazením svého díla do díla audiovizuálního). V takovém případě se předpokládá, že tito autoři na producenta převedli právo na pronájem svého díla v rámci pronájmu *filmu*<sup>200</sup>. Obdobná domněnka se podle čl. 191F CDPA vztahuje na výkonné umělce. Toto kusé ustanovení, které vychází z požadavků čl. 2 Směrnice o pronájmu a půjčování, v praxi nijak neusnadňuje koncentraci relevantních majetkových práv k exploataci díla v rukou producenta,

<sup>199</sup> Čl. 93A (2) CDPA hovoří konkrétně o autorech děl literárních, hudebních, dramatických a uměleckých.

Z kontextu jasně vyplývá, že úmyslem zákonodárce bylo upravit tuto presumpci pro autory děl audiovizuálně užitých, ale vzhledem k vývoji judikatury ji bude třeba aplikovat i na autora (či autory) širšího audiovizuálního díla dramatického, které může být *filmem* vyjádřeno.

<sup>200</sup> To však podle čl. 93A (3) CDPA neplatí, pokud jde o původní scénář, dialogy či hudbu specificky vytvořené pro *film*.

který si tak musí většinu z nich smluvně zajistit, stejně jako práva režiséra jako spoluautora filmu. Jak už bylo uvedeno, situace se od klíčového judikátu ve věci *Norowzian v. Arks Ltd. (No.2)* z r. 2001 problematizuje v případě, kdy je obsah filmu navíc sám o sobě audiovizuálním dílem dramatickým. Tehdy je zpravidla režisér držitelem dalšího „copyrightu“ z titulu autorství tohoto dramatického díla a jako spoluautoři připadají v úvahu v závislosti na povaze svého příspěvku další osoby<sup>201</sup>, jejichž majetková práva si musí producent k exploataci díla též zajistit. Výhody původní koncepce výlučného autorství producenta (redukce nezbytných právních kroků podmiňujících hospodářské využití díla, silná pozice producenta usnadňující jednání s třetími osobami apod.) tak byly z velké části neutralizovány, zatímco její tradiční nevýhody (zejména nízká úroveň právní ochrany režiséra) stále do značné míry přetrvávají. Uznání kategorie audiovizuálních dramatických děl navíc založilo stav, který je zřejmě v rozporu s článkem 14-bis odst. 2 Bernské úmluvy, neboť ten stanoví, že „*ve státech, které zahrnují ve svém zákonodárství mezi nositele autorského práva k filmovému dílu autory, kteří poskytli příspěvky vytvoření filmového díla (což je v případě audiovizuálního dramatického díla často splněno),*“ nemohou tito autoři při absenci zvláštního ujednání, pokud se zavázali k poskytnutí těchto příspěvků, „*bránit užití*“ filmového díla vyjmenovanými způsoby (výčet zahrnuje prakticky všechna podstatná užití díla s výjimkou práva na zpracování díla). Anglické právo však nestanoví žádnou presumpci, která by uvedené ustanovení realizovala.

Na rozdíl od českého práva hraje ve vztahu autora audiovizuálního díla a producenta významnou roli **úprava zaměstnaneckých děl**, která v řadě případů vede ke koncentraci značné části majetkových práv nezbytných k exploataci díla v rukou producenta, čímž poněkud zmírňuje výše uvedené důsledky nesourodé úpravy autorství k filmu a k dramatickému dílu, které jím může být vyjádřeno. Vznikne-li totiž film v rámci pracovního poměru, je podle čl. 11 odst. 2 CDPA, není-li sjednáno jinak, producent jako zaměstnavatel od počátku vlastníkem autorského práva k filmu jako celku. Obsah pojmu pracovní poměr („*employment*“) je v anglickém právu podstatně širší, než v právu českém, a zda se jedná mezi stranami o smlouvu zakládající takový poměr („*contract of service*“) či zda jde o smluvní vztah dvou nezávislých stran, je soudy v pochybnostech posuzováno výhradně jako otázka faktická s ohledem na řadu faktorů, jakými může být v případě filmových produkcí např. intenzita přímé kontroly potenciálního „zaměstnavatele“ (investora) nad činností autora, místo výkonu této činnosti, její význam ve výsledném díle, míra nezávislosti autora atd. Za „zaměstnance“ se tak v tomto neformálním pojetí budou mnohdy považovat osoby, které by jimi za stejných okolností v českém právu nebyly. V praxi tvoří s ohledem na značnou míru kontroly producenta a vazbu na výkon práce v „terénu“ (tj. v místě natáčení zajištěném producentem) většina britských režisérů v pracovním

<sup>201</sup> Viz k tomu část II/ oddíl 2.2/ b) výše.

poměru k producentovi, který tak je od počátku majitelem jejich autorských práv k dílu. Pokud jde však zároveň o audiovizuální dílo dramatické, kde se uplatňují obecná pravidla autorství, dochází zde často k situaci, kdy je třeba (vzhledem k jejich podstatnému vkladu dovednosti a práce) považovat za spoluautory osoby, které díky vysoké míře tvůrčí nezávislosti v postavení zaměstnance vůči producentovi nebudou (často například scénárista) a budou tak v plné míře vlastníky svých autorských práv.

Tatáž pravidla platí podle čl. 11 (2) CDPA i pro autory originálních děl audiovizuálně užitých, kteří však budou s ohledem na relativně samostatnou a nezávislou povahu svých příspěvků tvořit v pracovním poměru jen zřídka<sup>202</sup>. Je tak zjevné, že v současném anglickém právu chybí dostatečně spolehlivý zákonný mechanismus zajišťující bezproblémové, právně nekomplikované hospodářské využití díla producentem a v praxi je převod majetkových práv prakticky výhradně otázkou konkrétních smluvních ujednání, přičemž zejména v případě audiovizuálně užitých děl a uměleckých výkonů zde hrají podstatnou roli rámcové smlouvy uzavřené s organizacemi sdružujícími příslušné kategorie umělců.

Je zřejmé, že britskému právu by v současné situaci nepochybně prospěla určitá univerzální presumpce transferu majetkových práv k audiovizuálnímu dílu a jeho složkám na producenta, už jen s ohledem na mnohdy obtížné určení spoluautorů dramatických audiovizuálních děl a jejich dohledání<sup>203</sup> a na nejistotu v konstrukci zaměstnaneckých děl. To by však mohlo dále zhoršit již tak slabou smluvní pozici autorů vzhledem k neexistenci právních záruk přiměřené odměny<sup>204</sup>, což je, podle názoru autora práce, hlavním problémem britské úpravy, díky němuž v praxi pozice autorů audiovizuálních děl prakticky závisí spíše na vlivu příslušných profesních organizací, než na právní úpravě. Ta nyní příliš uspokojivě nenaplnuje ani cíl zefektivnění postupu hospodářského využití díla producentem a třetími osobami, ani potřebu ochrany autora jako slabší smluvní strany. Tento problém lze patrně řešit právě jen širší zákonnou garancí odpovídající odměny autora při současném zavedení právního mechanismu umožňujícího koncentraci práv k audiovizuálnímu dílu v rukou producenta.

<sup>202</sup> Tak většinou nebude v postavení zaměstnance vůči producentovi např. scénárista či autor hudby, opačná by mohla být situace např. u výtvarníka dekorací, který tvoří přímo v místě natáčení. Srov. výklad v části II/ oddíl 1.4/ a) k relativně omezenému okruhu děl audiovizuálně užitých v anglickém právu.

<sup>203</sup> Viz k tomu část II/ oddíl 2.2/ b).

<sup>204</sup> „Vzhledem k vyjednávací síle filmových producentů a relativně slabému vlivu profesních organizací v evropském filmovém průmyslu by bylo nefér (a potenciálně nebezpečné) zbavit autory příspěvků jejich hlavní „zbraně“ - Kamina, P.: Film copyright in the European Union, Cambridge University Press, 2002, str. 168.



## 2/ Obsah majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v českém a anglickém právu

Věcný rozsah právní ochrany zaručené audiovizuálním dílům v zásadě odpovídá obecnému standardu platnému v té které úpravě pro všechny hlavní kategorie autorských děl. Je ovšem faktem, že právě audiovizuální díla patří mezi skupinu děl, jejichž hospodářské využití je nejvíce ovlivněno technologickým rozvojem. Nové formy sdělování a šíření děl si v nedávné době vyžádaly aktualizaci právních úprav výlučných majetkových práv autorů (příp. dalších nositelů autorského práva), jakož i nositelů práv příbuzných, stejně jako zavedení nových výjimek z těchto práv. Na evropské úrovni došlo k harmonizaci nejdůležitějších majetkových práv (s ohledem na povahu nových technologií) Směrnicí o pronájmu a půjčování a zejména pak Informační směrnicí z roku 2001. Proto se také jedná o oblast, v níž jsou si česká a anglická úprava zřejmě nejbližší, byť i zde existují značné rozdíly. Bez ambice na vyčerpávající popis úpravy majetkových práv autora v českém a anglickém právu, zaměříme se níže toliko na některé aspekty majetkových práv a na ta jejich omezení, která dopadají na způsoby užití ve vztahu k audiovizuálním dílům myslitelné a obvyklé.

Jak už bylo řečeno, zatímco česká (quasi)dualistická koncepce autorského práva rozlišuje v jeho rámci práva majetková od práv osobnostních, v anglickém pojetí je autorské právo jako celek výlučně majetkoprávní povahy, zatímco práva osobnostní jsou zvláštním druhem práv od něj odlišným. Termín „majetková práva“ je tedy anglickému právu neznámý. Britská úprava tzv. výlučných práv *vlastníka* (majitele) autorského práva<sup>205</sup> však do značné míry odpovídá české úpravě majetkového práva *autora* k užití díla. V obou případech obsahuje zákon výčet obdobně definovaných aktů, jejichž realizace ve vztahu k dílu je výlučným právem autora / majitele autorského práva a ze strany třetích osob zásadně podléhá jeho souhlasu. Není přitom sporu o tom, že tato oprávnění autora v obou úpravách pokrývají zpřístupňování díla veřejnosti v nejširším slova smyslu, včetně činností k tomuto jeho veřejnému zpřístupňování směřujících (zejména rozmnožování díla).

Zatímco však **český autorský zákon** deklaruje v § 12 odst. 1 AZ obecné právo autora dílo užit, přičemž jednotlivé způsoby užití stanovené v § 12 (4) AZ a definované v dalších ustanoveních jsou pouze demonstrativně vypočtenými formami realizace tohoto celistvého práva<sup>206</sup>, **anglický zákon** podobnou generální klauzuli neobsahuje a v čl. 16 odst. 1 pouze taxativně stanoví akty, k nimž je ve vztahu k dílu oprávněn výlučně vlastník autorského práva<sup>207</sup>.

<sup>205</sup> Tím v souladu s britskou koncepcí plné převoditelnosti autorského práva nemusí být sám autor.

<sup>206</sup> Viz § 12 (5) věta druhá AZ: „Dílo lze užit i jiným způsobem než způsoby uvedenými v odstavci 4.“ Ačkoliv citovaná věta byla do textu zákona vložena až Velkou novelou, již dříve byla tato skutečnost značnou částí nauky dovozována a novelizace tak potvrdila převažující dosavadní doktrinní výklad.

<sup>207</sup> Čl. 16 odst. 1 CDPA: „Vlastník autorského práva k dílu má (...) ve Spojeném království výlučné právo činit následující akty:“

Jde tak ve své podstatě o jednotlivá výlučná práva majitele „*copyrightu*“, spíše než o jediné celistvé právo k užití díla. Tím postrádá britské právo flexibilitu české úpravy spočívající v možnosti pokrýt i nepředvídatelná užití díla, která se mohou v budoucnu díky technologickému rozvoji objevit. Lze však říci, že zejména díky širokému pojetí práva na sdělování díla veřejnosti (podle požadavků Informační směrnice) zahrnují v současné době výčty jednotlivých majetkových oprávnění nositele autorského práva v obou úpravách prakticky veškeré myslitelné způsoby reprodukce díla a jeho zpřístupňování veřejnosti. Je už pak pouze formálním rozdílem, že české autorské právo blíže definuje tyto akty pozitivně jako jednotlivé prvky autorova práva užití díla, zatímco anglická teorie (i dikce zákona) je dále vymezuje negativně jako „akty omezené / vyloučené autorským právem,“ tj. jako akty, které jsou porušením autorského práva, dochází-li k nim bez souhlasu autora. Obsahově a funkčně jde nicméně o tentýž institut<sup>208</sup>.

Pokud jde o výjimky a omezení majetkových práv, je anglická úprava podstatně detailnější, ve svém celku však restriktivnější, než obecněji pojatá úprava česká, byť se obě drží v mantinelech vymezených Informační směrnicí. Zejména možnost vytváření rozmnoženin díla pro osobní potřebu bez souhlasu autora je v anglickém právu oproti české úpravě minimální a v plném rozsahu je takové užití přípustné jen v některých specifických případech. V terminologickém označení těchto výjimek z majetkových práv je opět v obou systémech rozdíl (český AZ hovoří o „volných užitích“ a „zákonných licencích,“ anglický CDPA o „aktech ve vztahu k autorským dílům povolených“), který však nijak nezpochybňuje shodnou povahu a funkci tohoto institutu v obou úpravách.

## 2.1/ Užití audiovizuálního díla v českém právu

Podle ustanovení § 12 odst. 1 AZ má autor **právo své dílo užit** a udělit jiné osobě oprávnění k výkonu tohoto práva, přičemž odst. 4 obsahuje demonstrativní výčet možných způsobů užití díla. Toto právo autora se vztahuje na dílo **jak v původní, tak přepracované podobě**<sup>209</sup>, přičemž zpracování díla jako takové je rovněž výlučným právem autora a ze strany jiné osoby podléhá jeho souhlasu<sup>210</sup>. Tomu odpovídá i § 2 odst. 4 AZ, podle kterého je předmětem práva autorského také dílo vzniklé tvůrčím zpracováním díla jiného, včetně překladu díla do jiného

<sup>208</sup> Nadále budeme v kontextu obou úprav hovořit o jednotlivých „způsobech užití díla.“

<sup>209</sup> Zákonná formulace (vložená do ustanovení § 12 odst. 1 AZ Velkou novelou), že autor má právo své dílo užit „v původní nebo jiným zpracované podobě“, je však dosti nelogická a zavádějící, neboť dílo má nepochybně právo zpracovat (a takto zpracované je užit) především sám autor. Tato formulace budí dojem, že by snad měl autor právo např. užit překlad svého díla bez svolení překladatele, což jistě nebylo úmyslem zákonodárce. Cílem bylo zřejmě jen zdůraznit již tak dostatečně zjevný fakt, že jiná osoba nemá právo užit bez svolení autora dílo ani tak, že jej sama zpracuje (vytvoří např. plagiát) a takto změněné dílo dále užívá.

<sup>210</sup> Potvrzuje to i důvodová zpráva k AZ v komentáři k § 2: „Ke zpracování včetně překladu do jiného jazyka je třeba vždy souhlasu autora původního díla.“ Výlučné právo autora udělit svolení ke zpracování, úpravám, nebo jiným změnám svého díla deklaruje také čl. 12 Bernské úmluvy.

jazyka s tím, že „*tím není dotčeno právo autora zpracovaného nebo přeloženého díla.*“ Toto majetkové právo autora k tvůrčímu zpracování díla (a udělení souhlasu k němu), při kterém ve smyslu § 2 odst. 4 AZ dochází ke vzniku nového díla (adaptace), je třeba rozlišovat od osobnostního práva autora udělit ve smyslu § 11 odst. 3 souhlas ke zpracování díla v širším významu jakékoliv jeho změny či úpravy, která nemusí být tvůrčí povahy a vznik nového díla tedy nutně nepředpokládá<sup>211</sup>. Obě tato práva jsou ovšem ve vztahu mezi režisérem (resp. autory děl audiovizuálně užitých či výkonnými umělci) a výrobcem prvotního záznamu zpravidla omezena ustanovením § 58 (4) AZ, které (ve vazbě na § 63 (4) AZ) upravuje vyvratitelnou domněnku souhlasu autora s veškerými druhy úprav a zpracování díla<sup>212</sup>.

Pokud jde o **díla audiovizuálně užitá**, platí pro jejich užití obecné zásady a není tak sporu o tom, že každé užití audiovizuálního díla jako celku je zároveň užitím všech těchto v něm obsažených děl. V teorii však není zcela shoda v tom, zda je již zpracování a zařazení díla do díla audiovizuálního (ke kterému je podle § 62 odst. 2 AZ třeba svolení autora) jeho užitím ve smyslu § 12 odst. 1 AZ, jak by ostatně napovídalo už označení takto zpracovaných děl jako děl „audiovizuálně užitých“, či zda lze o takovém užití hovořit až v rámci užití výsledného díla audiovizuálního. Zatímco například komentář k AZ od autorského týmu Chaloupková, Svobodová, Holý prezentuje názor, že samo zpracování díla do díla audiovizuálního není ještě jeho užitím, nýbrž pouze nakládáním s dílem v rámci výkonu osobnostních práv autora<sup>213</sup>, kolektiv autorů Kříž, Holcová, Kordač, Křestřanová je opačného mínění, když v komentáři k § 62 (2) AZ uvádí, že toto ustanovení „*je jedním z řady důkazů, že výčet způsobů užití, ke kterým se vyžaduje svolení autora (§12 odst. 4), není taxativní a že za užití je třeba považovat jednak jakékoli zpřístupňování veřejnosti, tak i takové nakládání s dílem, které směřuje k tomuto zpřístupňování (včetně zfilmování či jiného zpracování, jakož i včetně pořizování rozmnoženin).*“ Autor práce se přiklání k tomuto naposled uvedenému pojetí. Opačný názor popírá princip, že i nakládání s dílem *směřující* k jeho veřejnému zpřístupnění je třeba považovat za jeho užití a že tedy i zpracování díla ve smyslu § 2 (4) AZ je *per se* jeho užitím<sup>214</sup>. Přitom se zde nepochybně jedná o zpracování díla audiovizuálně užitého ve smyslu § 2 odst. 4 AZ, neboť jeho výsledkem je (byť ve spojení se zpracováním dalších děl) nové dílo audiovizuální. Zařazení díla do díla

<sup>211</sup> Samozřejmě běžně dochází k souběhu obou těchto práv. Blíže k právu na nedotknutelnost díla podle § 11 (3) AZ viz níže část IV/ oddíl 1.1/ c).

<sup>212</sup> K tomu viz blíže oddíl 1.1/ b) v této části.

<sup>213</sup> „*Byť se díla zařazená do audiovizuálního díla a pro tento účel zpracovaná nazývají ,audiovizuálně užitá díla', nejde ve skutečnosti o užití díla, ale o nakládání s dílem v rámci výkonu osobnostních práv autora, čili terminologie je nepřesná a může být zavádějící.*“ – Chaloupková, Svobodová, Holý: Autorský zákon, Komentář, 3. vyd., C.H.Beck, Praha 2007, str. 97.

<sup>214</sup> Tam, kde by zpracování díla k jeho veřejnému zpřístupnění nesměřovalo, šlo by o volné užití díla pro osobní potřebu ve smyslu § 30 AZ.

audiovizuálního je tak třeba, podle názoru autora práce, považovat za jeho užití ve smyslu § 12 (1) se všemi z toho plynoucími důsledky<sup>215</sup>.

Takový závěr souzní s úpravou rozmnožování díla (§ 13 AZ), které je také již samo o sobě jeho užitím, byť jím ještě k jeho zpřístupnění nedochází. Podporuje jej i čl. 14 odst. 1 Bernské úmluvy, který výslovně upravuje výlučné právo autora udělit svolení (i) „*k filmovému zpracování a rozmnožování těchto děl a k rozšiřování takto zpracovaných nebo rozmnožených děl*“ a (ii) „*k veřejnému provozování a provedení a k přenosu po drátě na veřejnost takto zpracovaných nebo rozmnožených děl.*“ To, že je právo autora udělit svolení jednak k filmovému zpracování díla jako takovému, jednak k veřejnému zpřístupňování takto zpracovaného díla různými způsoby zakotveno v jediném ustanovení, svědčí o tom, že jde o majetková práva stejného druhu a že v obou případech se ve smyslu českého práva jedná o užití díla. Konečně, pokud by zákonodárce považoval zařazení díla do díla audiovizuálního pouze za jeho úpravu či změnu ve smyslu § 11 (3) AZ, nepokládal by jistě za nutné zvlášť výslovně stanovit nezbytnost souhlasu autora k tomuto zpracování. *De lege ferenda* by, podle názoru autora práce, přispělo k právní jistotě a přehlednosti právní úpravy výslovně zařazení vytvoření *adaptace* díla (tj. jeho tvůrčího zpracování ve smyslu § 2 (4) AZ) do výčtu forem užití díla (v § 12 (4) AZ), jak to činí mnohé zahraniční úpravy, včetně anglické.

Z ustanovení § 2 odst. 3 AZ<sup>216</sup> vyplývá, že užitím díla je i **užití** takové jeho **části**, která sama o sobě splňuje kvalifikační předpoklady autorského díla (tj. zejména podmínku originality - jedinečnosti)<sup>217</sup>. Přitom užití části audiovizuálního díla je za uvedených předpokladů samozřejmě i užitím v této části obsažených děl audiovizuálně užitých (či jejich částí). Neoprávněné užití určité pasáže (např. jedné scény) audiovizuálního díla, která sama o sobě vykazuje znaky autorského díla, tak bude zásahem do autorského práva nejen k audiovizuálnímu dílu, ale podle okolností např. i ke scénáři (obsahuje-li neoprávněně užitá scéna takovou jeho část, která je způsobilá samostatné ochrany jako autorské dílo<sup>218</sup>), k hudbě (za týchž podmínek), k dílu kameramana apod. Do jaké míry je použitá část audiovizuálního díla způsobilá samostatné autorskoprávní ochrany, však bude třeba posuzovat vždy případ od případu, hranice ochrany jsou neostře a mnohé situace budou sporné. Lze například stěží stanovit jakákoli objektivní měřítko pro posouzení otázky, kdy je a kdy není pouhý několikavteřinový výsek z audiovizuálního díla sám o sobě dostatečně jedinečný a způsobilý autorskoprávní ochrany.

<sup>215</sup> Zejména aplikace úpravy licenční smlouvy.

<sup>216</sup> „Právo autorské se vztahuje na dílo dokončené, jeho jednotlivé vývojové fáze a části (...) pokud splňují podmínky podle odstavce 1 nebo podle odstavce 2, jde-li o předměty práva autorského v něm uvedené“.

<sup>217</sup> Ke vnější ochraně názvu audiovizuálního díla a jmen postav viz část II/ oddíl 1.4/ výše.

<sup>218</sup> Přitom byť jediná replika dialogu, je-li dostatečně jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora (tj. zejména neobsahuje-li pouze běžně užívaná slovní spojení), může být teoreticky autorským právem chráněna.

Pokud je však *samostatně*, odděleně od audiovizuálního díla jako celku, užitá některá z jeho složek (dílo audiovizuálně užitě), nejedná se samozřejmě o užití části audiovizuálního díla se ve výše uvedeném smyslu a nemůže jít o zásah do autorského práva k tomuto dílu. Užití audiovizuálního díla totiž pojmově předpokládá užití té tvůrčí kvality, která jej charakterizuje, tj. výsledku jednotlívých a koordinačních tvůrčí činností režiséra jako jeho autora. Tak např. neoprávněná reprodukce hudební složky díla (byť vytvořené přímo pro ono konkrétní dílo) v rádiu nebude zásahem do práv autora (režiséra) audiovizuálního díla, nýbrž pouze do práv autora hudby. Zajímavá je v tomto směru problematika audiovizuálních adaptací audiovizuálních děl. Na základě uvedených závěrů se lze např. domnívat, že typický volný „remake“ staršího filmu, který kopíruje děj předlohy, ale v ostatních aspektech je na originálu nezávislý, lze zpravidla považovat toliko za zpracování (užití) scénáře, kdežto „remake“, který se věrně drží předlohy i co do režijních postupů a prakticky imituje filmový „jazyk“ originálu, bude třeba považovat za užití původního audiovizuálního díla jako celku<sup>219</sup>.

Komplikovaná je otázka užití jednotlivých statických obrazů tvořících vizuální stránku audiovizuálního díla (např. zveřejněním na internetu, šířením tištěných reprodukcí apod.). Podle obecných kritérií kladených na autorská díla (§ 2 odst. 1 AZ) budou autorským právem chráněny jen kompozičně či výtvarně jedinečné výjevy, jejichž užití bude podléhat souhlasu jejich autora (tj. zpravidla kameramana jako autora vizuální složky díla<sup>220</sup>), zásahem do autorského práva však ani při absenci autorova svolení zřejmě nebude užití záběrů, které takové jedinečné prvky vykazovat nebudou (typicky např. postprodukčně neupravené záběry reálných scénérií). Tento závěr však nemusí platit v případě, že by bylo možno jednotlivý obraz z audiovizuálního díla považovat za fotografii ve smyslu § 2 odst. 2 AZ, pro jejíž autorskoprávní ochranu postačí, je-li „*autorovým vlastním duševním výtvorem*“. V takovém případě by předmětem autorského práva nebyly pouze zcela rutinní záběry, které by nebylo vůbec možno považovat za původní v uvedeném smyslu<sup>221</sup>. Je ale sporné, zda lze pokládat individuální statický obraz vyňatý z audiovizuálního díla za dílo vyjádřené způsobem obdobným fotografii<sup>222</sup>.

<sup>219</sup> Jako extrémní příklad takového zpracování lze uvést např. snímek *Psycho* Guse Van Santa z roku 1998, který byl záběr od záběru doslovnou imitací původního Hitchcockova díla.

<sup>220</sup> Vezmeme-li ale v úvahu například současné trendy v kinematografii, kdy jsou jednotlivé záběry často pečlivě konstruovány přesně podle předem připraveného „storyboardu“ a nezdá se následně „doladovávat“ pomocí počítačových triků, nelze vyloučit ani spoluautorství režiséra, který vizuální podobu díla určuje neméně než hlavní kameraman. Samostatnou kapitolou jsou díla kompletně vytvořená počítačovou technikou, kde již o kameře v klasickém smyslu slova nelze vůbec hovořit.

<sup>221</sup> Je například sporné, zda lze za duševní výtvor autora považovat fotografii, která je pouhým věrným zachycením určitého objektu.

<sup>222</sup> Taková analogie je představitelná u děl zachycených na filmovém pásu, méně již např. u děl zaznamenaných v digitální formě (byť by byl myslitelný argument podobnosti s technologií digitální fotografie), zcela určitě však neobstojí u kompletně počítačově animovaných děl.

Užití *jakéhokoliv* obrazu bude ovšem zřejmě zásahem do práva výrobce zvukově obrazového záznamu<sup>223</sup>.

Podle názoru autora práce by byla v těchto otázkách žádoucí vyšší míra právní jistoty s ohledem na specifickou povahu audiovizuálních děl. I rozsahem nepatrná část audiovizuálního díla může být pro toto dílo charakteristická a snadno identifikovatelná, byť izolována od celku sama o sobě nesplňuje kritéria autorského díla. Jediný výrazný vizuální prvek či výjev vyňatý z audiovizuálního díla může mít nemalou komerční hodnotu a širokou škálu využití (propagace, přebaly video-nosičů, tzv. „merchandising“ (dárkové předměty, obrazové publikace apod.)). Nezdálo by se proto nepřiměřeně podrobit obecně souhlasu autora audiovizuálního díla užití jakékoli části audiovizuálního díla, včetně jakéhokoliv jeho vizuálního prvku<sup>224</sup> s tím, že zákonem upravené výjimky a omezení majetkových práv vytváří dostatečný prostor pro „volná“ užití díla v případech a v rozsahu, kdy je to přiměřené povaze a účelu takových užití<sup>225</sup>.

Při užití audiovizuálního díla bude z povahy věci zpravidla docházet zároveň k užití jeho prvotního **zvukově obrazového záznamu** (§ 79 a násl. AZ) a půjde tak o souběh majetkového práva autora díla užit s majetkovým právem výrobce záznamu podle § 80 AZ. Lze si však představit výjimečné situace, kdy tomu tak nebude (například v případě výše zmíněné detailní audiovizuální adaptace díla, která bude imitovat režijní postupy a obsahové i formální prvky díla, nicméně jeho záznamu se nijak nedotkne).

## 2.2/ Užití audiovizuálního díla v anglickém právu

Jak už bylo uvedeno, britská úprava výlučných autorských práv neobsahuje žádné obecné právo užití díla, nýbrž se rozpadá na jednotlivá **taxativně vypočtená práva majitele copyrightu**, která v zásadě odpovídají formám užití díla podle českého autorského zákona. V britské úpravě nenajdeme výslovné obecné ustanovení o (majetkovém) právu majitele autorského práva udílet svolení ke zpracování díla, takové právo lze však výkladem zákona spolehlivě dovodit. Na rozdíl od českého autorského zákona totiž CDPA výslovně upravuje jako jeden ze způsobů užití díla (v britské terminologii jako „akt omezený autorským právem“) vytvoření jeho **adaptace** (čl. 21 CDPA), přičemž čl. 21 (2) stanoví, že jakékoliv užití adaptace některým ze způsobů v zákoně uvedených zároveň zasahuje do autorského práva k původnímu (zpracovanému) dílu. Pojem

<sup>223</sup> Pro zvukově obrazové záznamy platí podle § 82 AZ obdobně ustanovení § 2 odst. 3 AZ o ochraně části díla, ovšem tato část v případě záznamu nemusí splňovat podmínku jedinečnosti (§ 2 odst. 1) ani původnosti (§ 2 odst. 2), protože ani záznam není autorským dílem, které by muselo tato kritéria splňovat.

<sup>224</sup> Srov. níže anglickou úpravu, podle které je neoprávněným „kopírováním“ díla a tedy porušením autorského práva využití jediného záběru (políčka) *filmu*, či byť jen jeho podstatné části.

<sup>225</sup> Je ovšem pravdou, že některá jednání parazitující na výrazném např. vizuálním prvku audiovizuálního díla, který sám o sobě nepožívá autorskopravní ochrany, mohou naplnit skutkovou podstatu nekalé soutěže podle § 44 a násl. obchodního zákoníku.

adaptace je však definován velmi úzce a zdaleka nepokrývá jakékoliv zpracování díla, při němž vzniká dílo nové, v terminologii britské nauky dílo „odvozené“ („*derivative work*“). Především se ustanovení čl. 21 CDPA vztahuje pouze na díla literární, dramatická a hudební, netýká se tedy mimo jiné *filmů*. Tuto úpravu lze tak aplikovat pouze na audiovizuální díla dramatická, případně na některá díla audiovizuálně užitá. Ve vztahu k dramatickému dílu se pak adaptací rozumí: „(i) *překlad díla*, (ii) *verze dramatického díla, v níž je toto dílo konvertováno v dílo nedramatické*“ – a naopak též konverze díla nedramatického v dílo dramatické – a dále „(iii) *verze díla, v níž jsou příběh či akce pojednány výlučně nebo hlavně formou obrazů způsobilých reprodukce v knize, novinách, magazínu či obdobném periodiku.*“ Toto kusé a restriktivní pojetí adaptace je však pro kategorii audiovizuálních děl dramatických<sup>226</sup> jednoduše nevhodné a svědčí o tom, že zákonodárce možnost ochrany audiovizuálních děl v kategorii děl dramatických vůbec nepředpokládal. Definice kromě překladu viditelně pokrývá toliko zpracování audiovizuálního díla knižně (bod ii) a formou comicsu či obrazové publikace<sup>227</sup> (bod iii), paradoxně se však nevztahuje na zpracování formou jiného audiovizuálního dramatického díla („remake“ atd.), protože pokrývá pouze konverzi dramatického díla v jiný typ díla a naopak. To má i další absurdní důsledky, např. fakt, že ani zfilmování scénáře (což je dílo dramatické) zpravidla nebude adaptací, protože výsledné audiovizuální dílo bude většinou rovněž dílem dramatickým.

Nutnost souhlasu autora se **zpracováním díla** v širším měřítku lze naštěstí dovodit z dalších ustanovení CDPA, např. z čl. 16 (3) písm. a) CDPA, který stanoví, že všechna užití díla, podléhající autorskému právu zahrnují užití díla „*přímé či nepřímé,*“ zejména však z širokého pojetí užití díla jeho „kopírováním“ podle čl. 17 CDPA („*copying*“). Tento způsob užití díla, jak je konzistentně interpretován britskou judikaturou, zahrnuje nejen kopírování ve smyslu pořízování rozmnoženin, ale také kopírování ve významu napodobování, tj. parazitování na dovednosti a práci jiného. Pokrývá vytváření napodobenin v nejširším slova smyslu, včetně takových napodobenin, které mohou být samy o sobě autorským dílem, avšak „přebírají“ neoprávněně podstatnou část výrazových prvků (nikoli samozřejmě pouhý námět či ideu) jiného díla (jsou tedy tvůrčím zpracováním původního díla)<sup>228</sup>, přičemž taková napodobenina

<sup>226</sup> Do této kategorie přitom budou spadat všechna audiovizuální díla s určitou jednotnou narativní strukturou, tj. zejména fiktivní celovečerní i krátké snímky – bližze viz část II/ oddíl 1.2/ b).

<sup>227</sup> Zde je třeba poukázat na fakt, že v českém právu by např. vydání knižní podoby celovečerního filmu nemohlo být užitím audiovizuálního díla *per se*, ale logicky by se jednalo pouze o zpracování jeho scénáře. Precizní definice adaptace v CDPA však v anglickém právu nutně poukazuje na opačný závěr.

<sup>228</sup> Lze tak říci, že zatímco v českém právu je možnost autorů bránit se proti vytváření různých neautorizovaných imitací, napodobenin a plagiátů jejich děl dovozována z obecného práva autora na zpracování svého díla a jeho užití ve zpracované podobě (což implikuje nutnost třetích osob získat k těmto činnostem autorův souhlas), v anglickém právu vyplývá spíše z širokého pojmu „kopírování“ díla jako aktu, který je bez schválení autora vždy zásahem do autorského práva.

pochopitelně nemusí být dílem stejného typu, jako je dílo, které bylo jejím předobrazem<sup>229</sup>. Takové široké pojetí „kopírování“ však samozřejmě z povahy věci připadá v úvahu jen u děl originálních<sup>230</sup>, neboť u děl „podnikatelských“ není autorův vklad dovednosti a práce vůbec jejich pojmovým znakem a k porušení autorského práva může dojít jen jejich mechanickou reprodukcí. Tak i u filmu (mimo jiné i proto, že jde *ex definitione* o záznam) připadá jeho „kopírování“ v úvahu pouze v technickém smyslu tohoto slova prostřednictvím vytváření přímých rozmnoženin mechanickými prostředky („*reprographic copying*“). Kdyby tedy například určitá osoba se svým vlastním štábem natočila snímek, který by byl věrnou imitací již existujícího audiovizuálního díla, nemohl by se jeho autor (či jiný majitel autorských práv) proti takovému počínání bránit z titulu porušení svých práv k filmu<sup>231</sup>.

Vzhledem k tomu, že na film z obdobných důvodů nedopadá ani výše popsaná úprava *adaptace*, lze uzavřít, že v situaci, kdy byl film jediným zákonným prostředkem ochrany audiovizuálních děl, nebyla tato díla prakticky nijak chráněna proti vytváření napodobenin bez využití záznamu původního díla. Tento stav byl evidentně v rozporu s čl. 12 Bernské úmluvy, podle kterého mají autoři výlučné právo udílet svolení ke zpracování svých děl a také s čl. 9 (1), podle kterého mají autoři výlučné právo udílet svolení k rozmnožování svých děl „*jakýmkoliv způsobem nebo v jakékoliv podobě*.“ Tento deficit britské právní úpravy byl do značné míry odstraněn uznáním možnosti ochrany audiovizuálních děl jako děl dramatických, u nichž už má autor či jiný vlastník autorského práva možnost bránit se proti jejich reprodukcí v jakékoliv formě a v jakémkoli zpracování. Právě z tohoto důvodu se domáhal ochrany svého snímku jako díla dramatického i žalobce v průlomovém případě *Norowzian v. Arks (No. 2)*<sup>232</sup>.

Je však třeba poznamenat, že uvedená mezera v majetkoprávní ochraně audiovizuálních děl prostřednictvím filmu zpravidla nemá a neměla v praxi (ani před uznáním kategorie dramatických audiovizuálních děl) tak závažné důsledky, jak by se mohlo zdát. V případě audiovizuálních děl s vyšší mírou kreativity, která se mohou stát terčem nejrůznějších neoprávněných imitací a adaptací, totiž zpravidla takové jednání porušuje již autorské právo k některým z originálních děl v nich obsažených (např. k jejich scénáři) a producent, který má zpravidla smluvně zajištěna práva jak k filmu, tak k audiovizuálně užitým dílům, se může

<sup>229</sup> Tak například v případě *Bradbury Agnew v. Day* (1916) 32 TLR 349 bylo autorské právo ke kreslenému stripu porušeno věrnou reprodukcí jedné z kreseb formou „živého obrazu“ na divadelní scéně.

<sup>230</sup> Čl. 17 (2) CDPA výslovně uvádí, že „kopírování (pouze) ve vztahu k dílům literárním, dramatickým, hudebním či uměleckým znamená reprodukci díla v jakékoliv materiální formě.“

<sup>231</sup> To výslovně potvrdil i rozsudek ve věci *Norowzian v. Arks Ltd. (No. 1)* [1999] EMLR 57: „Napodobení (přetočení) filmové sekvence, v níž nebylo obsaženo jediné políčko původního filmu nemůže být považováno za kopii ve smyslu čl. 16(1)(a) a 17(1) CDPA.“ Soud dále potvrdil, že „kopírování záznamu (...) znamená pořízení exaktní kopie (rozmnoženiny).“

<sup>232</sup> Nakonec ovšem neúspěšně, neboť odvolací soud došel k závěru, že autorské právo nemůže chránit pouhou techniku střihu, kterou imitoval snímek žalovaného.



domáhat ochrany touto cestou<sup>233</sup>. Lze si samozřejmě představit i takové napodobení audiovizuálního díla dramatického, které by *nebylo* zároveň porušením práva k některému z děl v něm obsažených, např. imitace režijních postupů apod. Avšak i v britském autorském právu platí, že není chráněn pouhý námět nebo „styl“<sup>234</sup>. Muselo by tedy jít o velice detailní imitaci formální (např. vizuální a střihové<sup>235</sup>) stránky díla, která by byla pro dané dílo zcela specifická.

Podle čl. 16 odst. 3 písm. (a) CDPA je porušením autorského práva (bez souhlasu majitele autorského práva) **užití** díla některým ze způsobů uvedených v zákoně, pokud se týká díla jako celku nebo jeho „podstatné části“ („*substantial part*“). Zda jde v konkrétním případě o „podstatnou část“ díla závisí podle ustálené judikatury na řadě faktorů, přičemž jde o kritérium nikoli pouze kvantitativní, ale především kvalitativní. Skutečnost, že neoprávněně užitá část díla je způsobilá být sama o sobě chráněna jako autorské dílo, pak sice odůvodňuje závěr, že jde o část podstatnou, není však za všech okolností jeho nezbytným předpokladem. Důležitý je zejména význam užití části v kontextu díla jako celku a to, do jaké míry je tato část pro dílo charakteristická. Zároveň platí pravidlo, že vícenásobné (opakované) neoprávněné užití byť *nepodstatné* části díla se posuzuje kumulativně. Může tak v celkovém součtu dosáhnout *podstatného* rozsahu a znamenat porušení autorského práva. Stejně jako v českém právu bude vždy záležet na okolnostech konkrétního případu a lze jen stěží obecně definovat hranici mezi podstatnou a nepodstatnou částí díla, přesto se však britská úprava v tomto aspektu jeví flexibilnější než česká. Zatímco totiž česká úprava při řešení otázky, zda je v daném případě užití určité části díla zásahem do autorského práva, posuzuje kvalitu této části díla izolovaně (zda sama o sobě splňuje kritéria autorského díla), britská úprava klade větší důraz na kontext a vztah části k celku, což má zvlášť v případě audiovizuálních děl své opodstatnění (viz argumentace v oddílu 2.1/ výše). Tak může být zásahem do autorského práva například užití byť rozsahem nepatrného elementu díla v případě, že je na jeho základě toto dílo snadno identifikovatelné a okamžitě rozpoznatelné, což odůvodňuje závěr, že takto užitá část díla je (kvalitativně) částí *podstatnou*<sup>236</sup>.

U audiovizuálních děl dramatických se uvedené principy uplatňují obzvlášť silně. Ustálená judikatura týkající se dramatických děl totiž dospěla k závěru, že zásahem do

<sup>233</sup> Je však pravdou, že v případech, kdy by nebyla práva spojená s audiovizuálním dílem soustředěna v ruce producenta, by k žalobě byl aktivně legitimován autor konkrétního díla audiovizuálně užitého a v případě jeho nečinnosti by tak mohl být autor *filmu* připraven o možnost takovému užití díla bránit a domoci se přiměřeného zadostiučinění.

<sup>234</sup> Ve zmíněné kauze *Norowzian v Arks (No.2)* soud přímo judikoval, že autorské právo nespočívá v pouhém „stylu či technice“.

<sup>235</sup> Jak je vysvětleno výše, střih a práci kameramana zřejmě nelze v anglickém právu za žádných okolností považovat za samostatně chráněná díla audiovizuálně užitá.

<sup>236</sup> V případě názvu díla a jmen postav však britská judikatura, navzdory tomuto principu, tradičně zastává názor, že se o podstatnou část díla nejedná. Zde je české právo naopak k autorům vsměrcnější. Viz výklad v části II/ oddílu 1.4/ b) výše.

autorského práva k takovému dílu nemusí být nutně jen využití jeho výrazových prostředků, ale postačí (v podstatné míře) utilizace jeho „zápletky a dramatických incidentů“<sup>237</sup>. Aplikace této tradiční doktríny na audiovizuální díla se jeví jako nepatřičná, neboť je těžko pochopitelné, jak může být zásahem do audiovizuálního díla využití dějových elementů, které jsou víceméně výlučně produktem scénáře, když podstatou audiovizuálního díla a tvůrčího úsilí do něj vloženého jsou elementy zcela jiné. V anglickém právu stejně jako v českém přitom platí zásada, že užitím díla se rozumí užití tvůrčího výsledku, který toto dílo typově charakterizuje, zde tedy příslušné dovednosti a práce, která byla do díla vložena, což zde evidentně nemusí platit. Tato nesrovnalost vyplývá z toho, že, jak bylo výše vysvětleno<sup>238</sup>, dílo audiovizuální jako takové není v zákoně nikde definováno a judikaturou byl v podstatě tento druh děl účelově (a pouze částečně) „podřazen“ pod kategorii děl dramatických, jejichž definičním prvkem je narativní struktura a souvislý děj (nezapomínejme, že dílem dramatickým je právě i scénář). V tomto ohledu jsou tak mnohá audiovizuální díla v anglickém právu chráněna proti neoprávněnému užití v širší míře, než v právu českém, ovšem na úkor logiky právní úpravy.

Z uvedeného je zřejmé, že může snadno docházet k situacím, kdy určité užití dramatického audiovizuálního díla nebude zároveň užitím *filmu* (záznamu), jímž je toto dílo vyjádřeno.

### 2.3/ Jednotlivé formy užití audiovizuálních děl v českém a anglickém právu

Jednotlivé formy užití díla v českém právu vypočítává demonstrativně § 12 odst. 4 AZ. Součástí práva dílo užit je tak právo na (a) *rozmnožování* díla, (b) *rozšiřování* originálu nebo rozmnoženiny díla, dále na (c) *pronájem*, (d) *půjčování* či (e) *vystavování* originálu nebo rozmnoženiny a právo na (f) *sdělování díla veřejnosti*, v jehož rámci zákon dále rozlišuje některá dílčí (rovněž demonstrativně uvedená) práva. Z uvedených způsobů užití nepřipadá u audiovizuálních děl z povahy věci v úvahu pouze vystavování originálu či rozmnoženiny díla v hmotné podobě podle § 17 AZ. Jednotlivé formy užití zvukově obrazového záznamu vyjmenované v § 80 (2) AZ kopírují způsoby užití autorských děl podle § 12 (4) AZ s výjimkou vystavování originálu či rozmnoženiny díla podle § 17 a odpovídají tak možným způsobům užití audiovizuálních děl.

V **anglické úpravě** (CDPA) je (taxativní) výčet co do obsahu obdobný, byť formálně stručnější. Zahrnuje (a) *kopírování*, (b) *vydávání kopií díla veřejnosti* (což prakticky odpovídá *rozšiřování* v českém právu), (c) *pronájem a půjčování*, (d) *veřejné předvedení či přehrání díla*,

<sup>237</sup> Míneho kumulativně, neboť zápleтка sama jako pouhá idea nemůže být autorským právem chráněna. Dosud platnou autoritou je tu prastarý judikát ve věci *Rees v. Melville* [1911-16] MCC 96.

<sup>238</sup> Viz část II/ oddíl 1.2/ b).

(e) *sdělování díla veřejnosti* a navíc již výše popsané *vytvoření adaptace díla* či *užití takové adaptace*. Zřetelný rozdíl spočívá také v tom, že zatímco český autorský zákon uvádí *provazování díla živě* nebo *ze záznamu* jako dílčí formu širšího práva na sdělování díla veřejnosti, britská úprava stanoví *veřejné předvedení* či *přehrání díla* jako samostatný způsob užití, když definici *sdělování díla veřejnosti* omezuje pouze na elektronický přenos. Je zřejmé, že anglické právo neobsahuje kategorii analogickou českému *vystavování* a lze tak konstatovat, že užití audiovizuálních děl je myslitelné kterýmkoliv ze způsobů vypočtených v CDPA. Jak je shora uvedeno, *vytvoření adaptace díla* se vztahuje pouze na audiovizuální díla dramatická a nikoli na *filmy*, zatímco ostatní způsoby užití jsou myslitelné pro obě tyto zákonné kategorie děl.

Pokud jde o úpravu různých forem **reprodukce díla**, je v českém právu obsažena v § 13 AZ pod termínem „**rozmnožování**.“ Tím se rozumí „*zhotovování dočasných nebo trvalých, přímých nebo nepřímých rozmnoženin díla a to jakýmkoliv prostředky a v jakékoli formě.*“ Anglická úprava čl. 17 užívá termín „**kopírování**“, který má, jak bylo popsáno výše, mimo jiné ve vztahu k audiovizuálním dílům dramatickým poněkud širší obsah a vedle zhotovování rozmnoženin zahrnuje jakékoliv zpracování díla, při kterém vzniká napodobenina (imitace) originálu. V britském právu se tak do značné míry stírá jasná hranice mezi rozmnoženinou a zpracováním díla. Ochrana *filmu* proti kopírování je, jak shora uvedeno, omezena, na „technickou“ reprodukci, avšak v tomto směru je velmi striktní díky speciálnímu ustanovení čl. 17 (4) CDPA, podle kterého je kopírováním *filmu* (a tedy zásahem do autorského práva) také reprodukce byť jediného jeho obrazu (políčka) či podstatné části takového obrazu<sup>239</sup>. Jelikož anglické právo nezná žádnou obecně formulovanou výjimku z autorského práva pro užití díla pro osobní potřebu, bude zásadně jakákoliv neautorizovaná reprodukce díla (bez ohledu na účel) zásahem do autorského práva<sup>240</sup>.

Pokud jde o **rozšiřování** díla v hmotné podobě „*prodejem nebo jiným převodem vlastnického práva k originálu nebo k rozmnoženině díla, včetně jejich nabízení za tímto účelem*“ (§ 13 AZ), tj. uváděním originálu či rozmnoženin díla na trh, není v obou úpravách rozdíl, nepočítáme-li čistě terminologické odchylky (britská úprava hovoří v čl. 18 CDPA o „vydávání kopií díla veřejnosti“ s tím, že se tato úprava přiměřeně vztahuje i na originál díla)<sup>241</sup>.

Pojem **pronájmu a půjčování** originálu či rozmnoženin díla harmonizovala již v roce 1992 Směrnice o pronájmu a půjčování a proto ani v této oblasti není mezi českou a britskou

<sup>239</sup> U ostatních způsobů užití (např. veřejné předvedení) se uplatní obecný test „podstatné části.“ Ochrana jednotlivých obrazů (políček) *filmu* je ovšem široká, neboť prakticky každé užití takového obrazu (včetně zveřejnění na Internetu apod.) předpokládá z povahy věci rozmnoženinu a je tedy podchyceno již úpravou „kopírování“.

<sup>240</sup> V současné době je tak dle britského práva nelegální například i zálohování obsahu legálně vlastněného DVD na jiném nosiči nebo na disku osobního počítače (!), byť se již v poslední době z řad odborné veřejnosti ozývají hlasy volající po liberalizaci této úpravy.

<sup>241</sup> V obou úpravách je rovněž zakotven princip komunitárního vyčerpání tohoto práva, požadovaný Informační směrnicí.

úpravou podstatného rozdílu<sup>242</sup>. V případě pronájmu se jedná o dočasné poskytnutí originálu či rozmnoženiny díla na hmotném nosiči k osobní potřebě za účelem přímého či nepřímého hospodářského prospěchu, půjčováním je takové poskytnutí *veřejně přístupným zařízením* nikoli za takovým účelem, a to vždy na dobu určitou. V souladu s uvedenou směrnicí stanoví obě úpravy nezadatelné právo autora<sup>243</sup> či výkonného umělce na přiměřenou odměnu v případě, že poskytl licenci k pronájmu svého díla zaznamenaného na zvukový či zvukově obrazový záznam. Britský zákon (CDPA) obsahuje dále v čl. 93A velmi úzce vymezenou vyvratitelnou presumpci transferu práva *na pronájem* autorů originálních děl (nikoli tedy režiséra *filmu*) na producenta při uzavření smlouvy o výrobě *filmu*<sup>244</sup>. V českém AZ je tato situace kryta širokou obecnou zákonnou presumpcí poskytnutí výhradní licence výrobci zvukově obrazového záznamu, která se týká jak majetkových práv autora audiovizuálního díla, tak autorů děl audiovizuálně užitých a výkonných umělců<sup>245</sup>.

Za **sdělování díla veřejnosti** lze v souladu s čl. 3 Informační směrnice považovat v podstatě jakékoli zpřístupňování díla veřejnosti v *nehmotné* podobě. Takto definuje tento způsob užití díla také § 18 odst. 1 **českého autorského zákona** s tím, že takové zpřístupňování díla je možné „*živě nebo ze záznamu, po drátě nebo bezdrátově.*“ Podle § 18 odst. 2 AZ je tím zahrnuto i „*zpřístupňování díla veřejnosti způsobem, že kdokoli může mít k němu přístup na místě a v čase podle své vlastní volby zejména počítačovou nebo obdobnou síť.*“ Ustanovení § 19 až 23 AZ dále upravují některé konkrétní formy sdělování díla veřejnosti. Jde o (1) *živé provozování a jeho přenos*<sup>246</sup>, (2) *provozování ze záznamu a jeho přenos*, (3) *vysílání díla rozhlasem nebo televizí*, (4) *přenos rozhlasového či televizního vysílání* a (4) *provozování rozhlasového či televizního vysílání*. **Anglický zákon** (CDPA) upravuje sdělování díla veřejnosti ve svém čl. 20, aniž tento pojem blíže definuje. Sdělování díla veřejnosti podle čl. 20 CDPA je však omezeno na sdělování „*elektronickým přenosem,*“ což zahrnuje především vysílání díla a jeho zpřístupnění prostřednictvím Internetu. Ostatní formy sdělování díla veřejnosti (tj. jinak než elektronickým přenosem) pokrývá čl. 19 CDPA, který upravuje „*veřejné předvedení či přehrání díla,*“ a zahrnuje, v terminologii českého práva, provozování díla živě či ze záznamu, ale také provozování jeho vysílání (ve smyslu *umožnění sledování* vysílání). V obou úpravách jsou tak pokryty veškeré myslitelné případy, kdy je divákovi umožněno vnímání (shlednutí) audiovizuálního díla, aniž by mu byla poskytnuta jeho rozmnoženina (tj. hmotné médium

<sup>242</sup> V českém právu viz § 15 a § 16 AZ, v anglickém právu čl. 18A CDPA.

<sup>243</sup> V britské úpravě se v případě *filmu* z logiky věci vztahuje toto právo pouze na režiséra, byť spoluautorem *filmu* je i producent.

<sup>244</sup> Blíže viz oddíl 1.2/ b) výše v této části.

<sup>245</sup> § 63 (3), § 64 (1) a § 74 AZ. Blíže viz oddíl 1.1/ b) výše v této části.

<sup>246</sup> Tato forma sdělování díla veřejnosti jako jediná z pochopitelných důvodů nepřipadá pro díla audiovizuální v úvahu (dílo je objektivně vnímatelné jen prostřednictvím příslušných technických prostředků, nelze jej předvést živě).

obsahující záznam díla jako např. DVD či VHS). Jde tedy zejména o veřejné projekce všeho druhu, vysílání (televizní, kabelové, ale také tzv. webcasting) a umožnění jeho sledování, či zpřístupnění díla na Internetu (umožňující jeho stažení v elektronické formě)<sup>247</sup>.

Pro určení, zda jde v určitém případě o sdělování díla veřejnosti, je podstatné vymezení pojmu „veřejnost.“ Zejména při provozování (projekci) audiovizuálního díla ze záznamu či provozování jeho vysílání (tj. při umožnění sledování vysílání audiovizuálního díla určitému okruhu osob) nemusí být s ohledem na složení „publika“ v konkrétním případě na první pohled zřejmé, zda jde v takovém případě o sdělování díla „veřejnosti.“<sup>248</sup> Ani česká, ani britská autorskoprávní úprava tento pojem nedefinuje a je tak třeba vycházet především z doktrinárních závěrů. Pokud jde o **pojem veřejnosti v českém autorském právu**, není jeho výklad v teorii zcela jednotný. Autoři nejnovějšího komentáře k AZ (2007) Telec a Tůma dospívají poměrně složitou úvahou k závěru, že za sdělování díla veřejnosti je nutno považovat „*jakékoli sdělování díla, které se děje za účelem přímého či nepřímého hospodářského prospěchu (bez ohledu na to, vůči komu směřuje, pozn. aut.) a dále i jakékoli jiné sdělování, které z pohledu udělovatele směřuje vůči individuálně (jmenovitě) neurčenému okruhu osob (zejména formou veřejné nabídky)*“<sup>249</sup>. Komentář autorského kolektivu Kříž, Holcová, Kordač, Křesťanová (2005) předkládá odlišné pojetí pojmu veřejnosti, k němuž uvádí, že jej lze „*vyložit metodou a contrario, kdy na jedné straně stojí užití osobní, tedy pro osobní potřebu toho, kdo (si sám sobě) dílo zpřístupňuje, a na straně druhé jednání, kdy někdo (uživatel) zpřístupňuje dílo jinému, lhostejno, zda jde o jednotlivce či skupinu osob, určenou individuálně či nikoli.*“<sup>250</sup> Ačkoliv prvně citovaná definice je terminologicky preciznější, autor práce se přiklání k naposled uvedenému pojetí, které (byť za cenu jistého zjednodušení) patrně lépe vyhovuje potřebám praxe<sup>251</sup>. Lze tedy *cum grano salis* uzavřít, že za zpřístupnění díla veřejnosti (a tedy jeho užití ve smyslu § 12 AZ) lze považovat jakékoliv zpřístupnění díla *jinému* s výjimkou případů, kdy lze takové nakládání s dílem považovat za volné užití pro osobní potřebu fyzické osoby ve smyslu

<sup>247</sup> Komplikované otázky zpřístupňování (nejen audiovizuálních) děl on-line však v dalším výkladu pomineme, neboť jde o velmi specifickou problematiku, jejíž řešení by nadměrně přesahovalo tematické vymezení této práce.

<sup>248</sup> Naopak při vysílání audiovizuálního díla či jeho zpřístupňování prostřednictvím Internetu je zpravidla evidentní, že pojmový znak „zveřejnění“ naplněn je.

<sup>249</sup> Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon, Komentář, 1. vyd., C.H.Beck, Praha, 2007, str. 220.

<sup>250</sup> Kříž, Holcová, Kordač, Křesťanová: Autorský zákon a předpisy související, Komentář, 2. vyd., Linde, Praha 2005, str. 105.

<sup>251</sup> Na jednu stranu lze autorům prvně citované definice přisvědčit v tom, že pro veřejné sdělování díla je skutečně charakteristická individuální neurčenost příjemců (konzumentů) a že pouhé negativní vymezení veřejného sdělování jako sdělování, které se neděje pro osobní potřebu, není zcela přesné (lze si totiž představit případy sdělování díla, jako např. domácí projekci filmu větší skupině jmenovitě pozvaných osob, kdy se jistě nejedná o užití díla pro osobní potřebu, avšak přesto lze takové sdělování díla pojmově těžko označit za „veřejné“), na druhou stranu však bude v praxi nutné jakékoli sdělování díla, které vybočí z rámce užití díla pro osobní potřebu v každém případě posoudit jako užití díla ve smyslu § 12 AZ (i kdyby se snad čistě teoreticky pojmově o sdělování *veřejnosti* nejednalo) a to vzhledem k tomu, že zákonný výčet způsobů užití díla není taxativní. Z tohoto pohledu se negativní vymezení pojmu veřejnosti jeví jako praktičtější a jistá nepřesnost v něm obsažená jako zanedbatelná.

§ 30 odst. 1 AZ. Pojem veřejnosti je tak proměnlivý v závislosti na formě a konkrétním způsobu užití díla, od blíže neurčeného okruhu osob (např. filmová projekce na veřejném prostranství), přes určitou ohraničenou cílovou skupinu (např. novinářská projekce) až po individuálně určeného jednotlivce (např. tzv. *on demand* přenosy audiovizuálních děl). Jelikož pojem užití díla pro osobní potřebu je tradičně vykládán spíše restriktivně (zahrnuje v podstatě jen osoby žijící s uživatelem ve společné domácnosti či osoby jemu blízké), lze tak dovodit, že např. promítnutí filmu z DVD skupině rodinných příslušníků, popř. nejbližších přátel není sdělováním audiovizuálního díla veřejnosti, zatímco jím zřejmě bude projekce filmu hostům (byť soukromého) večírku, z nichž ne všechny lze ve vztahu k uživateli považovat za osoby blízké ve smyslu občanského zákoníku<sup>252</sup>. V rozporu s tímto principem bylo do nedávné doby z definice *provozování rozhlasového či televizního vysílání* podle § 23 AZ vyňato zpřístupňování vysílání díla v ubytovacích a nemocničních zařízeních, ačkoliv pojmově nesporně jde o sdělování díla veřejnosti ve smyslu § 18 (1) AZ<sup>253</sup>. Tuto účelovou změnu, kterou přinesla první novela AZ (zákon č. 85/2000 Sb.), se doposud podařilo odstranit jen zčásti, když bylo zákonem č. 168/2008 Sb. zpřístupňování vysílání díla v ubytovacích zařízeních v omezené míře zpoplatněno<sup>254</sup>. Ve vztahu k nemocničním zařízením však zmíněná nesystémová úprava přetrvává a prakticky se jedná o výjimku, která nemá oporu v čl. 5 Informační směrnice.

**Anglická úprava** nezakotvuje žádnou obecnou zásadu volného užití díla pro osobní potřebu<sup>255</sup> a pozitivní vymezení pojmu „veřejnosti“ je proto (na rozdíl od úpravy české) nezbytné pro určení hranice mezi dovoleným nakládáním s dílem a jeho užitím zasahujícím do autorského práva. To, zda jde v konkrétním případě o „veřejné“ užití díla, je ovšem faktickou otázkou ponechanou k úvaze soudu. Právní teorie však na základě dosavadní judikatury dospívá ohledně pojmu „veřejnosti“ k závěrům podobným české autorskoprávní teorii. Bainbridge například sumarizuje situaci takto: „*Aby bylo určité předvedení díla neveřejné, musí se uskutečnit vůči publiku ‚domácí‘ povahy. Je zřejmé, že přehrání videofilmu skupině přátel či příbuzných nebude ‚veřejným přehráním díla‘ (...), avšak například přehrávání záznamů zaměstnancům továrny bude veřejné, přestože tato ‚služba‘ nebude nijak zpoplatněna.*“<sup>256</sup> Kamina dospívá k závěru, že předvedení díla nebude veřejné pouze tehdy, bude-li se realizovat „v domácím či quasi-domácím

<sup>252</sup> Viz § 116 zákona občanského zákoníku. Nestačí pouhý fakt, že „uživatel“ díla všechny účastníky akce nějakým způsobem „zná“.

<sup>253</sup> Blíže k této problematice viz *Telec, I.: Televizní přijímače na hotelových pokojích aneb kolizní přednost mezinárodního práva*. In: Pocta Martě Knappové k 80. Narozeninám, ASPI, Praha 2005, str. 403.

<sup>254</sup> Dle novelizovaného znění § 23 AZ „za zpřístupňování díla pomocí přístrojů technicky způsobilých k příjmu rozhlasového a televizního vysílání ubytovaným v rámci poskytování služeb spojených s ubytováním, jsou-li tyto přístroje umístěny v prostorách určených k soukromému užívání ubytovanými osobami, přísluší autorům odměna, která v úhrnu za všechny kolektivní správce nesmí přesáhnout 50 % výše poplatku za jeden přístroj stanovenou zvláštním zákonem (míněn zákon č. 348/2005 Sb., o rozhlasových a televizních poplatcích, poz. aut.).“

<sup>255</sup> K tomu blíže viz oddíl 3/ níže.

<sup>256</sup> Bainbridge, D.: *Intellectual Property*, 5th edition, Longman, 2002, str. 134.

*prostředí* (míněno spíše z pohledu složení konzumentů díla (cílové skupiny), než z pohledu místa, kde k předvedení díla dochází, pozn. aut.).<sup>257</sup> Je třeba připustit, že sféra „neveřejného“ sdělování díla je zřejmě v britském právu chápána poněkud méně restriktivně než v českém právu a dojde-li k takovému užití díla v (quasi) „domácím“ prostředí, nemusí se jednat o porušení autorského práva<sup>258</sup>, i kdyby okruh publika přesahoval rámec členů domácnosti, rodiny či blízkých přátel uživatele díla. V tomto směru je britská úprava benevolentnější a zřejmě i flexibilnější než česká<sup>259</sup>. K problematice zpřístupnění díla pomocí přístrojů umístěných v ubytovacích či nemocničních zařízeních uvádí Bainbridge následující: „*V těchto případech je pravděpodobné, že takové předvedení díla bude veřejné, pokud je taková služba poskytována všem hostům či pacientům, kteří mohou být společně považováni za část veřejnosti, i když jen někteří z nich tuto službu využijí. Pokud je taková služba zpoplatněna, je tato otázka mimo jakoukoli pochybnost.*“<sup>260</sup> V tomto prvku je tedy naopak anglická úprava (právem) restriktivnější než česká, která tyto případy účelově a nelogicky vyjímá z pojmu sdělování díla veřejnosti.

### 3/ Omezení majetkových práv k audiovizuálnímu dílu v českém a anglickém právu

V této kapitole se omezíme na srovnání některých nejpodstatnějších výjimek z výlučného práva autora k užití díla, které mají důležitý dopad na audiovizuální problematiku. Tuto oblast harmonizoval v široké míře **čl. 5 Informační směrnice**, který stanovil pro členské státy povinnost vyloučit z práva na rozmnožování díla krátkodobé či příležitostné kopie díla bez samostatného hospodářského významu<sup>261</sup> a zároveň přinesl taxativní výčet dalších výjimek a omezení, které mohou (a nemusí) členské státy upravit, jejichž rámec však nesmí ve svých úpravách překročit. To si vyžádalo rozsáhlou novelizaci britské úpravy, která tradičně obsahuje velmi široký a podrobný katalog dosti specifických výjimek. Český autorský zákon byl konstruován již s ohledem na Informační směrnici (v té době teprve ve fázi návrhu), přičemž některé dílčí nesrovnalosti a odchylky od konečného znění směrnice byly odstraněny Velkou novelou.

<sup>257</sup> Kamina, P.: *Film copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2002, str. 234.

<sup>258</sup> Je třeba připomenout, že výčet způsobů užití díla je v anglickém právu taxativní, a proto sdělování či předvedení díla, které je neveřejné, nebude zpravidla užitím díla a tedy ani porušením autorského práva.

<sup>259</sup> Britské pojetí umožňuje snadno vyloučit z kategorie užití díla hraniční, společensky neškodné případy sdělování díla jako např. domácí projekce filmu v malé skupině osob, apod. Srov. naopak nepřiměřeně striktní britskou úpravu v otázkách možnosti vytváření rozmnoženin díla pro osobní potřebu (viz oddíl 3.1/ níže).

<sup>260</sup> Bainbridge, D.: *Intellectual Property*, 5th edition, Longman, 2002, str. 134.

<sup>261</sup> Podle čl. 5 odst. 1 Informační směrnice jsou z práva na rozmnožování vyloučeny „*dočasné úkony rozmnožení (...), které jsou krátkodobé nebo příležitostné a tvoří nedílnou a podstatnou část technologického procesu a jejichž výhradním účelem je umožnit a) přenos v rámci sítě mezi třetími stranami uskutečněný zprostředkovatelem nebo b) oprávněné užití díla nebo jiného předmětu ochrany a které nemají žádný samostatný hospodářský význam.*“ Toto ustanovení je v českém právu provedeno v § 38a AZ a v anglickém právu v čl. 28A CDPA.

Je třeba opět upozornit na terminologické rozdíly v obou úpravách. Český autorský zákon užívá pojmů „volná užití“ (jimiž se rozumí takové způsoby nakládání s dílem, které se pojmově vůbec nepovažují za jeho užití ve smyslu § 12 AZ) a „zákonné licence“ (které sice užitím ve smyslu zákona jsou, avšak nepovažují se ani při absenci souhlasu autora za zásah do autorského práva)<sup>262</sup>. Pro celou tuto oblast výjimek upravenou v Díle 4 AZ je užit souhrnný název „Výjimky a omezení práva autorského,“ který není ovšem zcela výstižný, neboť tato úprava se zásadně nedotýká osobnostních práv autora (zejména práva na nedotknutelnost díla) a nejedná se tak o omezení autorského práva jako celku, ale především o omezení majetkových práv autorských. Omezení majetkových práv ve formě zákonných licencí přitom nalezneme i v jiných částech autorského zákona. V případě audiovizuálních děl je to zejména výše popsaná zákonná presumpce výhradní licence podle § 63 (3), díky které za předpokladu, že autor audiovizuálního díla udělil výrobcí písemnou smlouvou svolení zaznamenat dílo na prvotní záznam, nepotřebuje již výrobce (při absenci odchylné úpravy) jeho souhlas k žádnému z užití zahrnutých touto zákonnou licencí<sup>263</sup>. Dále sem patří též ustanovení § 58 odst. 4 a 5, které platí přiměřeně pro vztah mezi výrobcem a autorem audiovizuálního díla, resp. autory děl audiovizuálně užitých<sup>264</sup>.

**Anglická úprava** (CDPA) užívá termínu „Akty ve vztahu k autorským dílům povolené,“ které kategorizuje a velmi detailně a popisně upravuje Kapitola III CDPA. Navíc jsou judikaturou uznávány některé výjimečné situace, kdy může být určité porušení autorského práva ospravedlnitelné, přestože není zahrnuto žádnou ze zákonných výjimek. Tak tomu může být zejména tehdy, je-li užití díla „ve veřejném zájmu,“ který objektivně převažuje nad zájmem autora<sup>265</sup>. Ve vztahu ke všem uvedeným omezením autorského práva hovoří britská právní teorie o tzv. „obranách“ („defences“). Zdůrazňuje se tak princip, že v zásadě každý, kdo užije dílo bez svolení autora porušuje autorské právo, pokud mu nesvědčí „obrana“ vyplývající z konkrétního ustanovení zákona či z autoritativního soudního precedentu.

Výjimky a omezení majetkových práv autorských podléhají v souladu s čl. 9 odst. 2 Bernské úmluvy, čl. 13 dohody TRIPS<sup>266</sup> a čl. 5 odst. 5 Informační směrnice tzv. třístupňovému testu: Musejí být omezeny na určité zvláštní případy, nesmí být v rozporu s normálním

<sup>262</sup> Tyto zákonné licence mohou být přitom úplatné i bezúplatné.

<sup>263</sup> Obdobně viz § 64 (1) AZ pro autory děl audiovizuálně užitých, kteří udělili výrobcí svolení k zafixování svých děl do díla audiovizuálního.

<sup>264</sup> Bližší k této problematice viz kap. 1.1/ b) výše v této části.

<sup>265</sup> Tak například v rozhodnutí ve věci *Hyde Park Residence Ltd v. Yelland* [2000] RPC 604 bylo judikováno, že v některých případech má soud právo nepostihnout porušení autorského práva a to zejména tehdy, je-li dílo „(a) nemorální, skandální či v rozporu s rodinnými hodnotami (b) poškozující veřejný život, zdraví, bezpečnost nebo prosazování spravedlnosti nebo (c) nabádá k chování naplňujícímu znaky uvedené sub (a).“ Žádnou takovou doktrínu české právo nezná.

<sup>266</sup> Dohoda o obchodních aspektech práv duševního vlastnictví, která tvoří přílohu Dohody o zřízení světové obchodní organizace z r. 1994.



využíváním díla a nesmí neodůvodněně poškozovat oprávněné zájmy autora, resp. majitele autorského práva. Tyto základní podmínky musí být splněny v každém konkrétním případě volného užití díla a to i tehdy, pokud formálně takové užití jednoznačně spadá do některé ze zákonných výjimek. V českém autorském zákoně tento princip výslovně upravuje § 29 odst. 1. V anglickém právu taková výslovná úprava chybí, v praxi soudů je nicméně třístupňový test běžně aplikován.

### 3.1/ Rozmnožování audiovizuálních děl pro osobní potřebu<sup>267</sup>

Vzhledem k prakticky neomezeným možnostem vytváření rozmnoženin nosičů zvukových a zvukově obrazových záznamů, které současný stav techniky umožňuje, představují ve vztahu k audiovizuálním dílům zřejmě nejvýznamnější omezení autorského práva výjimky týkající se **pořizování rozmnoženin díla pro osobní potřebu**, jejichž stanovení umožňuje čl. 5 odst. 2 písm. b) Informační směrnice.

V českém právu zakotvuje § 30 odst. 1 AZ obecný princip volného užití díla pro osobní potřebu fyzické osoby. Tato úprava nejde nad rámec Informační směrnice, protože fakt, že užití díla pro osobní potřebu zásadně nepředstavuje zásah do autorského práva, vyplývá již ze samotného pojmu užití díla, který zahrnuje různé formy zpřístupnění díla *veřejnosti* nebo činnosti k takovému zpřístupnění směřující. Podle aktuálních doktrinárních výkladů je třeba pojem „osobní potřeby“ interpretovat restriktivně a omezit jej na soukromní fyzické osoby zahrnující ostatní členy domácnosti a osoby blízké. Takové užití díla navíc nesmí mít komerční účel, tj. dosažení přímého či nepřímého hospodářského prospěchu.

Ustanovení § 30 odst. 2 AZ dále ve vztahu k rozmnoženinám díla upřesňuje, že do autorského práva nezasahuje ten, kdo „*pro svou osobní potřebu zhotoví záznam, rozmnoženinu nebo napodobeninu díla.*“ Z této dikce zákona lze dovodit, že rozmnoženinu musí zhotovit přímo ta osoba, jejíž potřebě má sloužit, a to na vlastní účet a zodpovědnost. Zákon však nestanoví žádné podmínky ohledně původu zdroje rozmnoženiny, tj. v případě audiovizuálních děl není např. podstatné, zda je rozmnoženina pořízena z originálního nosiče díla či jeho nelegální kopie, ani to, zda je takový nosič majetkem pořizovatele rozmnoženiny. Je třeba konstatovat, že ve vztahu k audiovizuálním dílům se jeví takto konstruovaná výjimka z autorskoprávní ochrany jako příliš široká. Je všeobecně známo, že hudební vydavatelství konstantně odmítají poskytovat práva na pronájem hudebních děl z důvodu technologicky velmi snadného a nenákladného kopírování audio-nosičů. Naopak v případě audiovizuálních děl jsou

<sup>267</sup> Pokud jde o problematiku soukromého sdělování (předvádění) audiovizuálních děl jiným osobám v rámci užití díla pro osobní potřebu, je o ní pojednáno v oddílu 2.3/ výše v rámci srovnání české a anglické úpravy sdělování díla veřejnosti.

půjčovny video-nosičů běžnou záležitostí<sup>268</sup>. Zatímco však donedávna bylo kopírování těchto nosičů poměrně nákladnou a složitou záležitostí, nyní se pořizování rozmnoženin DVD disků dostalo z hlediska minimální nákladnosti a uživatelské nenáročnosti prakticky na úroveň hudebních kompaktních disků. Ten, kdo si ve videopůjčovně dočasně pronajme či od známého vypůjčí svůj oblíbený titul na DVD, může si zcela legálně zhotovit v dokonalé kvalitě jeho kopii a tu si ponechat ve svém vlastnictví, aniž by si musel pořizovat originální nosič<sup>269</sup>. To samozřejmě do značné míry poškozují ekonomické zájmy autorů a výrobců. Autorské právo neporuší ani ten, kdo si zhotoví kopii filmového díla nelegálně zveřejněného na Internetu.

Je otázkou, zda by ustanovení § 30 odst. 1 AZ mohlo umožnit ten výklad, že pořízení trvalé rozmnoženiny díla z nosiče, jehož není zhotovitel této rozmnoženiny vlastníkem, je užitím díla za účelem nepřímého hospodářského prospěchu (ve formě úspory pořizovací ceny originálního nosiče) a nepředstavuje tedy volné užití díla pro osobní potřebu. Rovněž není vyloučeno, že by mohlo být (v závislosti na okolnostech konkrétního případu) pořízení rozmnoženiny z nelegálního zdroje či z nosiče, který není majetkem pořizovatele rozmnoženiny, posouzeno jako jednání, jímž jsou nepřiměřeně dotčeny zájmy autora a které tudíž nesplňuje kritéria třístupňového testu podle § 29 odst. 1 AZ. Ačkoliv tedy autorský zákon vytváří určitý prostor pro interpretaci, která by dovolila postihnout nejzávažnější případy vědomého poškozování zájmů autorů a výrobců (nejen) audiovizuálních děl, bylo by podle názoru autora vhodnějším řešením pořizování rozmnoženin děl zaznamenaných na zvukových či zvukově obrazových záznamech zákonem explicitně a jednoznačně omezit na případy, kdy zhotovitel rozmnoženiny legálně vlastní nosič, z něž rozmnoženinu pořizuje, a v případě děl vysílaných či zveřejněných na Internetu pouze na případy, kdy je dílo takto sdělováno veřejnosti se souhlasem autora<sup>270</sup>. Zejména v případě nelegálního šíření děl po Internetu lze jen těžko očekávat snížení nabídky pirátských kopií, dokud zákon stimuluje poptávku, tj. umožňuje právně nepostižitelné stahování a ukládání takto šířených děl<sup>271</sup>.

V souladu s požadavkem Informační směrnice stanoví § 25 AZ kolektivně spravované majetkové právo autora na odměnu v souvislosti s rozmnožováním díla pro osobní potřebu,

<sup>268</sup> Mají totiž mnohem větší praktické i ekonomické opodstatnění, neboť zatímco širokou škálu aktuální hudební produkce lze slyšet běžně v rádiu, filmy se dostávají do veřejného vysílání až se značným zpožděním a kdo se chce seznámit s relativně aktuální produkcí v pohodlí domova, ocení možnost zapůjčení nosiče. Navíc například celovečerní snímek, byť kvalitní, postačí většině běžných konzumentů zpravidla vidět jednou, kdežto u hudebního alba má daleko větší smysl nosič přímo zakoupit, neboť efekt opakované konzumace díla je tu mnohem podstatnější.

<sup>269</sup> Je sice pravdou, že většina DVD nosičů je zakódována proti kopírování, avšak existuje řada programů a nástrojů na odblokování této technické ochrany a autorské právo porušuje podle § 43 AZ jen ten, kdo takové pomůcky nějakým způsobem vyrábí, šíří, či poskytuje, nikoli ten, kdo je využije k pořízení rozmnoženiny pro osobní potřebu.

<sup>270</sup> Ovšem s tou podmínkou, že zhotovitel by byl odpovědný za porušení autorského práva pouze tehdy, když by mu bylo prokázáno, že věděl nebo s ohledem na okolnosti musel vědět, že souhlas autora nebyl dán.

<sup>271</sup> Podstatně účinněji, než prostředky právními, se daří čelit pirátství v oblasti audiovizuálních děl prostředky ekonomickými, v poslední době zejména nasycením českého trhu ultra levnými originálními DVD nosiči v papírových obalech dostupnými na novinových stáncích, jejichž cena je srovnatelná s náklady pořízení nelegální (a ostatně i legální) kopie.

kteřou platí výrobce či dovozce přístrojů umožňujících výrobu rozmnoženin záznamů (video a DVD rekordéry, vypalovací CD a DVD mechaniky...) a nenahraných nosičů (CD, DVD, VHS...). Tato odměna však samozřejmě nemůže plně kompenzovat ztráty, které vznikají snížením prodeje v důsledku vytváření legálních i nelegálních rozmnoženin audiovizuálních děl.

**Anglické právo** se v této oblasti zcela rozchází s českou úpravou, když CDPA neobsahuje jakoukoliv obecnou výjimku pro rozmnožování (kopírování) díla pro osobní potřebu a nevyužívá tak možnosti dané článkem 5 odst. 2 písm. b) Informační směrnice. Oproti (zřejmě až příliš) široce koncipovanému pojetí českého autorského zákona obsahuje CDPA jen několik specifických ustanovení, které umožňují vytváření kopií díla bez souhlasu autora jen ve velmi omezeném počtu případů, které se všechny týkají děl vysílaných. Podle čl. 70 CDPA ten, kdo v domácím prostředí soukromě pořídí nahrávku vysílání *čistě za účelem jeho sledování ve vhodnější dobu*, nezasahuje do autorského práva k tomuto vysílání<sup>272</sup> ani k jakémukoliv dílu v něm obsaženému. Tato výjimka je vymezena tak úzce, že neumožňuje nahrávání vysílaných audiovizuálních děl za účelem následné permanentní archivace takových rozmnoženin. Čl. 71 CDPA umožňuje pro soukromé účely kopírování (zhotovování fotografií) obrazů tvořících součást vysílání. Takové počínání není zásahem do autorského práva k vysílání ani k filmu v něm obsaženému. Na rozdíl od čl. 70 CDPA se tak toto ustanovení nevztahuje na originální díla zpracovaná v tomto filmu (tj. audiovizuálně užitá díla, ale také případné audiovizuální dílo dramatické). To znamená, že by toto ustanovení mohlo umožňovat permanentní archivaci nahrávek například záznamů sportovních přenosů, ale ne již složitějších audiovizuálních děl obsahujících jiná autorská díla. Jakékoliv pořízení rozmnoženiny audiovizuálního díla mimo uvedené výjimky je v anglické úpravě porušením autorského práva (definice „kopírování“ v čl. 17 CDPA neobsahuje v souladu s Informační směrnicí žádnou účelovou vazbu na zpřístupňování rozmnoženin veřejnosti). Toto pojetí se jeví být až příliš restriktivním<sup>273</sup>, v oblasti audiovizuálních děl však, s ohledem na shora uvedené úvahy, není zcela neodůvodněné.

### 3.2/ Některé další podstatné výjimky z majetkových práv k audiovizuálním dílům

**Užití audiovizuálních děl pro účely kritické, zpravodajské, reportážní apod.**<sup>274</sup> umožňuje v českém právu ustanovení § 31 AZ (Citace) a § 34 AZ (Úřední a zpravodajská licence). Podle § 31 AZ písm. a) tak nezasahuje do autorského práva mimo jiné ten, kdo „užije v odůvodněné

<sup>272</sup> Podle čl. 6 CDPA se „vysílání“ („broadcast“) *per se* považuje za autorské dílo, byť nikoli dílo originální.

<sup>273</sup> Problematický je zejména fakt, že tato úprava neumožňuje vytvoření záložní kopie nosiče tomu, kdo takový nosič legálně vlastní. V současné době je v britském parlamentu diskutován vládní návrh novely CDPA, který by takový postup legalizoval.

<sup>274</sup> Viz čl. 5 odst. 3 písm. c) a d) Informační směrnice.

*míře výňatky ze zveřejněných děl jiných autorů ve svém díle* (tzv. malé citace).<sup>275</sup> Tak by například nebylo porušením autorského práva zařazení ukázek z příslušných celovečerních snímků do dokumentu o české polistopadové filmové tvorbě. Odst. b) téhož ustanovení umožňuje užití výňatků z díla nebo celých drobných děl pro účely „kritiky nebo recenze vztahující se k takovému dílu, vědecké či odborné tvorby,“ za podmínky, že je takové užití v souladu s poctivými zvyklostmi a rozsahu vyžadovaném konkrétním účelem (tzv. velké citace). Na rozdíl od úpravy velkých citací ve znění před Velkou novelou již není nutné užití citovaného díla v jiném *díle*, lze si tedy například představit dovolené užití krátké ukázky audiovizuálního díla v televizním pořadu s recenzemi filmových premiér, ačkoliv tento pořad sám o sobě nebude mít znaky autorského díla<sup>276</sup>. Podle § 34 (1) písm. b) AZ nezasahuje do autorského práva ten, kdo užije dílo „ve spojitosti se zpravodajstvím týkajícím se aktuálních událostí, a to v rozsahu odpovídajícím informačnímu účelu.“ Tak je např. přípustné zařazení krátké ukázky z celovečerního filmu do zpravodajského spotu informujícím o jeho slavnostní premiéře<sup>277</sup>. Ve všech uvedených případech je vždy třeba, pokud je to možné, uvést jméno autora (nejde-li o dílo anonymní) nebo osoby, pod jejímž jménem se dílo uvádí na veřejnost a dále název díla a pramen.

Anglické právo upravuje v čl. 30 CDPA poněkud obecněji užití díla v *souladu s poctivými zvyklostmi* (tzv. „*fair dealing*“) pro účely kritiky, recenze či zpravodajství o aktuálních událostech. Zákon nijak blíže nevymezuje, kdy je takové užití díla v souladu s poctivými zvyklostmi a kdy nikoliv. To je tradičně ponecháno k rozhodnutí soudům v každém konkrétním případě jako otázka faktická. Kritériem posuzování takové otázky bude především rozsah užití díla (zda je přiměřený účelu) a motiv uživatele. Z oblasti audiovizuálních děl lze příkladmo uvést rozhodnutí ve věci *Time Warner v. Channel 4*<sup>278</sup>, v němž soud uznal opodstatněnost užití poměrně dlouhých ukázek z filmu Stanleyho Kubricka „*Mechanický pomeranč*“ v pořadu, který kritizoval režisérovo rozhodnutí neumožnit opětovnou distribuci tohoto snímku<sup>279</sup>. Soud judikoval, že rozhodnutí režiséra bylo neodmyslitelně spjato

<sup>275</sup> Obecná výjimka pro malé citace bez podmínky účelu alespoň obdobného kritice či recenzi (byť v omezeném rozsahu) nemusí být zcela v souladu s požadavky Informační směrnice, která výslovně umožňuje pouze „*citáty pro takové účely, jako je kritika nebo recenze.*“

<sup>276</sup> Ustanovení § 31 odst. c) dále umožňuje „*užití díla při vyučování pro ilustrační účel nebo při vědeckém výzkumu, jejichž účelem není dosažení přímého nebo nepřímého hospodářského prospěchu,*“ děje-li se tak v rozsahu odpovídajícím sledovanému účelu.

<sup>277</sup> Po účinnosti Velké novely se aplikovatelnost ustanovení § 34 písm. b) podstatně rozšířila tím, že již není nutné, aby se konkrétní zpravodajství týkalo události, při které bylo dílo předvedeno, vystaveno či jinak užito. Přichází tedy např. v úvahu ve zpravodajském příspěvku informujícím o tom, že neznámý pachatel zavraždil svou oběť způsobem inspirovaným konkrétním filmovým hororem, použít ukázkou z tohoto díla, byť se nejedná o zpravodajství o události, při které by toto dílo bylo předváděno či jinak užito.

<sup>278</sup> *Time Warner v. Channel 4* [1994] EMLR 1.

<sup>279</sup> Film obsahuje řadu násilných scén a svého času jím bylo inspirováno několik brutálních trestných činů, proto režisér rozhodl o jeho stažení z distribuce. Pořad se snažil demonstrovat satirický, sociálně-kritický (a tedy morálně nezávadný) kontext, v němž je násilí ve filmu zobrazováno.

s uměleckým obsahem díla a tedy bylo nutné při kritice tohoto rozhodnutí obsah díla divákům přiblížit. Úprava čl. 30 CDPA byla harmonizována s Informační směrnicí, vždy je tedy třeba uvést jméno autora, název díla a pramen („*acknowledgement*“) a užití pro účely kritiky či recenze je možné jen u zveřejněných děl.

Zajímavou problematiku ve vztahu k audiovizuálním dílům představuje **užití díla pro účely parodie**<sup>280</sup>. Většina parodických snímků zesměšňuje pouze určitý filmový žánr obecně. Vyskytují se však i parodie poměrně doslovně imitující a parafrázující zcela konkrétní scény konkrétních populárních filmových děl. V takovém případě lze hovořit o užití původního audiovizuálního díla a zásah do autorského práva, není-li takový postup krytý výslovnou zákonnou výjimkou. Lze jen litovat, že se ustanovení výslovně umožňující užití díla pro účely parodie nepodařilo prosadit do českého autorského zákona, ačkoliv takové ustanovení bylo součástí původního vládního návrhu Velké novely<sup>281</sup>. Ani **anglické právo** podobným ustanovením nedisponuje, teorie i praxe soudů však hledí na případy možného porušení autorského práva užitím díla v parodii spíše shovívavě a postižena tak bude zpravidla jen taková parodie, která se nad rámec satirického účelu snaží v podstatné míře parazitovat na dovednosti a práci vložené do původního díla<sup>282</sup>.

#### IV/ OSOBNOSTNÍ PRÁVA K AUDIOVIZUÁLNÍMU DÍLU

##### 1/ Rozdíl v povaze osobnostních práv v českém a anglickém právu

Úprava osobnostních práv autora má pro kategorii audiovizuálních děl značný význam. Na jedné straně jsou audiovizuální díla náchylná k obzvlášť široké škále způsobů užití, která mohou být na újmu nemateriálním zájmům autora, zejména jeho zájmu na umělecké integritě díla, a je proto třeba autorova osobnostní práva náležitě chránit. Na druhou stranu samotná povaha procesu tvorby audiovizuálních děl a metod jejich efektivní celosvětové exploatace často vyžaduje určité zásahy do výsledného díla diktované rozdílností technických formátů, nutností jazykových úprav, případně i cenzurou či zákazy zobrazování určitých motivů v tom kterém státě, zejména pokud jde o regulaci televizního vysílání. Zájmy výrobce (producenta) na maximalizaci exploatace díla se tak mohou potenciálně dostat do rozporu s oprávněnými zájmy autora (či autorů) na prezentaci díla věrně původnímu tvůrčímu záměru. Zároveň je žádoucí zamezit

<sup>280</sup> Stanovení takové výjimky z autorského práva výslovně umožňuje čl. 5 odst. 3 písm. k) Informační směrnice.

<sup>281</sup> Původně navrhované nové ustanovení § 31a AZ mělo znít takto: „*Do práva autorského nezasahuje ten, kdo užije dílo pro účely karikatury, parodie, parafráze nebo koláže, pokud takové užití bude v souladu s dobrými mravy a v rozsahu vyžadovaném konkrétním účelem.*“

<sup>282</sup> Viz k tomu např. *Dworkin, G., Taylor, R.*: Blackstone's Guide to the Copyright, Designs & Patents Act 1988, Blackstone 1989, str. 61.

situaci, kdy autor šikanózním výkonem osobnostních práv blokuje užití díla, ač jsou jeho skutečné motivy zcela jiné, což je ovšem otázka, jejíž posouzení není vždy snadné. Další rovinnou problematiky jsou osobnostní práva autorů děl audiovizuálně užitých, jejichž výkon se může dostat do rozporu nejen se zájmy producenta, ale i se zájmy autorů výsledného audiovizuálního díla (tam, kde se jedná o odlišné osoby). Vzhledem k této charakteristické pluralitě zainteresovaných osob obsahuje řada evropských autorskoprávních systémů určité výrazné modifikace osobnostních práv ve vztahu k autorům audiovizuálních děl.

V kontinentálním, a tedy i **českém právu** jsou osobnostní práva tradiční a neoddělitelnou součástí práva autorského, ba jeho základem, což je přirozeným důsledkem pojetí díla jako jedinečného výsledku tvůrčí činnosti autora - výsledku, jež je svébytným otiskem osobnosti konkrétního tvůrce. Jde o nepřevoditelná práva nemateriální povahy, jichž se nelze platným způsobem vzdát. Autor může v rámci výkonu těchto práv pouze svolit ke konkrétním úpravám či způsobům užití, ovšem možnost brojit proti takovým zásahům do díla, které snižují jeho uměleckou hodnotu, mu zůstává stále otevřena. Tato koncepce vychází z teorie, že takový zásah do díla je v podstatě útokem namířeným proti autorově osobnosti, již je dílo svébytnou expresí<sup>283</sup>. Kontinentální tradice osobnostních práv se odráží v čl. 6-bis Bernské úmluvy, který stanoví v odst. 1 minimální úroveň jejich ochrany následovně: „*Nezávisle na majetkových právech autorských a i po jejich postoupení má autor právo uplatňovat své autorství k dílu a odporovat každému znetvoření, zkomolení nebo jiné změně díla, jakož i jinému zásahu do díla, který by byl na újmu jeho cti nebo dobré pověsti.*“ Úmluva tedy zakotvuje dvě klíčová osobnostní práva, tj. **právo osobovat si autorství a právo na nedotknutelnost díla**<sup>284</sup>. Zároveň z díkce čl. 6-bis odst. 1 vyplývá nepřevoditelnost těchto práv. Ve spojení s odst. 2, který požaduje zachování těchto práv po smrti autora alespoň do zániku majetkových práv autorských, lze dovodit i jejich nezadatelnost, neboť celé ustanovení by zjevně ze značné části pozbylo smyslu, kdyby se autor mohl těchto práv platně vzdát (britský zákonodárce byl však, jak uvidíme, jiného názoru).

Naopak **anglické právo**, tak jako všechny copyrightové systémy, osobnostní práva původně neuznávalo a vůbec poprvé je (více méně pod tlakem kritiky neplnění závazků vzniklých přistoupením k Bernské úmluvě) upravil až v roce 1988 stávající zákon (CDPA). Ten v čl. 77 a násl. nově přiznal autorům originálních děl literárních, hudebních, dramatických a uměleckých, ale také režisérům *filmů* (nikoliv jejich producentům, kteří byli až do r. 1996 jedinými autory díla a stále je jim přiznáno spoluautorství) „právo být identifikován jako autor /

<sup>283</sup> Pro svůj osobnostně-právní základ jsou práva k výsledkům tvůrčí duševní činnosti v kontinentální tradici řazena mezi základní lidská práva, jak v českém právu dokumentuje čl. 32 Listiny.

<sup>284</sup> Tyto termíny, které se vžily v právní nauce, budou nadále užívány jak v kontextu českého, tak britského práva jako obecná označení těchto dvou základních osobnostních práv podle Bernské úmluvy (třebaže terminologie britské úpravy je mírně odlišná).

režisér“ (tzv. „*right of paternity*“) a „právo odporovat nakládání s dílem, které snižuje jeho hodnotu“ (tzv. „*right of integrity*“). Tato práva označuje CDPA jako práva „morální“ („*moral rights*“) a upravuje je jako samostatnou kategorii pojmově odlišnou od autorského práva<sup>285</sup>. To umožnilo zákonodárcům relativizovat tato práva celou řadou podmínek a výjimek, které oslabují jejich účinnost a vynutitelnost do té míry, že lze hovořit o velmi nedůsledném, ba nedostatečném naplnění požadavků Bernské úmluvy. Nejen, že je možné se uvedených práv zcela a bezpodmínečně vzdát, ale v řadě případů je jejich aplikace do určité míry vyloučena vůbec, zejména v případě zaměstnaneckých děl, což má speciálně na oblast audiovizuálních děl mimořádný dopad. Není divu, že problematika osobnostních práv patří doposud mezi nejvíce diskutované oblasti anglického autorského práva a o tom, zda a jak jsou tato práva slučitelná s angloamerickou autorskoprávní tradicí se vede již dlouhou dobu v odborných kruzích polemika. Podívejme se detailněji na situaci v obou úpravách:

## 1.1/ Osobnostní práva k audiovizuálnímu dílu v českém právu

### a) Základní rysy úpravy osobnostních práv

V českém autorském právu jsou osobnostní práva autorů tradičně uznávána. Již zákon č. 218/1926 Sb. o právu autorském hovoří o „nemajetkových právech původských“ a v § 16 odst. 2 zakazuje nabyvateli původského práva<sup>286</sup> „něco připojiti, zkrátiti nebo jinak změnit na díle samém, na jeho označení nebo na pojmenování původce, není-li o tom úmluvy.“ Obdobně stručně deklaruje právo autora na ochranu jeho autorství a nedotknutelnost díla i předchozí autorský zákon č. 35/1965 Sb. v § 12 odst. 1 písm. a)<sup>287</sup>.

Stávající autorský zákon upravuje osobnostní práva v § 11. V souladu s Bernskou úmluvou zakládá jeho odst. 2 **právo autora osobovat si autorství** (včetně práva rozhodnout, zda a jakým způsobem má být jeho autorství uvedeno při zveřejnění a dalším užití jeho díla – tzv. práva na autorské označení) a v odst. 3 **právo na nedotknutelnost díla**, které zahrnuje právo autora udělit svolení k jakékoli změně nebo jinému zásahu do svého díla (nestanoví-li zákon jinak). Při užití díla jinou osobou se tak musí dít „způsobem nesnižujícím hodnotu díla“, přičemž autor má (s určitými výjimkami) právo dohledu nad plněním této povinnosti jinou osobou.

<sup>285</sup> V zájmu přehlednosti ovšem budeme nadále i v kontextu anglického práva užívat pojem „osobnostní práva.“

<sup>286</sup> České autorskoprávní předpisy užívaly až do přijetí stávajícího AZ termínu „převod“ autorských (majetkových) práv, tím byl však míněn vždy pouze převod nepravý, konstitutivní. Proto se zde poněkud nepřesně hovoří o „nabyvateli“ původského práva.

<sup>287</sup> „Autor má právo na ochranu svého autorství, zejména na nedotknutelnost svého díla, a je-li dílo užíváno jinou osobou, aby se tak dílo způsobem nesnižujícím hodnotu díla.“ Poněkud podrobnější úpravu osobnostních práv obsahoval zákon č. 115/1953 Sb., který v § 62 obsahoval demonstrativní výčet způsobů porušení těchto práv. Význam byl však obdobný.

Požadavek čl. 6-bis odst. 2 Bernské úmluvy naplňuje § 11 odst. 5 AZ, který stanoví, že ani po smrti autora (a to bez časového omezení) si nikdo nesmí osobovat jeho autorství k dílu a dílo smí být užito jen způsobem nesnižujícím jeho hodnotu, přičemž autor díla musí být uveden (nejde-li o dílo anonymní). Ochrany podle odst. 5 se může domáhat osoba autorovi blízká<sup>288</sup>, právnická osoba sdružující autory nebo příslušný kolektivní správce podle § 97 AZ. Vedle uvedených základních osobnostních práv upravuje český autorský zákon dále v odst. 1 § 11 AZ **právo autora rozhodnout o zveřejnění svého díla**. S tímto právem úzce souvisí **právo na odstoupení od smlouvy pro změnu přesvědčení autora** podle § 54 AZ, které svou povahou rovněž patří mezi práva osobnostní<sup>289</sup>. Konečně odst. 4 § 11 zakotvuje absolutní nepřevoditelnost a nezadatelnost osobnostních práv s tím, že tato práva zanikají smrtí autora (bez újmy výše uvedenému ustanovení odst. 5).

Zásada absolutní nepřevoditelnosti a nezadatelnosti osobnostních práv logicky vyplývá z osobnostně-právního pojetí českého autorského práva jako celku a poskytuje velmi silnou ochranu nemateriálním („morálním“) zájmům autora. I v případě, že autor smluvně svolí k určité úpravě či zásahu do díla, zásadně ho to nezabavuje možnosti dovolat se v budoucnu svých osobnostních práv a bránit užití díla v této podobě, pokud tato úprava či zásah svým rozsahem nebo způsobem provedení překročí určitou přiměřenou míru a užití díla v takové podobě snižuje jeho hodnotu ve smyslu § 11 odst. 3 AZ. Zda byla porušena osobnostní práva autora, je totiž třeba posuzovat vždy objektivně, s ohledem na okolnosti konkrétního případu a charakter konkrétního díla. Tak například fakt, že režisér svolil k nadabování dialogů snímku do cizího jazyka nemůže vyloučit jeho právo domáhat se soudně zákazu dalšího užití díla v této dabované verzi, je-li kvalita dabingu slabá, případně neodpovídající původní verzi do té míry, že uvádění snímku v takové podobě lze označit za užití díla způsobem snižujícím jeho hodnotu.

Smlouva, ve které by se autor *pro futuro* bezpodmínečně zavázal, že nebude bránit užití díla z titulu svých osobnostních práv, nebo se těchto práv (či jen některých z nich) jakkoliv v obecném smyslu zříkal, by byla v této části absolutně neplatná podle § 39 občanského zákoníku. Hranici mezi smluvním ustanovením, které je možno považovat za přípustný souhlas autora k zásahu do díla a ustanovením, které už je nepřipustným vzdáním se osobnostních práv, není ovšem vždy lehké určit. Kdy jde ještě o *výkon* osobnostních práv a kdy už o jejich neplatné *omezení*? V zásadě lze mít za to, že autor může vždy svolit k určitým úpravám a způsobům užití díla, protože ani takový souhlas nikdy nemůže bezpečně vyloučit uplatnění osobnostních práv v případě, kdy výsledek neodpovídá oprávněnému očekávání autora v době podpisu smlouvy a je zároveň porušením §11 odst. 3 AZ. Pokud je však množství nebo rozsah zásahů či úprav

<sup>288</sup> Ve smyslu § 116 občanského zákoníku.

<sup>289</sup> Pro oblast audiovizuálních děl jsou ovšem tato práva do značné míry omezena v důsledku ustanovení § 63 (4) AZ. K tomu podrobněji viz níže.



zahrnutých v autorově souhlasu mimořádně vysoký nebo pokud je jejich charakter nedostatečně definován a prakticky záleží na libovůli držitele licence, lze již uvažovat o neplatnosti takového ujednání<sup>290</sup>.

## b) Specifika úpravy osobnostních práv v oblasti audiovizuálních děl

Obecný režim osobnostních práv se plně vztahuje i na díla audiovizuální. Určité významné odchylky však pro autora audiovizuálního díla vyplývají z § 63 odst. 4 AZ, který stanoví pro vztah mezi autorem audiovizuálního díla a výrobcem prvotního záznamu přiměřenou aplikaci některých ustanovení týkající se zaměstnaneckých děl. Jde především o dispozitivní ustanovení § 58 odst. 4 AZ, ze kterého vyplývá, že vykonává-li výrobce majetková práva k audiovizuálnímu dílu, „*má se za to, že autor svolil ke zveřejnění, úpravám, zpracování včetně překladu, spojení s jiným dílem, zařazení do díla souborného, jakož i k tomu, aby (výrobce) uváděl (...) dílo na veřejnosti pod svým jménem, ledaže je sjednáno jinak.*“ Výslovně je sice stanoveno, že autorova osobnostní práva – ve své podstatě – zůstávají nedotčena, ve výsledku však uvedená presumpce souhlasu autorova osobnostní práva v dílčích aspektech nesporně omezuje. Je tak ve vztahu k výrobcí de facto vyloučen výkon autorova práva rozhodnout o zveřejnění svého díla podle § 11 odst. 1<sup>291</sup>, především však práva udělit (resp. neudělit) svolení ke změně nebo zásahu do svého díla podle § 11 odst. 3 AZ<sup>292</sup>. V souladu s tím, co bylo uvedeno výše, to však v žádném případě nezbavuje autora možnosti odporovat užití díla v takové úpravě či takovým způsobem, které by ve smyslu § 11 odst. 3 snižovalo jeho hodnotu. K právu výrobce uvádět dílo na veřejnosti pod svým jménem je třeba poznamenat, že z něj nelze dovodit omezení práva na autorské označení podle § 11 odst. 2 AZ a neopravňuje tak výrobce neuvádět zároveň i jméno autora - režiséra<sup>293</sup>.

Dále platí pro vztah mezi režisérem a výrobcem prvotního záznamu obdobně § 58 odst. 5 AZ, který stanoví vyvratitelnou domněnku, že autor udělil výrobcí k dokončení svého nehotového díla pro případ, že bude přes výzvu k dodatečnému plnění v prodlení s vytvořením díla, anebo zanikne jeho závazek dokončit takové dílo smrtí či pro nemožnost plnění. § 63 odst. 4 AZ dále stanoví, že pro vztah mezi autorem audiovizuálního díla a výrobcem prvotního záznamu se nepoužije, není-li sjednáno jinak, ustanovení § 54 AZ o právu na odstoupení od

<sup>290</sup> K takovému závěru dospěla i francouzská judikatura (viz např. judikát *D Barbelivien v Sté Agence Business*, Cass. (1<sup>ère</sup>) Civ., 28. leden, 2003).

<sup>291</sup> To bude samozřejmě pro autora stěžejní citelnou újmou, neboť již udělením oprávnění výrobcí k výkonu majetkových práv v podstatě dal najevo svou vůli dílo zveřejnit.

<sup>292</sup> Ostatně toto právo je v § 11 odst. 3 výslovně vázáno na podmínku, že zákon nestanoví jinak.

<sup>293</sup> Viz *Kříž, Holcová, Kordač, Křestanová*: Autorský zákon a předpisy související, Komentář, 2. vyd., Linde, Praha 2005, str. 176.

smlouvy pro změnu přesvědčení autora. Všechny výše uvedené zákonné presumpce platí podle § 64 (3) obdobně i pro vztah mezi výrobcem a autory děl audiovizuálně užitých<sup>294</sup>. Těmito ustanoveními zákon zohledňuje specifika zpravidla nákladné produkce těchto děl a zájmy výrobce na efektivní exploataci díla, která by zajistila návratnost jeho investice. Výrobce tak při absenci jiného smluvního ujednání nemusí jednat zvlášť s každou z mnoha osob, která vložila svůj tvůrčí příspěvek do procesu realizace audiovizuálního díla a disponuje osobnostními právy k tomuto příspěvku (jako samostatně chráněnému autorskému dílu) o souhlasu k úpravám potřebným pro široké komerční využití audiovizuálního díla a zejména se nemusí obávat, že odstoupením či odpadnutím některé z těchto osob z projektu bude ochromena celá produkce a následná realizace výsledného díla. Podobnému cíli slouží i obecné omezení práva autorského dohledu podle § 11 (3) v tom směru, že přísluší autorovi pouze tehdy, „*nevyplyvá-li z povahy díla nebo jeho užití jinak, anebo nelze-li po uživateli spravedlivě požadovat, aby autorovi výkon práva na autorský dohled umožnil.*“ Splnění těchto podmínek bude samozřejmě faktickou otázkou v každém konkrétním případě.

Nabízí se však úvaha, zda by českému právu neprospěla poněkud exaktnější úprava osobnostních práv ve vztahu ke zvláštní povaze audiovizuálních děl. Na jedné straně jsou některá z výše uvedených ustanovení pro účely audiovizuálních děl příliš obecně a široce formulovaná. Není například odůvodněná zmíněná zákonná presumpce souhlasu s úpravami díla bez jakéhokoliv účelového omezení (opět se ukazuje nevhodnost řešení úpravy audiovizuálních děl odkazem na ustanovení týkající se zaměstnaneckých děl, konkrétně § 58 odst. 4 AZ). Na místě by bylo omezení presumpce souhlasu autora s úpravami na případy, kdy jsou takové úpravy nezbytné pro účinné hospodářské využití audiovizuálního díla<sup>295</sup>. Takovou nezbytnou úpravou zcela jistě nejsou například zásahy do vnitřní struktury díla (vystřížení určitých scén apod.), přesto jsou i takové úpravy díla zahrnuty presumovaným souhlasem autora podle § 58 (4) AZ<sup>296</sup>. Dále by určitá konkretizace ve vztahu k audiovizuálním dílům byla vhodná například u práva autora audiovizuálního díla na autorský dohled (§ 11 (3) AZ). Vzhledem k tomu, že v rukou výrobce jsou zpravidla soustředěny všechny materiální i právní předpoklady k exploataci díla, je pro režiséra těžké vynutit si výkon autorského dohledu, zvlášť když se nekooperativní výrobce může krýt poněkud vágním ustanovením vylučujícím právo autorského dohledu, nelze-li umožnění jeho výkonu „*spravedlivě požadovat.*“ Ohledně výše uvedených otázek si lze vzít příklad z čl. L.121-5 francouzského Zákoníku duševního vlastnictví, který mimo jiné uvádí, že jakákoliv změna konečného sestřihu filmového díla podléhá souhlasu

<sup>294</sup> Podle § 74 AZ dále přiměřeně i pro vztah mezi výrobcem a výkonnými umělci, jejichž umělecké výkony audiovizuální dílo obsahuje.

<sup>295</sup> Např. úpravy vyplývající z procesu digitalizace filmu pro formát DVD apod.

<sup>296</sup> Naštěstí, jak už bylo řečeno, bez újmy právu autora na to, aby bylo jeho dílo užíváno způsobem nesnižujícím jeho hodnotu.

režiséra a že jakýkoliv převod díla na jiné médium pro jinou technickou formu exploatace vyžaduje konzultaci s režisérem.

Zároveň však na druhé straně ani výše uvedená omezující ustanovení nemohou vyloučit (vzhledem ke komplexitě audiovizuálních děl a široké škále tvůrčích příspěvků v nich zpracovaných) možné **konflikty** vycházející z **osobnostních práv**, zejména z nároků opřených o podmínku § 11 odst. 3 AZ, že dílo nesmí být jinou osobou užíváno způsobem snižujícím jeho hodnotu. Z tohoto titulu může bránit užití audiovizuálního díla samozřejmě nejen režisér, ale také autor každého díla audiovizuálně užitého, pokud je takové užití zároveň porušením osobnostních práv tohoto autora. Tak by mohl například proti ořezu obrazového pole filmu brojit nejen režisér, ale i kameraman jako autor vizuální složky (nikoliv však například scénárista<sup>297</sup>). Je třeba mít dále na paměti, že užitím díla je i jeho zpracování a zařazení do díla audiovizuálního (viz § 62 (2) AZ) z čehož vyplývá, že například režisér může porušit osobnostní práva autora audiovizuálně užitého díla tím, jakým způsobem jej v audiovizuálním díle zpracuje a to potenciálně již v průběhu jeho realizace (například natáčení). Možné konflikty dotýkající se osobnostních práv tedy mohou vznikat nejen mezi autorem audiovizuálního díla či děl audiovizuálně užitých na straně jedné a uživatelem díla na straně druhé, ale i mezi uvedenými autory navzájem a to i ještě před dokončením výsledného audiovizuálního díla. Tak se může například režisér v rámci práva na nedotknutelnost svého díla domáhat přepracování podle něj nevhodné hudební složky (která často vzniká samostatně, bez jeho dohledu), necitlivého stříhu apod., má-li za to, že tím trpí umělecká integrita díla. Autor knižní předlohy k filmové adaptaci se zase může teoreticky domáhat přepracování scénáře či přeobsazení rolí, pokud se domnívá, že stávající stav se výrazně prohřešuje proti duchu jeho díla<sup>298</sup>. Podobné konflikty mohou výrazně komplikovat realizaci i následnou exploataci audiovizuálních děl a to nejen k újmě majetkových zájmů výrobce, ale i majetkových zájmů těch autorů, jichž se konflikt netýká (ať už je to režisér či autoři děl audiovizuálně užitých). Na podobné situace však nepamatuje český autorský zákon žádným specifickým ustanovením a to na rozdíl od mnohých úprav zahraničních:

Tak například francouzský Zákoník duševního vlastnictví v již zmíněném čl. L.121-5 stanoví, že osobnostní práva autorů audiovizuálního díla mohou být vykonávána až ve vztahu k dílu dokončenému. To ovšem za situace, kdy francouzské právo považuje (při absenci důkazu opaku) za spoluautory kinematografického díla autory prakticky všech jeho významných složek. Je tak zabráněno neúměrnému protahování produkce audiovizuálních děl v důsledku osobnostně-

<sup>297</sup> Naproti tomu např. v právu francouzském, kde zákon svěřuje spoluautorství audiovizuálního díla široké skupině osob – autorů jednotlivých složek – může teoreticky například autor hudby z titulu spoluautora kinematografického díla bránit výkonem svých osobnostních práv vysílání filmu s ořízlým obrazem, přestože zvuková složka díla zůstává neporušena.

<sup>298</sup> K osobnostně-právním otázkám filmových adaptací děl viz též Šalamoun, M.: Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl, C.H. Beck, Praha 2003, str. 60.

právních nároků<sup>299</sup>. Čl. 121-6 dále uvádí, že spoluautor, který odmítne dokončit svůj příspěvek, případně tak není schopen učinit z důvodu neodvratné či nepředvídatelné události (*vis maior*), nesmí bránit užití již vytvořené části tohoto příspěvku v audiovizuálním díle<sup>300</sup>. Německý autorský zákon<sup>301</sup> zase v § 93 omezuje osobnostní právo autorů filmových děl a autorů děl v nich užitých na nedotknutelnost díla v tom směru, že při výkonu svých osobnostních práv musí tito autoři šetřit oprávněné zájmy producenta a ostatních autorů. Ustanovení omezující (mimo jiné) osobnostní práva autorů audiovizuálních děl obsahuje také čl. 14-bis odst. 2 písm. b) Bernské úmluvy, který stanoví, že ve státech Unie, které zahrnují ve svém zákonodárství mezi nositele práva k filmovému dílu autory, kteří „*poskytli příspěvky k vytvoření filmového díla*“, nemohou tito autoři, „*pokud se zavázali poskytnout takovéto příspěvky a není-li opačného nebo zvláštního ujednání*“, bránit užití díla<sup>302</sup>. Podle odst. 3 se však toto pravidlo „*nevztahuje na autory scénářů, dialogů a hudebních děl vytvořených pro výrobu filmového díla, ani na jeho hlavního režiséra.*“

České právo se vyhnulo nutnosti podobného ustanovení tím, že za jediného autora audiovizuálního díla označuje režiséra, čímž také omezuje potenciální osobnostně-právní nároky autorů děl audiovizuálně užitých ve vztahu k audiovizuálnímu dílu jako celku na případy, kdy se konkrétní zásah přímo dotýká jejich příspěvku. Přesto by, podle názoru autora práce, bylo žádoucí podrobit výkon osobnostních práv těchto autorů ve vztahu k audiovizuálnímu dílu alespoň určité objektivní podmínce proporcionality v tom smyslu, že autor příspěvku (díla audiovizuálně užitého) nemůže z titulu svých osobnostních práv bránit užití audiovizuálního díla, bylo-li by to v nepřiměřené míře na újmu oprávněným zájmům (at' už materiálním či nemateriálním) výrobce, režiséra či dalších autorů audiovizuálně užitých děl<sup>303</sup>. K tomu je třeba doplnit, že účelový výkon osobnostních práv, jež by měl za cíl výhradně poškození výrobce či jiného autora, nebo jímž by byl ve skutečnosti sledován zájem materiální povahy, by bylo třeba posoudit jako šikanózní výkon práva a takový právní úkon by byl neplatný podle § 39 občanského zákoníku pro rozpor s dobrými mravy či obcházení zákona.

<sup>299</sup> To samozřejmě *poté*, co je dílo dokončeno, nebrání žalobě opřené o porušení osobnostních práv, k němuž mělo dojít již v průběhu jeho realizace. Po dokončení díla však již alespoň nehrozí rozsáhlé finanční ztráty z důvodu stagnujícího natáčení.

<sup>300</sup> Tomuto ustanovení ovšem odpovídá v českém právu přiměřené použití § 58 (5) AZ pro vztah mezi autorem audiovizuálního díla a výrobcem prvotního záznamu, jak je popsáno výše.

<sup>301</sup> Gesetz über Urheberrecht and verwandte Schutzrechte, 1965.

<sup>302</sup> S určitými výjimkami, neboť výčet užití, na které se toto pravidlo vztahuje, není zcela vyčerpávající.

<sup>303</sup> Je zajímavé, že podmínku plnění obdobný účel, byť zřejmě až příliš obecně formulovanou, obsahoval zákon o právu původském č. 218/1926 Sb., když v § 16 odst. 2 připustil takové změny díla, „*k nimž převodce práva nemůže podle poctivosti a víry odepřítí svolení,*“ přičemž stanovil, že „*to platí zejména též o veřejném provozování děl divadelních, hudebních a kinematografických.*“ Lze samozřejmě namítat, že posuzování takovéto „proporcionality“ osobnostně-právního nároku bude stěžejí objektivní a že není lehké srovnávat prakticky nesouměřitelné kategorie materiálních a nemateriálních zájmů. Takovému úskalí se ovšem lze v případě osobnostních práv jen stěží vyhnout. Subjektivně podbarvené bude například nutně i posuzování toho, zda ten který zásah do díla „*snižuje jeho hodnotu*“ a nutnost materiálně ocenit neocenitelné vyvstává konec konců pokaždé, kdy soud rozhoduje o náhradě nemateriální újmy v penězích.

Jistě nejde o závažnou mezeru v českém právním řádu, je-li řada dílčích otázek týkající se osobnostně-právních aspektů audiovizuálních děl ponechána plně na úvaze soudu v konkrétním případě a v praxi se zatím nejedná o významný problém. Výraznější zohlednění specifik audiovizuálních děl v úpravě osobnostních práv v zákoně by však jistě zvýšilo právní jistotu a urychlilo soudní řešení sporů, které mohou v této oblasti v budoucnu nastat.

### c) Podrobněji k právu na nedotknutelnost audiovizuálního díla

Právo na nedotknutelnost díla má, speciálně ve vztahu k dílům audiovizuálním, klíčový význam. Nepřehledná škála možných užití audiovizuálních děl prostřednictvím řady rozdílných technických formátů totiž poskytuje široký prostor nebezpečí, že dílo bude užíváno způsobem, který bude představovat porušení § 11 odst. 3 AZ. V praxi se lze u nás setkat s mnoha případy užití audiovizuálních děl, která jsou z hlediska osobnostních práv přinejmenším sporná. Lze to pozorovat zejména ve způsobu prezentace celovečerních filmů především komerčními televizními stanicemi, kde je běžnou praxí například boční „ořez“ obrazového pole či časté přerušování reklamními bloky. Takové úpravy a zásahy budou zpravidla kryty presumovaným souhlasem autora podle § 58 (4) ve vazbě na § 63 (4), resp. 64 (3) AZ. Přesto však mohou být ve smyslu § 11 odst. 3 AZ v určitých případech žalovatelné jako užití díla způsobem snižujícím jeho hodnotu. Zda by v tom kterém případě skutečně šlo o způsob užití snižující hodnotu díla, by bylo třeba posoudit jako faktickou otázku s ohledem na charakteristiku konkrétního díla a okolnosti případu. V situaci, kdy dosud zcela chybí jakákoliv relevantní judikatura, můžeme jen spekulovat, jak přísná kritéria by české soudy v takových sporech uplatňovaly. Rozhodující roli by zřejmě sehrávaly znalecké posudky, které by musely řešit složité otázky umělecké integrity toho kterého díla a hodnotit, zda je ten který zásah do díla v dané míře ospravedlnitelný, či zda již snižuje jeho uměleckou kvalitu a přičí se tvůrčímu záměru. Takové hodnocení je nutně do značné míry subjektivní a lze jen těžko generalizovat či předjímat, jak široký výklad pojmu „*užití způsobem snižujícím hodnotu díla*“ by byl českými soudy pravděpodobně uplatňován.

Přesto se můžeme pokusit o stručnou analýzu několika v praxi nejtýpějších zásahů do audiovizuálních děl z hlediska jejich souladu s § 11 odst. 3 AZ:

Pokud jde o různé formy **krácení, vypouštění a přidávání scén či neautorizované sestřihy**, nemůže být vcelku sporu o tom, že prezentaci takové editované verze bude třeba v mnoha případech posoudit jako užití způsobem snižujícím hodnotu díla. Přitom není vyloučeno, že důvodem k takovému závěru může být například vypouštění byť jediné vteřiny původního materiálu, hraje-li v celkovém vyznění díla klíčový význam. Takový nepřiměřený zásah do díla přitom nelze omluvit ani veřejnoprávní povinnostmi, jakou ukládá např.

provozovatelům televizního vysílání zákon č. 231/2001Sb. o provozování rozhlasového a televizního vysílání<sup>304</sup> v § 32 odst. 1 stran obsahu vysílaných pořadů<sup>305</sup>. Je-li totiž obsah audiovizuálního díla byť z nepatrné části v rozporu s těmito ustanoveními, vyplývá z toho povinnost vysílatele takové dílo vůbec neuvádět, nikoliv právo odstranit jeho nevyhovující část. Výše uvedené lze analogicky vztáhnout i na jakékoliv jiné zásahy do audiovizuálního díla, jako jsou např. **změny zvukové stopy** (nahrazení některých výrazů v dialozích jinými, použití jiné hudby apod.), **kolorizace** černobílých snímků, úprava titulkových sekvencí apod. Francouzské právo oplývá v tomto směru bohatou judikaturou, která se tradičně zpravidla přiklání na stranu autora<sup>306</sup>. K tomu je třeba dodat, že v situacích, kdy bude zákonná presumpce souhlasu autora k úpravám podle § 58 odst. 4 dohodou stran vyloučena a samozřejmě vždy též v případě, že půjde o úpravu ze strany nikoli výrobce, ale neoprávněné 3. osoby, půjde o takovou „změnu nebo jiný zásah do díla,“ k níž autor *neudělil souhlas* podle § 11 odst. 3 AZ a již z tohoto důvodu dojde k porušení osobnostních práv.

Poněkud jiná už je v tomto ohledu situace u takových úprav díla, které jsou v praxi obvyklé či dokonce nezbytné při užití díla v určitém technickém formátu, zejména pokud jde o televizní vysílání, přepis na VHS či DVD, při exploataci díla v zahraničí apod. Zde může být i při neuplatnění zákonem presumovaného souhlasu autora k úpravám těžké obhájit názor, že jde o autorem nepovolený zásah do díla, pokud autor k užití díla v takovém formátu svolil (přitom exploatace např. celovečerního filmu nejprve promítáním v kinech, poté na video-nosičích a následně i v televizním vysílání doma i v zahraničí bývá pravidlem a je běžnou součástí licenčních ujednání mezi autorem a výrobcem prvotního záznamu). V takových případech bude záležet prakticky výhradně na tom, zda k užití díla nedochází způsobem snižujícím jeho hodnotu ve smyslu § 11 odst. 3 AZ.

Při prezentaci audiovizuálních děl v televizním vysílání, na VHS a výjimečně i na DVD nezřídka dochází k bočnímu **ořezu obrazového pole** (tzv. „*pan & scan*“ metoda) na televizní formát s poměrem stran 1:1,33. Většina celovečerních filmů se dnes natáčí v širokoúhlém formátu (1:1,66, 1:1,85 či 1:2,35), takže při tomto postupu dochází ke zúžení záběru a tím i ke ztrátě značné části vizuální informace. Podle názoru autora práce lze jen těžko obhájit názor, že užití takto upraveného díla nesnižuje zpravidla jeho uměleckou hodnotu ve smyslu § 11 (3) AZ. Při natáčení snímku bývají jednotlivé záběry zpravidla pečlivě komponované v rámci

<sup>304</sup> Dále jen „zákon o rozhlasovém a televizním vysílání.“

<sup>305</sup> Tak např. podle § 31 (1) b) je vysílatel povinen zajistit, aby vysílané pořady „*nepropagovaly válku nebo neličily krutá nebo jinak nelidská jednání takovým způsobem, který je jejich zlehčováním, omlouváním nebo schvalováním.*“

<sup>306</sup> Viz např. známý případ *Turner Entertainment v. Huston (Asphalt Jungle)*, Versailles court d'appel, 19. prosince 1994. V něm se dědicové amerického režiséra Johna Hustona úspěšně dovolali práva na nedotknutelnost díla proti francouzskému vysílateli, který uvedl autorův původně černobílý film „*Asfaltová džungle*“ v kolorované verzi. Ironií je fakt, že v zemi původu díla, tj. v USA, by jim stávající právní úprava toto neumožnila.

širokouhlého formátu obrazového pole. Obrazová složka audiovizuálního díla je jeho zásadní součástí, sama o sobě je vyjádřením uměleckého záměru autora a podílí se z velké části na způsobu, jakým dílo působí na diváka. Okleštěním obrazu tedy téměř vždy utrpí vizuální podoba díla a dochází k ochuzení jeho zamýšleného efektu. Tento závěr samozřejmě nelze absolutizovat a lze si představit, že v určitých výjimečných případech nemusí být takový zásah natolik drastický, aby jej bylo možno považovat za snížení hodnoty díla. Při posuzování intenzity zásahu je třeba přihlídnout mimo jiné k původnímu vizuálnímu formátu díla (neboť ořez bude pochopitelně citelnější u formátu 1:2,35, kde dochází ke ztrátě bezmála poloviny obrazu, než u formátu 1:1,66), způsobu provedení<sup>307</sup> a konec konců i k významu vizuální složky pro celkové vyznění konkrétního díla. V každém případě je však z hlediska zachování integrity díla vždy citlivějším řešením tzv. „letterbox,“ čili prezentace snímku v původním vizuálním formátu s černými okraji v místech, kde širokouhlý formát vertikálně nepokryje plochu obrazovky, a to i za cenu mírného poklesu kvality obrazu v důsledku nižšího rozlišení. Tento citlivější způsob úpravy naštěstí v současné době, díky rozmachu formátu DVD a širokouhlých televizních obrazovek, začíná převažovat nad systémem „pan & scan“, který však nadále převládá v televizním vysílání.

Pokud jde o televizní vysílání, je dalším rozšířeným zásahem do integrity audiovizuálních děl časté **přerušování** celovečerních filmů i dalších audiovizuálních děl **reklamními bloky**. Tento postup nicméně dovoluje zákon o rozhlasovém a televizním vysílání za podmínek stanovených v § 49. Vedle kvantitativních omezení (maximální přípustný počet přerušování pořadu v závislosti na jeho délce, minimální časový rozsah nepřerušovaných úseků) je zásadním limitujícím faktorem § 49 odst. 2 citovaného zákona, který stanoví, že přerušit televizní pořad reklamou či teleshoppingem je možné jen tehdy, pokud tím „*nebude narušena integrita a hodnota pořadů při respektování charakteru, doby trvání pořadu a vnitřní struktury pořadu. Nesmí být přitom porušena práva vlastníků práv k pořadům přiznaná podle zvláštního zákona.*“ Takovým zvláštním zákonem je nepochybně i zákon autorský. Ačkoliv tedy § 49 (3) zákona o rozhlasovém a televizním vysílání výslovně umožňuje přerušování audiovizuálních děl reklamou, není to nikterak na překážku právu autora (a patrně i autorů některých děl audiovizuálně užitých, která přerušením mohou také utrpět, tj. například hudby) uplatnit své osobnostně-právní nároky, jde-li v daném případě o porušení § 11 odst. 3 AZ. Ačkoliv tedy nelze každé přerušování díla reklamou *apriori* považovat za snížení hodnoty díla, dle názoru autora práce tomu tak může být v řadě případů, přičemž je nutno vzít v konkrétním případě v úvahu zejména

<sup>307</sup> Existují například vyspělejší techniky převodu filmu na televizní formát 1:1,33, kdy je s tímto procesem počítáno již při natáčení a „výřez“ z původního záběru je proveden tak, že vertikálně odkrývá větší prostor, než širokouhlá kinoverze, díky čemuž se obraz přibližuje téměř čtvercovému televiznímu formátu a jeho redukce po stranách pak není tolik markantní.

obsah vložených reklamních spotů ve vztahu k charakteru díla (snižovat hodnotu díla může totiž již samotný kontext, v jakém je prezentováno - k tomu viz níže) a vhodnost okamžiku, v němž dochází k přerušení díla. Ve francouzské judikatuře existuje již řada rozhodnutí, v nichž soudy zatím vždy vyhověly autorovi a označily přerušení díla reklamou za porušení jeho osobnostních práv<sup>308</sup>. V podobném duchu rozhodl na jaře 2008 i švédský Nejvyšší soud, když za necitlivé přerušování filmu reklamou přiznal režisérům Vilgotu Sjömanovi a Claesi Erikssonovi vysoké odškodné proti přední švédské komerční stanici TV4<sup>309</sup>.

Obdobně lze v některých případech považovat za porušení osobnostních práv autora i **rozdělení díla** delší stopáže na dvě samostatně vysílané části. Takový krok může vést k oslabení intenzity výsledného efektu díla plynoucím z narušení jeho celistvosti a komplexity (když mnohdy teprve závěrečné scény díla dodají na významu scénám úvodním apod.). Záležet bude v konkrétním případě samozřejmě na charakteru díla, okamžiku rozdělení a časové prodlevě mezi vysíláním jeho částí.

Pokud jde o **dabing**, lze vcelku bezpečně usuzovat, že nadabování díla do cizího jazyka samo o sobě zásahem do práva na nedotknutelnost díla nebude, už jen proto, že § 63 odst. 3 písm. a) AZ (presumpce udělení výhradní licence výrobcí prvotního záznamu) výslovně počítá s užitím díla „*ve znění původním, dabovaném i opatřeném titulky*.“ Nelze ale samozřejmě vyloučit případy, kdy bude dabované znění pro svou nízkou úroveň (nevhodný výběr hlasů, nekvalitní překlad dialogů atd.) výrazně zkrášlovat či degradovat vyznění originálu a půjde tak o zásah do práva na nedotknutelnost díla<sup>310</sup>.

Francouzské soudy v minulosti označily za porušení osobnostních práv autorů dokonce i **výskyt loga vysílatele** na obrazovce při vysílání audiovizuálního díla<sup>311</sup>. O možnosti takového rozhodnutí lze v našich podmínkách pochybovat už jen proto, že zákon o rozhlasovém a televizním vysílání v § 32 odst. 1 písm. l) přímo ukládá provozovatelům uvádět logo ve vysílání, s výjimkou reklamy a teleshoppingu.

Konečně je třeba upozornit i na fakt, že k porušení práva na nedotknutelnost díla může dojít i **prezentací díla v nevhodném kontextu**, bez toho, aby fakticky došlo k jeho jakékoliv úpravě. Může se tak například uvedením audiovizuálního díla v televizním vysílání

<sup>308</sup> Zajímavé jsou v tomto kontextu také aktivity FERA (Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel, tj. Federace evropských filmových režisérů), která dlouhodobě bojuje proti zařazování reklam do audiovizuálních děl, zejména pak proti čl. 11 odst. 2 Směrnice Rady č. 89/552/EHS (tzv. směrnice „Televize bez hranic“), který je umožňuje (a jehož dikce se odráží v našem zákoně o rozhlasovém a televizním vysílání). V tiskové zprávě z 10. ledna 2005 například uvádí: „*Producenti a komerční televizní stanice v EU často tvrdí, že režiséři souhlasili se zařazením reklamních bloků do vysílání jejich filmů. Ale je to tvrzení falešné, protože je zjevné, že ekonomická síla producentů a vysílatelů je staví do pozice, ze které mohou režiséry k takovému svolení prakticky přinutit.*“

<sup>309</sup> V daném případě chybělo v licenční smlouvě výslovné ustanovení o souhlasu autorů s takovým postupem.

<sup>310</sup> Vinou špatného překladu dialogů může být zásahem do osobnostních práv autora samozřejmě i užití titulkované verze.

<sup>311</sup> *Marchand v La Cinq*, Paris Tribunal de Grande Instance, 1. komora, 29. červen, 1988.



bezprostředně po pořadu, který je s ním v hodnotovém rozporu<sup>312</sup>, uvedením v rámci akce, jejíž povaha se s obsahem díla neslučuje (např. projekce filmu s náboženskou tematikou na erotickém veletrhu), apod. Takový způsob užití díla by mohl snižovat jeho hodnotu ve smyslu § 11 odst. 3 AZ.

V souvislosti s výše uvedeným se nabízí otázka, proč je praxe českých soudů tak chudá na judikáty k této problematice, když například judikatura francouzská nabízí rozhodnutí v otázce osobnostně-právních aspektů audiovizuálních děl celou řadu. Přitom s mnohými ze způsobů užití, které francouzské soudy v minulosti označily za porušení osobnostních práv, se lze u nás běžně setkat a ani autorům zahraničních děl nic nebrání dovolat se svých osobnostních práv v rozsahu upraveném českým právním řádem<sup>313</sup>. Odpovědí je bohužel fakt, že silnější smluvní strana, tj. výrobce, může často na autora vyvinout tlak ve směru strpění určitých podstatných zásahů do díla a že je autor málokdy ochoten pro nápravu újmy na svých osobnostních právech podstoupit zdlouhavé soudní řízení a ohrozit svůj finanční příjem z exploatace díla. Dokud však nevznikne v této oblasti určitá ustálená judikatura, bude situace nadále nejasná. Zatím se v praxi osobnostně-právní spory zpravidla řeší mimosoudní cestou a stále tak chybí jakýkoliv autoritativní výklad k této problematice. Přitom, přes silný osobnostně-právní základ českého práva, nelze vždy brát za spolehlivé vodítko obsáhlou judikaturu francouzských soudů, která vykládá právo na nedotknutelnost díla mimořádně široce<sup>314</sup> (zejm. i ve srovnání s judikaturou jiných zemí kontinentální Evropy) a zpravidla se staví na stranu autora, kdykoliv k tomu okolnosti případu poskytují sebemenší důvod.

## 1.2/ Osobnostní práva autora audiovizuálního díla v anglickém právu

### a) Základní rysy úpravy osobnostních práv

Je-li česká úprava osobnostních práv poměrně stručná, široce pojatá a nepřipouštějící výjimky, je anglická ve všech těchto aspektech jejím pravým opakem. Ačkoliv byla Velká Británie jedním z původních signatářů Bernské úmluvy, byl pojem osobnostních práv až do roku 1988 anglickému

<sup>312</sup> Vzorový příklad této situace poskytla v roce 2005 Česká televize, když dokument „Ženy pro měny“ Eriky Hnikové, který varuje před důsledky posedlosti kultem ženské krásy a jeho neúměrné medializace, zařadila bezprostředně za pořad „Vypadáš skvěle!“, který naopak divákům ukazuje, jak mohou s pomocí armády vizážistů zdokonalit svůj nevalný vzhled.

<sup>313</sup> Podle čl. 5 odst. 1 Bernské úmluvy mají autoři „ve vztahu k dílům, pro něž jsou chráněni podle této úmluvy, v ostatních státech i kromě státu původu díla práva, která příslušné zákony již přiznávají nebo v budoucnu přiznají jejich občanům, jakož i práva zvlášť přiznaná touto úmluvou.“

<sup>314</sup> Umožňuje to i mimořádně obecná a široká definice osobnostních práv v čl. 121-1 Zákonníku duševního vlastnictví, který bez dalších podrobností pouze stanoví, že autor „požívá práva na respektování svého jména, svého autorství a svého díla.“

právnímu řádu zcela cizí<sup>315</sup>. Teprve platný zákon (CDPA) v čl. 77 – 89 výslovně zakotvil tuto kategorii práv (pro kterou ovšem užívá v angloamerické právní nauce vžitý pojem „*moral rights*“, tj. „morální práva“) a velmi podrobně upravil dvě Bernskou úmluvou vyžadovaná osobnostní práva, tj. právo osobovat si autorství (v britské právní terminologii tzv. „*right of paternity*“) a právo na nedotknutelnost díla (tzv. „*right of integrity*“). Rozsah a detailnost úpravy je tu ovšem ve vztahu nepřímé úměrnosti k rozsahu ochrany, kterou britská úprava osobnostních práv fakticky poskytuje. Většina ustanovení se totiž týká nejrůznějších výjimek a výluk z těchto práv, jakož i podmínek jejich uplatnění.

Důležitý je fakt, že osobnostní práva jsou v anglickém právu zakotvena jako samostatná kategorie odlišná od práva autorského. Jakkoliv se to může zdát protismyslné z pohledu kontinentálního práva, které je chápáno jako *základ*, na kterém je celé autorské právo postaveno, jde o nutný důsledek tradičně ekonomického angloamerického pohledu na „*copyright*“ jako volně obchodovatelnou komoditu. Jen separátní úpravou osobnostních práv si mohlo britské autorské právo zachovat charakter plně převoditelného vlastnictví. To by samo o sobě nebylo řádné implementaci článku 6-bis Bernské úmluvy na překážku. Britská úprava ovšem nese jasné stopy úzkostné (a zdaleka ne vždy důvodné) obavy zákonodárců z osobnostních práv coby nebezpečného závaží ohrožujícího řádnou exploataci autorských děl a fungování trhu s autorskými právy vůbec. Výsledkem je polovičatá a v praxi neefektivní ochrana osobnostních práv, která, jak bude níže vysvětleno, de facto umožňuje silnější smluvní straně (tj. producentovi) jednostranně vnutit autorovi svou vůli.

Osobnostní práva upravená v CDPA přísluší autorům děl originálních (tj. literárních, hudebních, dramatických a uměleckých) a režisérům *filmů*<sup>316</sup> (nikoliv tedy producentům, přestože i ti jsou ze zákona jejich spoluautory<sup>317</sup>). Znamená to, že u audiovizuálních děl, která požívají ochrany jako díla dramatická<sup>318</sup> vedle sebe existují osobnostní práva (spolu)autorů dramatického díla jako takového a osobnostní práva režiséra *filmu*, tedy záznamu tohoto díla. Režisér takového audiovizuálního díla je tak zpravidla nositelem dvou sad osobnostních práv ze dvou různých titulů (jako (spolu)autor dramatického díla a jako autor *filmu*)<sup>319</sup>. Osobnostní práva autorů děl audiovizuálně užitých zůstávají stejně jako v českém právu plně zachována, avšak

<sup>315</sup> Ne zcela přesvědčivě se obhájeři tohoto stavu odvolávali na nepřímou ochranu osobnostních práv autorů požadovaných Bernskou úmluvou skrze instituty občanského a smluvního práva (angl. „*tort law*“, „*contract law*“). Tyto alternativní možnosti ochrany jsou dosti omezené, po stránce věcné (například tzv. „*tort of defamation*“ – občanskoprávní delikt nactiutrhání – může postihnout jen úzkou skupinu těch nejzávažnějších zásahů do díla s jasnou vazbou na zásah do autorovy cti) i osobní (smluvní právo nemůže chránit autory, kteří nejsou zároveň majiteli autorského práva ke svému dílu).

<sup>316</sup> Fakt, že ze skupiny tzv. „děl podnikatelských“ disponují pouze autoři *filmů* osobnostními právy, podtrhuje zvláštní hybridní povahu této kategorie děl.

<sup>317</sup> To je logickým důsledkem vazby osobnostních práv na „kreativního“ autora – fyzickou osobu.

<sup>318</sup> Viz k tomu výklad v části II/ oddílu 1.2/ b)

<sup>319</sup> Kde se v dalším textu hovoří o režisérovi, vztahuje se uvedené *mutatis mutandis* i na autora audiovizuálního díla dramatického (což bude zpravidla tatáž osoba, ale vedle ní potenciálně i osoby další jako spoluautoři).

okruh jejich nositelů bude podstatně užší vzhledem k tomu, že zdaleka ne každý tvůrčí příspěvek, byť podstatný, lze podřadit pod některou ze zákonem vymezených kategorií originálních děl<sup>320</sup>.

**Právo být identifikován jako autor** či (pokud jde o *film*) **režisér** upravuje CDPA v čl. 77, který dále přesně vymezuje případy, kdy musí k identifikaci autora dojít (v zásadě jde o všechny případy komerčního využití díla). Již samo zákonné označení tohoto práva se jeví jako zužující oproti právu autora „*uplatňovat své autorství k dílu*“, jak je stanoveno Bernskou úmluvou, a výslovně tak upravuje pouze ten jeho aspekt, který bývá označován jako „právo na autorské označení.“ Ve čl. 78 je navíc stanovena podmínka „potvrzení“ („*assertion*“), v jejímž důsledku se toto právo uplatní pouze v případě, že si jej autor výslovně písemně vymíní (ať již ve smlouvě, jíž dochází k převodu autorského práva, či v separátním písemném instrumentu). Čl. 79 dále stanoví četné výjimky z tohoto práva, které se nevztahují mimo jiné na díla vytvořená pro účely reportáže a zejména na zaměstnanecká díla podle čl. 11 (2) CDPA, pokud jde o nakládání s dílem schválené majitelem copyrightu, tedy zaměstnavatelem.

Čl. 80 CDPA definuje **právo** autora či režiséra **odporovat nakládání s dílem snižujícím jeho hodnotu** a rovněž uvádí skutkové podstaty jeho porušení. Čl. 81 dále stanoví výjimky z tohoto práva, které se rovněž nevztahují mimo jiné na reportážní díla. Podle čl. 82 se u zaměstnaneckých děl toto právo uplatní jen v případě, že je autor nebo režisér identifikován v době zásahu nebo již byl dříve identifikován ve vztahu k publikovaným rozmnoženinám díla. I v těchto případech lze však porušení práva vyloučit dostatečnou notifikací („*disclaimer*“), tj. uvedením informace v tom smyslu, že podoba díla neodpovídá vůli autora/režiséra a nebyla jím schválena.

Vedle těchto dvou základních práv upravuje CDPA také **právo** osoby, která je v rozporu se skutečností mylně označena za autora určitého díla, **bránit se nepravdivému přiřknutí díla** (čl. 84 CDPA) a dále **právo na soukromí ve vztahu k určitým fotografiím a filmům** (čl. 85 CDPA), které umožňuje bránit se zveřejnění takových děl pořízených pro soukromé či domácí účely. Oba tyto instituty znalo anglické právo již dříve a v CDPA 1988 došlo pouze k jejich pojmutí do nově vzniklé kategorie osobnostních práv. Ve smyslu českého práva ovšem nejde o instituty autorskoprávní, nýbrž jejich obsah odpovídá úpravě všeobecných osobnostních práv v právu občanském<sup>321</sup>.

Podle čl. 86 CDPA je délka trvání osobnostních práv stejná jako u práva autorského, s výjimkou práva na soukromí ve vztahu k určitým fotografiím a filmům, které trvá po dobu 20 let od smrti osoby, která je pořídila. Závažné omezení osobnostních práv představuje čl. 87,

<sup>320</sup> Autor příspěvku, který není sám o sobě autorským dílem, však může být přesto nositelem osobnostních práv jako spoluautor audiovizuálního díla dramatického. To připadá v úvahu například u práce kameramana.

<sup>321</sup> Viz § 11 a násl. občanského zákoníku.

podle kterého není porušením osobnostních práv jakýkoliv zásah, s nímž držitel relevantního práva vyslovil souhlas, zejména však se lze kteréhokoliv z těchto práv písemně vzdát. Takové vzdání se práva může být podmíněné i nepodmíněné, odvolatelné i neodvolatelné, může směřovat i do budoucna, ba dokonce se nemusí týkat pouze konkrétního díla, ale může se vztahovat obecně na všechna díla, která autor pro druhou smluvní stranu v budoucnu vytvoří! Nedostí na tom, v některých případech lze podle judikatury na základě pravidel ekvity dovést vzdání se osobnostních práv i z chování stran a poměru mezi nimi.

Konečně čl. 94 CDPa stanoví, v souladu s Bernskou úmluvou, nepřevoditelnost osobnostních práv a čl. 95 blíže upravuje přechod těchto práv *mortis causa* (zejména je podstatné, že vzdání se osobnostních práv autorem váže i jeho právní nástupce).

### b) Specifika úpravy osobnostních práv v oblasti audiovizuálních děl

Již z tohoto nástinu britské úpravy osobnostních práv jsou zřejmá její **závažná omezení**, jejichž dopad je v oblasti audiovizuálních děl obzvlášť citelný. Nejspornějším z nich je právě ničím nemírněná možnost plného vzdání se těchto práv, která dává producentovi jako ekonomicky silnější smluvní straně do rukou účinnou zbraň k vytvoření tlaku, kterým autora k tomuto kroku zpravidla prakticky donutí<sup>322</sup>. Tento neblahý jev je hojně kritizován i v britském odborném tisku: „*Existuje-li možnost vzdání se osobnostních práv, takový tlak bude vždy vyvíjen. Dokud budou jednotliví autoři závislí na ekonomicky silných vydavatelích a producentech, výsledné smlouvy budou vždy uzavírány mezi nerovnými partnery.*“<sup>323</sup> Situace je pro autora o to nepříznivější, že smluvní nástroje zakládající převod „*copyrightu*“ se plně řídí obecnými pravidly anglického smluvního práva a zákon neobsahuje, na rozdíl od úpravy licenční smlouvy v českém AZ, žádné právní instrumenty k ochraně slabší smluvní strany<sup>324</sup>. V praxi jsou z tohoto hlediska zejména britští režiséři v ještě horší pozici než jejich kolegové v USA (jejichž vliv posiluje lépe organizované kolektivní vyjednávání) a to paradoxně i přesto, že americký právní řád dosud autorům audiovizuálních děl osobnostní práva nepřiznává.

Pokud jde o základní osobnostní práva na autorské označení a nedotknutelnost díla, jsou dalším citelným zásahem do jejich účinnosti omezení spojená s režimem zaměstnaneckých děl. Jak bylo výše uvedeno<sup>325</sup>, velká většina náročnějších audiovizuálních děl (zejména drtivá většina

<sup>322</sup> „... Vzhledem ke stavu trhu práce a relativně slabému vlivu profesních organizací ve filmovém průmyslu je vyjednávací pozice autorů filmů a jejich složek jen zřídka dostatečně silná na to, aby jim umožňovala odmítnout vzdání se morálních práv. Ujednání o vzdání se morálních práv se tak stala téměř standardní součástí produkčních smluv.“ – Kamina, P.: *Film copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2002, str. 312.

<sup>323</sup> Holderness, M.: *Moral Rights and Author's Rights: The Keys to the Information Age*, *The Journal of Information, Law and Technology*, 1988 (1).

<sup>324</sup> Viz část III/ oddíl 1.2/ a) výše.

<sup>325</sup> Viz část III/ oddíl 1.2/ b) výše.

celovečerních snímků) vzniká v anglickém právu právě v tomto režimu. Znamená to, že producenti takto vzniklých děl nemají teoreticky povinnost uvádět jméno režiséra (příp. dalších autorů) při užití díla (!). Vzhledem k tomu, že nebyl-li autor ve vztahu ke svému dílu veřejně identifikován, je tím vyloučeno i jeho právo odporovat zásahu do tohoto díla snižujícím jeho hodnotu (viz výše), umožňuje zákon (při absenci smluvního ujednání) v nakládání s audiovizuálním zaměstnaneckým dílem z hlediska osobnostních práv prakticky absolutní libovůli producenta. Byť je v praxi označení autora zpravidla smluvně podchyceno, ani v této situaci není producent – zaměstnavatel zbaven možnosti jakkoliv dílo modifikovat, opatří-li jej upozorněním, že v této podobě není autorem schváleno („*disclaimer*“). Možnost zamezit užití svého díla v upravené podobě však autor v takové situaci nemá.

Bez významu není ani vyloučení základních osobnostních práv u děl vzniklých pro reportážní účely. Mnohé autentické materiály, jež tvoří součást dokumentárních či reportážních snímků, tak mohou být upravovány, aniž by měl režisér možnost účinně chránit jejich celistvost a jejich obsah proti možnému zkreslení.

Z uvedeného je zřejmé, že úprava osobnostních práv („*moral rights*“) v anglickém pojetí není s to zajistit nemateriálním zájmům autora (nejen) audiovizuálního díla účinnou ochranu. Jde jen o formální omezení, která mohou být zcela derogována dohodou smluvních stran, přičemž producent jako strana ekonomicky silnější není nijak omezen (ba naopak je spíše podpořen) ve svých možnostech prakticky jednostranně vnutit ze své nesrovnatelně výhodnější pozice autorovi svou vůli a těchto práv jej *de facto* zbavit. Osobnostní práva tak nejsou nedotknutelnou hodnotou omezující komerční využití díla, nýbrž jen jedním z faktorů v ekonomickém procesu jeho exploatace. Výstižně tuto jejich povahu glosuje britská právní teoretička Robyn Durie: „*Osobnostní práva vlastně zůstávají jen další položkou v procesu vyjednávání smlouvy mezi autorem a jeho vydavatelem/producentem*<sup>326</sup>.“ Takové pojetí osobnostních práv je ovšem zcela v rozporu s duchem Bernské úmluvy (viz výše) a přinejmenším povinnost autora předem „potvrdit“ své právo na autorské označení je zřejmě přímým porušením jejího čl. 5 odst. 2, který stanoví, že „*požívání a výkon těchto práv (tj. práv přiznaných autorům v tom kterém státě a práv zvláště přiznaných Úmluvou) není podroben žádné formalitě.*“ Tento stav od počátku byl a je britskou právní naukou zhusta kritizován: „*Pokud se mnohá ustanovení o osobnostních právech v CDPA jeví jako cynická či minimálně polovičatá, je tomu tak zřejmě proto, že jejich autoři postrádali skutečné přesvědčení o potřebnosti osobnostních práv vůbec*<sup>327</sup>. Skutečně, osobnostní práva byla vždy britskými zákonodárci vnímána jako překážka volné obchodovatelnosti a ekonomické využitelnosti autorského práva, na nichž tradičně systém

<sup>326</sup> Durie, R.: *Moral Rights and the English Business Community*, *Entertainment Law Review* 1991, 2(2).

<sup>327</sup> Ginsburg, J.C.: *Moral Rights in a Common Law System*, *Entertainment Law Review* 1990, 1(4).

*common law* spočíval. V současné době však v britské odborné literatuře stále posiluje trend, který poukazuje na význam osobnostních práv i pro anglický právní řád. Zejména se argumentuje zájmem na zachování věrného a nezkrasleného obrazu národní kulturní produkce, který osobnostní práva pomáhají udržovat<sup>328</sup>. Zpochybňují se však i tradiční argumenty o silném negativním dopadu těchto práv na objem a efektivitu produkce i exploatace děl. Poukazuje se na význam práva na označení, které posiluje veřejné vědomí o spojitosti díla s konkrétním autorem. Jde-li o autora již zavedeného, informuje takové označení konzumenty o povaze produktu a má tak i pozitivní ekonomickou funkci nikoliv nepodobnou ochranné známce.

Ve vztahu k audiovizuálním dílům svědčí o nevyhovující britské úpravě osobnostních práv a o nekonceptním přístupu a nepochopení (nebo neakceptování) smyslu těchto práv také fakt, že jsou bez rozdílu přiznána všem režisérům *filmů*, což je přinejmenším nelogické a neúčelné s ohledem na povahu (jde o audiovizuální *záznam*) a šíři této zákonné kategorie děl. Ta ve smyslu čl. 5B CDPA zahrnuje i produkty zcela rutinní povahy, v nichž lze jen těžko identifikovat jakýkoliv osobitý tvůrčí vklad autora<sup>329</sup>, který by měla osobnostní práva chránit. V takových případech mohou být osobnostní práva skutečně jen přítěží zbytečně komplikující praktické využití triviálních audiovizuálních produktů. To však nemůže ospravedlnit nedostatečnou ochranu režisérů těch *filmů*, které vyžadují určitý nikoli zanedbatelný tvůrčí vklad a má u nich smysl hovořit o jisté autorově vlastní osobní expresi. Održením osobnostních práv od kritéria originality (tj. jejich bezvýjimečnou aplikací na úpravu *filmů*) anglická legislativa do značné míry popřela jejich smysl. Jediným možným způsobem, jak mohlo anglické právo uspokojivě dostat duchu Bernské úmluvy, aniž by zcela ztratilo svůj původní charakter, bylo podle názoru autora práce vytvoření nové kategorie audiovizuálních originálních děl (postavených ve smyslu čl. 1 (a) CDPA na roveň dílům literárním, hudebním, dramatickým a uměleckým) a přiznání osobnostních práv v míře srovnatelné s kontinentální Evropou autorům takových děl. Koncept samostatné povahy osobnostních práv, který se sám o sobě Bernské úmluvě nepřičí a umožňuje zachovat převoditelnost autorského práva, by tím nebyl dotčen. Tak by alespoň byla tato práva spojena s tím, kdo dílo *osobně* vytvořil tak, že (ve smyslu britského pojetí originality) do jeho vzniku vložil nezanedbatelnou dovednost a práci.

Ještě vhodnější by ovšem bylo celkové zpřísnění kritéria originality alespoň na úroveň, kterou již britské právo muselo v důsledku příslušných evropských směrnic akceptovat pro

<sup>328</sup> „Nebudou-li osobnostní práva chráněna, je zde nebezpečí, že originální dílo bude vždy modifikováno za účelem snazšího dosažení komerčního ‚úspěchu‘. Energie a variabilita naší kultury bude rapidně degenerovat v něco, co lze toliko snadno prodat. (...) Potřebu důvěryhodného zpravodajství a inovativní zábavy pro společnost nejlépe naplňuje přímá vazba občanů na individuální autory, která je páteří Bernské úmluvy (...) Alternativou k osobnostním právům je budoucnost, v níž je veškeré zpravodajství a zábava – tedy většina veřejné kultury – pod přímou majetkovou a právní kontrolou mediálních korporací.“ – Holderness, M.: Moral Rights and Author's Rights: The Keys to the Information Age, *The Journal of Information, Law and Technology*, 1988 (1).

<sup>329</sup> Viz k tomu výše část II/ oddíl 1.2/ a).

databáze a počítačové programy a která vyžaduje, aby dílo bylo alespoň autorovým „*vlastním duševním výtvozem*.“ Nelze totiž popřít fakt, že osobnostní práva jsou ze své podstaty spojena s tvůrčí činností především ve smyslu činnosti duševní a že i u děl originálních se v utilitárním pojetí anglického práva setkáme s poměrně triviálními výtvoři, u nichž se osobnostně-právní ochrana jeví jako bezpředmětná (seznam testových otázek jako literární dílo apod.). V každém případě současná situace, kdy je například „režisér“ amatérské domácí videonahrávky vybaven osobnostními právy stejně jako režisér celovečerního snímku, se jeví jako neúnosná<sup>330</sup>. Vůbec již nelze akceptovat (z důvodů výše objasněných) neomezenou možnost vzdání se osobnostních práv. Za minimální potřebný standard je třeba, podle názoru autora práce, považovat zákaz vyloučení osobnostních práv bezpodmínečně či do budoucna. Jakýkoliv souhlas s užitím díla, které by jinak bylo zásahem do osobnostních práv, je třeba podrobit objektivnímu kritériu přiměřenosti s ohledem na povahu díla a intenzitu zásahu do jeho integrity. Jen tak lze osobnostní práva autorů (nejen) audiovizuálních děl fakticky chránit před libovůlí silnější smluvní strany – v daném případě zejména producenta.

Za této situace, kdy je v praxi aplikace osobnostních práv autorů audiovizuálních děl a děl v nich užitých smluvně či jinak vyloučena, nemá smysl se dopodrobna zabývat možnými konflikty mezi nositeli těchto práv, které anglická úprava, podobně jako česká, výslovně neřeší. Čistě teoreticky je však třeba konstatovat, že situaci v tomto ohledu rozhodně neprospívá fakt, že se v jediném výtvoři mohou kumulovat osobnostní práva režiséra *filmu* a osobnostní práva autorů audiovizuálního dramatického díla, které je v něm vyjádřeno s tím, že tak zpravidla dojde ke kumulaci dvou „sad“ těchto práv v jedné osobě (viz výše).

V nevelkém počtu případů, kdy se autor audiovizuálního díla (či jeho složky) svých osobnostních práv nevzdá ani se neuplatní některá ze zákonných výjimek, lze při stanovení jejich rozsahu vycházet z dikce zákona a analogicky i z judikatury, přestože ta se specificky audiovizuálních děl (s ohledem na výše uvedené celkem pochopitelně) dosud nedotkla.

### c) Podrobněji k právu na nedotknutelnost audiovizuálního díla

V dikci CDPA jde o právo autora odporovat nakládání s dílem „způsobem snižujícím jeho hodnotu.“<sup>331</sup> Formulace je tedy obdobná českému právu. V čl. 80 odst. 2 CDPA blíže uvádí, že „nakládáním“ se rozumí „*doplnění či vypuštění části díla, jeho jakákoliv změna či adaptace*.“ Z této definice stanoví CDPA určité výjimky, z nichž je významný především „*překlad literárního či dramatického díla*.“ To má za následek, že autor audiovizuálního díla ani autor

<sup>330</sup> Nehledě na to, že v řadě případů (z nichž záznamy bezpečnostních kamer jsou tím nejkřiklavějším) je sporné, kdo vůbec režisérem – a tedy nositelem osobnostních práv – je.

<sup>331</sup> Viz čl. 80 odst. 1 CDPA.

scénáře se nebude zřejmě moci bránit proti nekvalitnímu překladu dialogů a jeho použití v titulované či dabované verzi díla, neboť scénář je dramatickým dílem. Uvedené vymezení „nakládání“ s dílem je navíc zřejmě samo o sobě zužující oproti Bernské úmluvě (a také oproti českému právu), neboť počítá toliko se zásahem, který znamená faktickou změnu díla, zatímco čl. 6-bis Úmluvy upravuje právo autora odporovat mimo jiné i „jinému zásahu do díla, který by byl na újmu jeho cti nebo dobré pověsti.“ Jako příklad zásahu, který by byl v důsledku toho v anglickém právu (na rozdíl od práva českého) zřejmě nenapadnutelný, lze uvést prezentaci díla v nevhodném kontextu.

Nakládání s dílem se dále považuje, v souladu s dikcí Bernské úmluvy, za „snižující jeho hodnotu“ tehdy, pokud je „zkomolením či znetvořením díla nebo jinak ohrožuje čest či dobrou pověst autora nebo režiséra.“ Ze zákona jasně nevyplývá, jaký test je třeba aplikovat při posouzení toho, zda určité nakládání s dílem v uvedeném smyslu snižuje jeho hodnotu. Z nauky i judikatury však vyplývá, že povahu konkrétního zásahu do díla je třeba posuzovat do jisté míry objektivně a nelze vycházet jen ze subjektivního pohledu autora. V tom odpovídá anglická úprava českému právu. Britské soudy však v tomto ohledu zřejmě zašly (podle názoru autora práce) příliš daleko, když v některých případech považovaly za nutnou podmínku úspěšného uplatnění tohoto práva fakt, že také širokou veřejností bylo nebo mohlo být konkrétní nakládání s dílem vnímáno jako snižující jeho hodnotu<sup>332</sup>. Otázku, zda konkrétní zásah znamenal degradaci hodnoty díla by měl soud hodnotit výhradně s ohledem na závažnost tohoto zásahu ve vztahu k povaze díla, a to případně za pomoci patřičných expertiz. V opačném případě by porušením práva na nedotknutelnost díla nebyla prezentace audiovizuálního díla v upravené podobě, která sice hřeší proti tvůrčímu záměru autora, nicméně tento fakt není pro neinformovaného diváka zjevný, případně jím není vnímán negativně, což je, podle názoru autora práce, nepřijatelné.

CDPA exaktně definuje (na rozdíl od českého autorského zákona) jednotlivé skutkové podstaty porušení práva na nedotknutelnost díla. Tak podle čl. 80 odst. 6 toto právo v případě filmu poruší ten, kdo „předvede nebo sdělí veřejnosti film, se kterým bylo nakládáno způsobem snižujícím jeho hodnotu“ nebo „zpřístupní veřejnosti rozmnoženiny takového filmu.“ Pokud jde o díla literární, hudební, dramatická a umělecká, je porušením práva rovněž sdělování díla v podobě snižující jeho hodnotu veřejnosti a veřejné předvedení takového díla, navíc je uvedena „komerční publikace“. Zároveň je porušením práva i zpřístupnění rozmnoženin filmu, který dílo v podobě snižující jeho hodnotu obsahuje. Podstatné je, že porušením tohoto práva podle CDPA není nikdy již samotný zásah do díla, ale až komerční využití takto modifikovaného díla

<sup>332</sup> Tak například v kauze *Tidy v Trustees of the Natural History Museum* (1996) EIPR D-81 žalobce neuspěl s tvrzením, že zmenšení formátu některých jeho kreseb v knižní publikaci na sedminu původní velikosti bylo znetvořením jeho díla či ohrozilo jeho dobrou pověst. Soud mimo jiné judikoval, že žalobci nelze přisvědčit, aniž by byl k dispozici nějaký důkaz o tom, jak takto změněné dílo vnímala veřejnost.



taxativně uvedenými způsoby. Na rozdíl od českého práva, kde je již zařazení díla do díla audiovizuálního jeho užitím a může být zásahem do osobnostních práv, to má zejména za následek, že režisér *filmu* nebude zodpovědný za své nakládání s dílem audiovizuálně užitým, pokud sám výsledný *film* některým z uvedených způsobů nezveřejní.

K povaze a závažnosti jednotlivých nejčastějších zásahů do osobnostních práv k audiovizuálním dílům lze odkázat na výše uvedený výklad k české právní úpravě. Na tomto místě již jen stručněji poukážeme na takové způsoby nakládání s dílem, u nichž dospívá anglické právo, pokud jde o jejich potenciální rozpor s právem na nedotknutelnost díla, k řešení podstatně odlišnému od práva českého, přičemž u ostatních forem zásahů do díla lze odkázat na výše uvedené úvahy.

Pokud jde o **krácení, vypouštění a přidávání scén či neautorizované sestřihy**, platí, podobně jako v českém právu, že i sebemenší změna může s ohledem na význam modifikované části v rámci celku, založit zásah snižující hodnotu díla. Potvrzuje to například případ *Frisby v. BBC*<sup>333</sup>, v němž soud ve prospěch autora televizní hry judikoval, že vypouštění jediné repliky, kterou autor považoval za zásadní, bylo strukturální (a nikoli pouze nepatrnou) změnou díla<sup>334</sup>. Závažný dopad na právo autora odporovat takovým úpravám má však čl. 81 odst. 6 písm. c) CDPA, který stanoví, že právo na nedotknutelnost díla není porušeno „v případě BBC (britská veřejnoprávní televize), vypuštěním čehokoliv z jimi vysílaného programu, co je v rozporu s dobrým vkusem či slušností nebo co může podněcovat ke zločinu, narušit veřejný pořádek či urážet veřejné mínění.“ To dává vysílateli prakticky neomezenou možnost k cenzurním zásahům do vysílaného díla<sup>335</sup>. Podmínkou je, v případě, že je autor díla identifikován (nebo byl identifikován již dříve ve vztahu k jeho veřejně vydaným rozmnoženinám), dostatečná notifikace („*disclaimer*“) o tom, že autor tuto úpravu neschválil. Zamezit vysílání takto modifikovaného díla však autor v takovém případě nemůže. Obdobné pravidlo pro komerční televizní stanice obsahuje čl. 6 britského zákona o televizním vysílání (*Broadcasting Act 1990*).

**Přerušování vysílání díla reklamou** je třeba ve smyslu § 80 odst. 2 CDPA považovat za „*doplnění*“ díla, tj. přidání určitého materiálu (v tomto případě reklamních bloků), který jeho součástí původně nebyl a může tedy jít podle okolností o porušení práva na nedotknutelnost díla. Stejně jako v českém právu nelze vyloučit, že takový zásah bude (v určité rozumné míře) považován za obvyklou součást užití díla v televizním vysílání (též s ohledem na praxi konkrétního vysílatele), k němuž autor konec konců zpravidla vyslovuje souhlas.

<sup>333</sup> *Frisby v. BBC* [1967] 2 All ER 106.

<sup>334</sup> Tento judikát pochází ještě z doby před uvedením osobnostních práv do britského právního řádu a šlo v tomto případě o porušení smluvního ujednání garantujícího autorovi umělecký dohled. Přesto je toto rozhodnutí v dané věci relevantní autoritou.

<sup>335</sup> Na rozdíl od českého zákona o rozhlasovém a televizním vysílání, který pouze zakazuje díla obsahující určité „závadné“ prvky ve vysílání uvádět, nelegitimizede však vysílatele k zásahům do nich.

Jak už bylo výše uvedeno, z definice „nakládání“ s dílem v čl. 80 odst. 2 CDPA, která předpokládá určitou *změnu* ve struktuře díla, vyplývá, že britskou úpravou osobnostních práv bude pravděpodobně nepostižitelné **uvedení díla v nevhodném kontextu**.

Dále díky již zmíněné zákonné výjimce z uvedené definice, díky které se za „nakládání“ s dílem nepovažuje překlad dramatického či literárního díla, nebude osobnostními právy postižitelný **nekvalitní překlad** dialogů audiovizuálního díla. Pokud jde o **dabing**, není tím dotčeno právo autora brojit proti jeho zvukové kvalitě (nevhodné obsazení hlasů apod.)

Závažným nedostatkem poměrně restriktivní definice „nakládání“ s dílem je fakt, že jí zřejmě není ani při rozšiřujícím výkladu pokryto úplné **zničení díla**. Zatímco v českém právu lze (v souladu s Bernskou úmluvou) zničení díla snadno podřadit obecnému pojmu „jiného zásahu do díla,“ dikce čl. 80 odst. 2 CDPA, který hovoří pouze o vypuštění *části* díla<sup>336</sup>, změně či adaptaci, toto neumožňuje. Tento stav je o to závažnější, že anglické právo neobsahuje žádný veřejnoprávní systém archivace audiovizuálních děl<sup>337</sup>.

## VI/ SHRNU TÍ A ZÁVĚRY KOMP ARACE

### 1/ Shrnutí

Pojem a ochrana audiovizuálních děl v českém a anglickém právu vychází ze zcela odlišných teoretických koncepcí, což se výrazně promítá v metodě úpravy a v šíři produktů takto chráněných. Ačkoliv došlo k určitému sblížení anglického práva s kontinentálními systémy, přetrvávají rozdíly zásadní povahy, které vychází především z radikálně odlišného chápání díla a jeho autorství v kontinentálním a angloamerickém právu vůbec. Proti české koncepci audiovizuálního díla jako vyššího uměleckého celku spočívajícího v tvůrčím zpracování jeho jednotlivých složek stojí anglické pojetí „výrobku“, který definují především jeho vnější technické znaky. Výsledkem je skutečnost, že v anglickém právu jsou četné *triviální* produkty bez ohledu na tvůrčí osobitost vybaveny plnou autorskoprávní ochranou, na kterou by podle českého práva neměly nárok.

Až do klíčového rozhodnutí ve věci *Norowzian v. Arks (No. 2)* byl v **britské úpravě film**, definovaný jako audiovizuální *záznam*, jediným prostředkem nepřímé ochrany audiovizuálních děl a jeho jediným autorem byl původně producent. Ve srovnání s nynější českou úpravou nelze nevidět značné praktické výhody tohoto systému, který se vyhýbá často spornému řešení otázek originality a posuzování spoluautorství, usnadňuje producentovi exploataci díla a posiluje jeho

<sup>336</sup> V originále je užito termínu „*deletion from the work*“, čili v doslovném překladu „výmaz (nějaké části) z díla“

<sup>337</sup> Srov. s českým zákonem č. 273/1993 Sb. o audiovizu, který v § 7 upravuje nabídkovou povinnost výrobce českého audiovizuálního díla vůči Národnímu filmovému archivu.

postavení ve sporech při případném neoprávněném užití (je vybaven širokým katalogem práv srovnatelným s úpravou originálních děl), což je výhodné vzhledem k tomu, že producent má zpravidla nad „pohybem“ a šířením kopií hotového díla větší kontrolu, než režisér. Na druhou stranu, režiséra tento systém staví do pozice, kdy je ohledně svých majetkových zájmů – při absenci obecnější zákonné záruky přiměřené odměny - zcela odkázán na smluvní ujednání s producentem, který má nutně silnější vyjednávací pozici. Takové upozadění významu kreativního vkladu režiséra je proti zásadám kontinentálních systémů, anglickému systému v této původní podobě však nelze upřít značnou míru právní jistoty a bezproblémovou aplikaci v praxi. Introdukce režiséra jako spoluautora *filmu* situaci poněkud zkomplikovala, vzhledem k časté aplikaci režimu zaměstnaneckých děl však nikoli zásadně. Přesto lze hovořit o jistém posílení pozice režiséra (v podobě silnějšího právního titulu k audiovizuálnímu dílu) bez citelné újmy na původní efektivitě systému. Smíšením zřetelně odlišných elementů (materiální vklad do výroby díla versus umělecký vklad kreativního autora) v úpravě spoluautorství k *filmu* však poněkud utrpěla vnitřní logika právní úpravy.

**Česká úprava** naopak vychází ze silné, nevyvratitelné pozice režiséra jako kreativního autora ve spojení s vysokou požadovanou úrovní originality díla jako jedinečného výsledku osobitého zpracování děl audiovizuálně užitých. Důsledkem je slabší pozice výrobce (který zpravidla investuje do vzniku díla nemalé materiální prostředky) a nebezpečí nedostatečné ochrany povahově obdobných produktů, které však nenaplní přísná kritéria tvůrčí jedinečnosti. Nástrojem k překlenutí těchto problémů je v českém právu související právo výrobce zvukově obrazového záznamu a zákonná vyvratitelná domněnka autorova udělení výhradní licence k exploataci díla výrobcí. Řada zastánců britského systému poukazovala na nevýhody této duální ochrany typické pro kontinentální systémy, která zpravidla vede ke kumulaci dvou právních titulů v rukou výrobce (práv k audiovizuálnímu dílu a práv k jeho záznamu). Má přitom svou váhu argument, že výroba zvukově obrazového záznamu je neodmyslitelně spjata s tvorbou audiovizuálního díla samotného a v praxi nemá velký význam tyto složky oddělovat (výrazem této filozofie je hybridní povaha *filmu* v anglickém právu). Duální ochrana komplikuje exploataci díla a vede ke zvyšování nákladů pro jeho koncové konzumenty. To je nicméně nutná cena za zachování individualistického pojetí autorského práva a dělicí linie mezi dílem jako jedinečným otiskem osobnosti autora a ostatními chráněnými produkty, které tyto předpoklady nesplňují. České právo omezuje tyto nedostatky alespoň tím, že se vyhýbá komplikacím určování spoluautorů audiovizuálního díla (autorem je totiž vždy režisér) a redukuje problematiku licencování majetkových práv k výslednému dílu (ponecháme-li stranou práva autorů děl audiovizuálně užitých) na vztah výrobce – režisér.

Kdyby nebylo zlomového judikátu ve věci *Norowzian v. Arks (No. 2)* a vycházeli bychom čistě z textu českého autorského zákona a britského CDPA, stály by tu proti sobě **dva protipóly**, kde by, zjednodušeně řečeno, anglická úprava disponovala nástroji pro právně nekomplikovanou a co možná nejefektivnější exploataci díla producentem na úkor zájmů režiséra a česká úprava naopak vysokou mírou ochrany zájmů režiséra jako slabší smluvní strany za cenu složitějšího právního rámce pro exploataci díla.

Judikát *Norowzian v. Arks (No.2)* však dal **v anglickém právu prakticky vzniknout**<sup>338</sup> užší kategorii „dramatických“ audiovizuálních děl, která je ve svém rozsahu překvapivě blízká pojetí českého práva, byť stojí na odlišných teoretických základech. Je to součást určitého nového trendu v anglickém právu, kdy judikatura začíná uznávat určitá specifika některých druhů děl spočívající v jejich přirozeně vyšší umělecké či tvůrčí úrovni a hledá cesty, jak tato specifika promítnout do interpretace zákona. Výrazem tohoto trendu je mimo jiné i snaha chránit „hodnotnější“ audiovizuální díla přímo, nikoli jen prostřednictvím jejich záznamu, a to právě jejich poněkud účelovým podřazením pod pojem dramatických děl. Rozšiřování smyslu zákona judikaturou, nezřídka zcela evidentně nad legislativní záměr, je pro britské právo symptomatické, vyplývá však z notorické neschopnosti britského parlamentu včas a pružně reagovat na požadavky praxe a vývojové změny v právní teorii. Anglická autorskoprávní legislativa tak sice urputně setrvává na svých tradičních pozicích, ale judikatura už je v praxi „o krok vpřed“ a často nebývale extenzivním výkladem některých institutů přibližuje anglické právo ještě více právu kontinentálnímu. Tak tomu je i v tomto případě. Jediná hybridní kategorie (*film*), nepřímo chránící audiovizuální díla skrze jejich záznam zjevně nebyla v souladu s komunitárním právem, které jasně počítá s duálním systémem ochrany audiovizuálního díla na straně jedné a záznamu na straně druhé. Omezená možnost nositele autorského práva k audiovizuálnímu dílu bránit neoprávněné reprodukci tohoto díla skrze režim *filmu*<sup>339</sup> vzbuzovala pochybnosti o souladu s Bernskou úmluvou. Na tyto problémy reagovala judikatura dříve než zákonodárce, bohužel však s katastrofálními důsledky pro přehlednost a efektivitu britské úpravy a na výsledku je znát, že zákonodárce s možností ochrany audiovizuálních děl *per se* jako děl dramatických ani v nejmenším nepočítal.

Vznikl tak chaotický systém dvojí ochrany (jemuž se anglická legislativa původně snažila vyhnout!), který je kontinentální koncepci (striktně oddělující autorské právo k audiovizuálnímu dílu od povahou i rozsahem odlišného práva výrobce záznamu) podobný jen na první pohled, neboť zde v jednom produktu dochází k duplikaci dvou skupin **autorských** práv, mezi kterými

<sup>338</sup> Britští soudci se sice často a rádi hájí tvrzením, že právo netvoří, nýbrž pouze „nalézají,“ ale tato teoretická doktrína nemá s realitou nic společného.

<sup>339</sup> *Film* je ze své povahy záznamu chráněn pouze proti „technickému“ kopírování, nikoli však proti nepřímé reprodukci (imitaci) svého *obsahu*, tj. díla, které je jím vyjádřeno.

*není významný kvalitativní rozdíl* a dvou (zcela odlišných) úprav *autorství*. Obecná pravidla autorství platná pro dramatická díla jsou pro komplexní audiovizuální produkty zcela nevhodná a způsobují celou řadu výkladových problémů, nehledě na další anomálie (například fakt, že na dramatická audiovizuální díla nelze z velké části aplikovat úzce definovanou úpravu užití díla formou *adaptace*). Judikatura tak sice do určité míry přiblížila britský koncept audiovizuálních děl kontinentální (a tedy i české) úpravě, avšak za situace, kdy tomu nebyla a není uzpůsobena málo flexibilní zákonná úprava. Spoluautory dramatického audiovizuálního díla mohou být osoby, které nejsou v zaměstnaneckém poměru k producentovi a jejichž práva si tak producent musí zvlášť zajistit, nehledě k tomu, že je mnohdy obtížné takové osoby určit a dohledat. Anglické právo tak ve finále popřelo svou vlastní filozofii a komplikuje ve výsledku splnění předpokladů k exploataci audiovizuálních děl snad ještě více, než kontinentální systémy. Ve světle tohoto vývoje se britskému právu nevyplácí absence širší zákonné presumpce převodu majetkových práv autorů audiovizuálního díla (a děl v něm užitých) na producenta (obdobná zákonem presumované výhradní licenci v českém právu). Přitom přetrvávají tradiční problémy nedostatečné ochrany autorů (zejména režisérů) jako slabší smluvní strany při uzavírání produkčních smluv vyplývající zejména z nedostatku jakýchkoliv zákonných záruk přiměřené autorské odměny.

Nelze se ubránit dojmu, že primárním zdrojem všech problémů britské úpravy je **nekoncepční přístup britského zákonodárce k implementaci požadavků evropských směrnic**. Je třeba přijmout fakt, že evropská autorskoprávní legislativa vychází především z kontinentálních systémů a že v jejím světle je anglický copyrightový systém ve své čisté podobě neudržitelný. Kdyby se britští zákonodárci nesnažili za každou cenu zachovat kategorii *filmu* jako jediný zákonný režim ochrany audiovizuálních děl, mohla být nyní právní úprava přehlednější a prakticky účinnější. Prodloužení ochranné doby *filmů* na úroveň originálních děl a ustanovení režiséra spoluautorem byly kroky, které sice formálně vyhověly minimálním požadavkům evropské legislativy, ale příliš neodpovídají jejímu duchu.

Počítání sedmdesátileté ochranné doby od smrti autorů tvůrčích složek díla<sup>340</sup> a režisér jako autor nadaný osobnostními právy – to jsou instituty neodmyslitelně spjaté s autorským dílem vybaveným určitou mírou tvůrčí originality a nekompatibilní s širokým záběrem technicky definované kategorie *filmu*. Jejich zapojení do tohoto režimu ochrany vede k mnohým paradoxům (Kdo je režisérem záznamu z bezpečnostní kamery? Jaká potřebuje takový „režisér“ osobnostní práva?). Adekvátní reakcí na Směrnici o harmonizaci ochranné doby mohlo být například vytvoření nové užší kategorie audiovizuálních děl jako děl originálních se speciálním

<sup>340</sup> Podle požadavků Směrnice o harmonizaci ochranné doby se vedle režiséra jedná též o autora scénáře, dialogů a hudby zvlášť vytvořené pro užití v audiovizuálním díle.

ustanovením určujícím autorství režiséra (příp. spoluautorství více osob včetně režiséra) za současného zachování kategorie *filmu* beze změny, tj. s producentem jako jediným autorem a dobou trvání práv 50 let od zveřejnění (jak tomu bylo dříve a jak je tomu i v české úpravě práv výrobce zvukově obrazového záznamu). Osobnostní práva by pak mohla příslušet autorovi pouze v této užší kategorii audiovizuálních děl, kde by měla větší logický smysl. Odráželo by to věrněji záměr Směrnice, která zřetelně počítá s režimem duální ochrany, i ducha Bernské úmluvy, která hovoří o ochraně filmového díla jako díla původního. Jistě, anglické právo by se tak ještě více přiblížilo kontinentálním úpravám, ale názory uznávající nutnost takového vývoje (zejména pokud jde o osobnostní práva) se v teorii už tou dobou běžně objevovaly a tento trend se nakonec projevil v judikatuře, jejímž vlivem dospěla britská úprava, jak výše uvedeno, k podobnému výsledku, ovšem na úkor konzistence, přehlednosti i právní jistoty. Namísto pregnantních ustanovení šitých na míru specifikům audiovizuálních děl je nyní třeba řešit jemné nuance definice dramatu a komplexní problémy spoluautorství.

Mimořádně formalistický a polovičatý přístup uplatnil britský zákonodárce také v úpravě osobnostních práv podle čl. 6-bis Bernské úmluvy, když tato práva neúnosným způsobem omezil a zredukoval na pouhý předmět licitace smluvních stran tím, že autorům umožnil se jich neomezeně vzdát a podrobil je řadě výjimek a omezení.

Z hlediska přehlednosti, vnitřní logiky, srozumitelnosti i bezproblémové kompatibility s komunitárním a mezinárodním právem se tak česká úprava audiovizuálních děl jeví jako jednoznačně kvalitnější. Minimalizuje problémy určení autora audiovizuálního díla nevyvratitelnou domněnkou autorství režiséra, stanoví dostatečné záruky ochrany režiséra (jakož i autorů děl audiovizuálně užitých a výkonných umělců) jako slabší smluvní strany a zároveň vybavuje autory širokou paletou nezadatelných osobnostních práv. Přitom neopomíjí zájmy výrobce a (vedle souvisejícího práva ke zvukově obrazovému záznamu) pojišťuje ochranu jeho investice širokou presumpcí výhradní licence k relevantním majetkovým právům.

Sarnozřejmě lze i v české úpravě nalézt a pojmenovat zřetelné nedostatky. Především lze poukázat na problematickou aplikaci úpravy zaměstnaneckých děl ohledně presumpce souhlasu autorů s úpravami a zpracováním díla, která se zdá pro oblast audiovizuálních děl nevhodná a neúměrně rozšiřující jak ve svých majetkoprávních, tak osobnostně-právních dopadech. Zmínit lze také malý praktický význam zákonné domněnky udělení výhradní licence výrobcí prvotního záznamu, která je díky nutnosti existence písemné smlouvy mezi režisérem a výrobcem spíše pouhou pojistkou motivující strany k individuální smluvní úpravě, než praktickým právním nástrojem, a dále též nejistotu v některých otázkách užití rozsahem drobných částí audiovizuálního díla. V tomto ohledu se ukazuje, že je ne vždy žádoucí ponechat dílčí otázky detailního ohraničení autorskoprávní ochrany na praxi a že právě audiovizuální díla jsou

specifickou skupinou, u níž by byla v některých aspektech žádoucí podrobnější a do všech důsledků dopracovaná speciální úprava, která by zamezila spekulacím a možnému zneužívání extenzivního výkladu zákona. Konkretizace a určitá omezení by v oblasti audiovizuálních děl zřejmě prospěla také úpravě volného užití děl vytvářením rozmnoženin pro osobní potřebu. Exaktnější úpravu by si zasloužily i některé otázky osobnostně-právní, kde by byly žádoucí například konkrétnější záruky pro výkon práva autorského dohledu režisérem nebo ustanovení pro případ konfliktů osobnostních práv.

**Britská úprava** je v některých ohledech naopak příliš detailní a nepružná, což má také svůj podíl na současné neutěšené situaci (taxativní výčet exaktně definovaných kategorií děl, taxativní výčet forem užití díla, složitá definice *adaptace* díla atd...), v jiných případech však rovněž ponechává pro rozsah autorskoprávní ochrany dosti podstatné otázky zcela na soudech (např. pojem „veřejnosti“, pojem „pracovního poměru“, pojem „poctivých zvyklostí“, v neposlední řadě též skutkové znaky určující osobu „producenta“, atd.). Za výhodu oproti české úpravě lze označit ve vztahu k audiovizuálním dílům pružnější koncept „podstatné části“, který při posuzování, zda došlo k užití díla, vede ke komplexnějšímu zhodnocení povahy užití části díla ve vztahu k celku. Rovněž na naprosté minimum omezená možnost pořizování kopií díla pro osobní potřebu, se (alespoň pokud jde o audiovizuální díla - s ohledem na takřka bezmeznou možnost levné reprodukce příslušných nosičů) jeví jako vhodnější než benevolentní úprava česká. Tato dílčí pozitiva však nemohou sama o sobě vyvážit uvedené zásadní koncepční nedostatky britské úpravy.

## 2/ Závěry komparace

Na základě provedené komparace dospívá autor práce k nevyhnutelnému závěru, že česká úprava audiovizuálních děl přes určité dílčí nedostatky lépe a účinněji chrání majetkoprávní i osobnostně-právní zájmy autorů těchto děl (jakož i autorů děl audiovizuálně užitých), přičemž tyto zájmy autorů přiměřeně vyvažuje se zárukami ochrany investice výrobce. To vše při plné konformitě s komunitární legislativou. Naproti tomu anglická úprava se přes jistý posun dále nachází ve stavu, kdy je právní postavení producenta neúměrně silnější pozici autorů, kterým zákon neposkytuje ani záruku přiměřené odměny, ani účinná osobnostní práva. Navíc ztratila britská úprava i dřívější přehlednost, značnou část praktické efektivity a stále není plně kompatibilní s evropskými směrnici a Bernskou úmluvou. Jediným východiskem jsou systémové změny spočívající v hlubší a koncepčnější aproximaci kontinentálních principů, které se anglické autorské právo do budoucna téměř jistě nevyhne. Lze tak očekávat další sbližování obou úprav. Nelze například vyloučit, že časem dojde na komunitární úrovni k úplné

harmonizaci minimálního kritéria originality autorských děl, která již byla provedena ve vztahu k databázím a počítačovým programům a která přinutila britského zákonodárce zvýšit pro tato díla tradiční kritérium „dovednosti a práce“ na přísnější „výsledek vlastní *duševní* činnosti autora.“ Není logického důvodu, proč by měl být požadavek originality kladený na ostatní kategorie děl, včetně děl audiovizuálních, nižší, než například u databází a také osobnostní práva ze své podstaty předpokládají a chrání určitý duševní vklad autora, spíše než pouhou řemeslnou dovednost a práci.

Nehledě na vývoj komunitární legislativy, který se nevratně přiklání na stranu kontinentální tradice, je třeba konstatovat, že osobnostně-právní pojetí autorského práva neztratilo v dnešní situaci rapidního technologického rozvoje svůj význam, ba právě naopak, potřeba silné a konzistentní ochrany osobnostních práv autorů (nejen) audiovizuálních děl je větší, než kdy dříve. Nejen díky rostoucím možnostem exploatace děl a s nimi spojených rizik zásahů do jejich integrity, ale také proto, že v dnešní globalizované konzumní společnosti vzrůstá význam ochrany národních kulturních fondů, celkové variability a svěbytnosti kultury proti účelové komercializaci a nivelizaci produkce. Důležitým předpokladem dosažení tohoto cíle je ochrana tvůrčí nezávislosti autorů prostřednictvím osobnostních práv. To se plně týká i audiovizuální produkce. Zejména kinematografická audiovizuální díla představují plnohodnotnou a vlivnou formu umění s potenciálem oslovit diváky na celém světě, proto i silná osobnostně-právní ochrana jejich autorů je nadmíru důležitá. Lze jen doufat v brzkou harmonizaci osobnostních práv na komunitární úrovni. Jen ta zřejmě přinutí britský parlament k revizi zcela nedostatečné stávající úpravy, když se to dosud nepodařilo ani odborné právní veřejnosti, mezi kterou již delší dobu převažují názory uznávající nezbytnost účinné ochrany osobnostních práv také v anglickém právu.

Závěrem citujme recitál (11) Informační směrnice: *„Nekompromisní a účinný systém ochrany autorského práva a práv s ním souvisejících je jedním z hlavních způsobů zajištění toho, že evropská kulturní tvořivost a produkce získají nezbytné zdroje, a zajištění ochrany nezávislosti a důstojnosti tvůrců a výkonných umělců.“* Tomuto ideálu je zatím česká úprava audiovizuálních děl podstatně blíže než anglická.



## POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY

### PUBLIKACE

#### ČESKÉ PRÁVO

- *Holcová, Křesťanová, Voborník: Ochrana autorských práv*, Univerzita Palackého, Olomouc 2005
- *Chaloupková, Svobodová, Holý: Autorský zákon, Komentář*, 3.vyd., C.H. Beck, Praha 2007
- *Kříž, J.: Ochrana autorských práv v informační společnosti*, Linde, Praha 1999
- *Kříž, Holcová, Kordač, Křesťanová: Autorský zákon a předpisy souvisící, Komentář*, 2.vyd., Linde, Praha 2005
- *Šebelová, M.: Autorské právo – Zákon, komentář, vzory a judikatura*, Computer Press, a.s., Praha 2006
- *Šalamoun, M.: Ochrana názvů, postav a příběhů uměleckých děl*, C.H.Beck, Praha 2003
- *Telec, I., Tůma, P.: Autorský zákon, Komentář*, 1. vyd., C.H.Beck, Praha, 2007
- *Telec, I.: Přehled práva duševního vlastnictví (1, 2)*, 2. vyd., Doplněk, Brno 2007
- *Telec, I.: Autorský zákon, Komentář*, C.H.Beck, Praha 1997
- *Telec, I.: Tvůrčí práva duševního vlastnictví*, Doplněk, Brno 1994
- *Tůma, P.: Smluvní licence v autorském právu*, 1. vyd., C.H.Beck, Praha 2007

#### ANGLICKÉ PRÁVO

- *Bainbridge, D.: Intellectual Property*, 5th edition, Longman, 2002
- *Bently, L., Sherman, B.: Intellectual Property Law*, 2nd edition, Blackstone, 2004
- *Dworkin, G., Tailor, R.: Blackstone's Guide to the Copyright, Designs & Patents Act 1988*, Blackstone, 1989
- *Kamina, P.: Film copyright in the European Union*, Cambridge University Press, 2002
- *Rose: Authors and Owners*, Harvard University Press, Massachusetts, 1993
- *Stamatoudi, I. A.: Copyright and Multimedia Products, A Comparative Analysis*, Cambridge University Press, 2001

## ČLÁNKY

### ČESKÉ PŘÁVO

- *Koubský, P.:* **Blíží se konec copyrightu**, 2002, text publikovaný na serveru IT Právo (<http://www.itpravo.cz/index.shtml?x=102001>)
- *Křestanová, V.:* **Některé aktuální otázky související s novou autorskoprávní úpravou**, Právo a podnikání 10/2002, str. 5
- *Kříž, J.:* **Pět let nového autorského zákona – zkušenosti, pochybnosti, směr dalšího vývoje...** In: Pocta Martě Knappové k 80. narozeninám, ASPI, Praha 2005
- *Kříž, J.:* **Principy autorskoprávní ochrany na počátku členství v Evropské unii.** In: Pocta Jiřimu Švestkovi k 75. narozeninám, ASPI, Praha 2005
- *Kupka, P.:* **Členské státy EU nespěchají s harmonizací autorského práva**, Právní zpravodaj 4/2003
- *Meklešová, J.:* **Autor a dílo a hodnocení díla podle AZ**, 2004, text publikovaný na internetových stránkách sdružení Dilia (<http://www.dilia.cz/>)
- *Štencl, M.:* **„Prodej“ audiovizuálního díla**, Věstník DILIA č. 2/2004
- *Telec, I.:* **Televizní přijímače na hotelových pokojích aneb kolizní přednost mezinárodního práva.** In: Pocta Martě Knappové k 80. Narozeninám, ASPI, Praha 2005, str. 403.
- *Telec, I.:* **Některé základní a obecné otázky nového českého autorského práva (I, II)**, Bulletin advokacie, č. 2/2001 a 3/2001

### ANGLICKÉ PŘÁVO

- *Barron, A.:* **The Legal Properties of Film**, Modern Law Review č. 67 (2), 2004
- *Durie, R.:* **Moral Rights and the English Business Community**, Entertainment Law Review 1991, 2(2)
- *Ginsburg, J.C.:* **Moral Rights in a Common Law System**, Entertainment Law Review 1990, 1(4)
- *Holderness, M.:* **Moral Rights and Author's Rights: The Keys to the Information Age**, The Journal of Information, Law and Technology, 1988 (1)
- *Rivers, T.:* **Norowzian Revisited**, EIPR (European Intellectual Property Review) č. 9/2000

**CITOVANÁ LEGISLATIVA**  
(ve znění pozdějších předpisů platném ke dni zpracování práce)

**ČESKÉ PRÁVO**

- **Zákon č. 121/2000 Sb.** o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon)
- **Zákon č. 166/2006 Sb.**, kterým se mění zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění zákona č. 81/2005 Sb., a některé další zákony
- **Zákon č. 35/1965 Sb.** o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon)
- **Zákon č. 115/1953 Sb.** o právu autorském (autorský zákon)
- **Zákon č. 218/1926 Sb.** o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (o právu autorském)
- **Zákon č. 273/1993 Sb.** o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů (o audiovizí)
- **Zákon č. 231/2001 Sb.** o provozování rozhlasového a televizního vysílání a o změně dalších zákonů
- **Zákon č. 40/1964 Sb.**, občanský zákoník
- **Zákon č. 513/1991 Sb.**, obchodní zákoník
- **Důvodová zpráva k zákonu č. 121/2000 Sb.** (autorský zákon)

**ANGLICKÉ PRÁVO**

- **Copyright, Designs and Patents Act 1988**
- **Copyright Act 1956**
- **Broadcasting Act 1990**

**EVROPSKÉ PRÁVO**

- **Směrnice Rady 91/250/EHS** o právní ochraně počítačových programů
- **Směrnice Rady 92/100/EHS** o právu na pronájem a půjčování, jakož i o některých právech příbuzných právu autorskému v oblasti duševního vlastnictví

- **Směrnice Rady 93/98/EHS** o harmonizaci ochranné doby práva autorského a některých práv příbuzných
- **Směrnice Evr. Parlamentu a Rady 2001/29/ES** o harmonizaci některých aspektů práva autorského a práv s ním souvisejících v informační společnosti

### **MEZINÁRODNÍ ÚMLUVY**

- **Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl** ze dne 9. září 1886 ve znění Pařížské revize ze dne 24. července 1971.
- **Dohoda o obchodních aspektech práv duševního vlastnictví (TRIPS)**, která tvoří přílohu Dohody o zřízení světové obchodní organizace z r. 1994.

### **OSTATNÍ**

- **Le Code de la propriété intellectuelle (CPI)**, 1992 (francouzský Zákoník duševního vlastnictví)
- **Gesetz über Urheberrecht and verwandte Schutzrechte (UrhG)**, 1965 (německý autorský zákon)

## **CITOVANÁ JUDIKATURA**

### **ROZHODNUTÍ ANGLICKÝCH SOUDŮ**

- *Adventure Film Productions SA v. Tully*, [1993] EMLR 376
- *Agnew v. Day* (1916) 32 TLR 349
- *Beggars Banquet Records v. Carlton Television*, [1993] EMLR 349
- *Francis Day & Hunter Ltd. v. Twentieth Century Fox Corporation Ltd.* [1940 AC 112]
- *Frisby v. BBC* [1967] 2 All ER 106
- *Green v Broadcasting Corporation of New Zealand* [1989] RPC 700
- *Hyde Park Residence Ltd v. Yelland* [2000] RPC 604
- *Kelly v. Cinema Houses Ltd.* [1928-35] MCC 362
- *King Features Syndicate Inc. V. O and M Kleeman Ltd* [1941] AC 417, HL
- *Landbroke v. William Hill* [1964] 1 WLR 273
- *Norowzian v. Arks Ltd. (No.1)* [1999] EMLR 57

- *Norowzian v. Arks Ltd (No.2)* [2000] EMLR 67
- *Rees v. Melville* [1911-16] MCC 96
- *Tidy v Trustees of the Natural History Museum* (1996) EIPR D-81
- *Time Warner v. Channel 4* [1994] EMLR 1
- *University of London Press v. University Tutorial Press Ltd*, [1916] 2 Ch 601
- *Wham-O Manufacturing Co v. Lincoln Industries Ltd*, [1985] RPC 127

### **ROZHODNUTÍ FRANCOUZSKÝCH SOUDŮ**

- *D Barbelivien v Sté Agence Business*, Cass. (1<sup>ère</sup>) Civ., 28. leden, 2003
- *Marchand v La Cinq*, Paris Tribunal de Grande Instance, 1. komora, 29. červen, 1988
- *Turner Entertainment v. Huston (AsphaltJungle)*, Versailles court d'appel, 19. prosince 1994
- *Vincent v. Cuc Software*, Versailles court d'appel, 18. listopadu 1999

### **OSTATNÍ ZDROJE**

- Materiály ke kurzu „**Intellectual property**“ (autor: *prof. Tim Press*, Cardiff Law School, 2003/2004)
- Tisková zpráva FERA (Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel) z 10. ledna 2005