

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* díla³³⁶, změně či adaptaci, toto neumožňuje. Tento stav je o to závažnější, že anglické právo neobsahuje žádný veřejnoprávní systém archivace audiovizuálních děl³³⁷.

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

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

³³⁷ 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**³³⁸ 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*³³⁹ 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

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

³³⁹ *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 díla³⁴⁰ 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

³⁴⁰ 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.