

ZAČÁTKY ČESKÉHO FILMU A PRÁVNÍ PŘEDPISY

Karel Litsch

Necelé tři roky po prvním filmovém představení bratří Lumièrových v pařížském Grand-Café (28. prosince 1895) vstoupil český film na Výstavě architektury a inženýrství v Praze na jeviště s bílým plátnem, na kterém se mělo v budoucnu promítat nejpopulárnější umění 20. století. Právě narozený český film, reprezentovaný hned třemi krátkými dílky jeho průkopníků J. Kříženeckého a J. Švába Malostranského, představuje dodnes plně nedoceněný úspěch novátorů a krásný výsledek zdravého fandovství pro úplně neznámou a novou věc. Nadšenci se většinou nestarají mnoho o právní předpisy a často se o ně ani nemohou starat, což jim je a bývalo vyčítáno okolím i úřady. Přesto ale nežijí ve vakuu a ať si to uvědomují nebo ne, právní řád se plně vztahuje i na jejich činnost. Svým jednáním, byť by to bylo jen zcela soukromé filmování „cinematographem“ z konce minulého století, mohli založit takové skutečnosti, s nimiž zákon spojoval právní následky ve formě práv i povinností. Neobstojí zde námitka, že tehdy neexistovalo filmové právo a že je povoleno konat vše co zákon nezakazuje, neboť např. pouhým natáčením v přírodě, mohli naši průkopníci poškodit zemědělský porost a majiteli pozemku by pak náležela náhrada podle Všeobecného občanského zákoníku z r. 1811. Vzhledem k tomu, že u prvních „filmařů“ nešlo o činnost „k účelům obživy“, jak vyžadoval živnostenský řád, řídily se podle občanského zákoníku i další právní vztahy, jako např. nájem rekvizit, nákup přístrojů, filmového materiálu apod. Velmi složitou právní otázku mohla pro začínající filmaře představovat již při prvním natáčení ochrana práva osoby na vlastní obraz. Svízelnost otázky spočívala v tom, že když se ve filmu objevila náhodně nafilmovaná osoba, třeba náhodný chodec, znamenalo podle striktní dikce zákona každé veřejné promítání filmu bez souhlasu tohoto chodce žalovatelné porušení jeho práva osoby. Tato překážka byla o to složitější, že mohla být odstraněna

pouze souhlasem zobrazené osoby nebo jejích dědiců, a to s každým promítáním. Rakouská literatura a judikatura vycházely zde ze znění §§ 13 a 40 autorského zákona (č. 197/1895 ř. z.), že „bez přivolení zobrazené osoby není dovoleno její fotografický obraz čili fotografické vypodobnění její osoby uveřejňovat“, a mladý právník Jan Heller z toho vyvodil, že „předvádění živého obrazu veřejnosti kinematografem jest stupňované uveřejňování“¹⁾, které je vázané na svolení vyobrazené osoby. Ale filmovaná osoba nemusela dokonce ani čekat na předvádění filmu, nýbrž mohla požádat o soudní ochranu již v době před vyvoláním filmu. Ve zcela jiné právní situaci se ovšem nacházel fotograf-živnostník, který pořizoval portréty i umělecké nebo jiné fotografie po živnostensku, to znamená za účelem obživy. Pro jeho činnost fotografickou byl závazný Živnostenský řád z roku 1859 (č. 237/1859 ř. z.) a jeho právo autorské na fotografii obsahovalo především výlučné právo uveřejňovat, rozmnožovat a prodávat fotografie. Objednal-li si u tohoto živnostníka-fotografa svou podobiznu zákazník, získal zároveň k ní právo autorské.

Neočekávaný a neobyčejně velký divácký úspěch filmu a s ním související rozvoj filmové techniky způsobily, že právě filmového práva netrval příliš dlouho. Již začátkem 20. století bere evropská legislativa film plně na vědomí a např. německý zákon na ochranu umění z roku 1907, který ovlivnil jen velmi pomalu rakouskou právní praxi, poskytl již možnosti bez právních důsledků natáčet a předvádět historické nebo soudobé politické a jiné osobnosti, shromážděné davy, průvody atd., včetně uměleckých portrétů nebo obrazů. Složitě úvahy právníků habsburského soustátí, zda je dovoleno na filmu zachytit císaře a jeho rodinu, ministry císařského domu a další osobnosti, byly překonány životem, který šel mnohem rychleji než zastaralé juristické představy – vladaři i jejich ministři, umělci i krásné ženy toužili po popularitě, chtěli se objevit před „Jeho Veličenstvem publikem“ a to jim mohl poprvé v dějinách lidstva levně a rychle zajistit film, stačilo, aby byli předváděni dosti důstojně, a nikdo z nich neprotestoval. Na druhé straně měly reportážní a přírodní filmy nesporné výhody pro své tvůrce, nevyžadovaly totiž vysoké náklady, neboť se natáčely bez placených herců a drahých kulis.

Ochrana autorského zákona, respektive práva se vztahovala rovněž na literární díla a divadelní hry, které mohly inspirovat libretistu filmu nebo tvořit přímo podklad scénáře. Námitka, že se tehdy ještě ve filmu nemluvílo a že tedy text nemohl být věrně reprodukován, byla právně úplně irrelevantní, neboť zákonodárce tu aplikoval úspěšně zkušenosti z baletních libret a pantomim. Proti autorskému zákonu se proto provinil zejména ten, kdo bez

¹⁾ Jan Heller, *Úvod do práva kinematografu*. „Sborník věd právních a státních“ XIII (1912–1913), s. 152.

souhlasu oprávněného zasahoval do jeho práv a disponoval s dílem. Vzhledem k tomu, že autorské právo zaniklo v zásadě ve lhůtě třiceti let po autorově smrti, zahraniční i domácí producenti často filmovali starší předlohy. V této skutečnosti a v malé vyspělosti českého filmu mohou spočívat důvody, proč naši filmaři v rakouském období téměř neužívají ke zfilmování díla současných českých populárních spisovatelů. Že tehdy v souvislosti se zfilmováním literárního díla v tzv. Předlitavsku téměř nedocházelo k zásahům do výhradního dispozičního práva s dílem nebo, jak se tehdy také uvádělo, k porušení absolutního práva původského, vyplývá již z toho, že do konce roku 1912 byl soudně řešen pouze jeden spor. Zpráva odborníka pro právo kinematografu k tomuto případu uvádí, že „...pp. Schwarzové, autoři jakési frašky nebo veselohry ‘Der zerbrochene Spiegel’ žalovali v červenci 1912 před soudem karlovarským podnikatele kinematografu, jenž týž děj představoval v kinematografickém divadle čili biografu, jež byli pp. Schwarzové dávali s velkým úspěchem na zdejším ‘Varieté’. Pohříchu nedočkali jsme se soudního rozhodnutí této zajímavé rozepře, neboť dle zprávy zástupce žalobců ... má býti tento spor mezi stranami ukončen vyrovnáním.“²⁾

Ve velmi skromných začátcích a rozměrech našeho filmu budeme asi hledat jen obtížně složitější právní vztahy. Za situace, kdy jedna jediná osoba pracovala jako producent, režisér a libretista nebo kdy kameraman byl zároveň režisérem a libretistou či opačně, nevzniklo asi mnoho důvodů k velkým sporům. Nicméně v soudních archivech bychom asi našli řadu žalob důvěřivých mecenášů proti některým průkopníkům našeho filmu. Zkušenost a úcta k nim nám ale velí nechat tento materiál nadále spát.

Postupně vznikly první „společnosti“ s ryze výrobním charakterem. Společnost obstarávala uměleckou stránku filmu (scénář, režie, výtvarná stránka), technickou výrobu natočených filmů a většinou i jejich distribuci. Přesné vztahy mezi členy těchto společností jsou dnes již jen obtížně určitelné a jejich vyhledávání a popis by přesahovalo rozsah tohoto příspěvku. Obecně je možno říci, že se jednalo o společnosti ve smyslu § 1175 občanského zákoníka z roku 1811, podle kterého se mohly spojit dvě nebo více osob za jakýmkoliv účelem dovoleným právem, tedy i za účelem zisku. Pro vznik společnosti nebyly stanoveny žádné formality, jejím založením nevznikl nový subjekt práva, přesto zajišťovala dostatečně účast svých fyzických členů při společném podnikání. Nejstarší z těchto společností byla asi Kinofa založená roku 1911 Antonínem Pechem, nejúspěšnější zřejmě ASUM založená architektem Maxem Urbanem v roce 1912. Společnost pod firmou ASUM měla dvě výhody: relativně dobře situovaného

2) *Tamtéž*, s. 175.

zakladatele se slušnými uměleckými představami a vynikající a oblíbenou herečku v osobě Anduly Sedláčkové, manželky Maxe Urbana. Zakladatel společnosti si tedy nemusel činit starosti s honorářem hlavní představitelky svých filmů. Ale v této souvislosti budiž rovněž řečeno, že tehdy nemohli herci očekávat pohádkové gáže, typické pro americký film. Hmotné zajištění našich divadelních herců bylo více než skromné, znali sice zvláštní honoráře za tzv. záskoky, ale jiné možnosti výdělků neměli. Někdy v padesátých letech mi odpověděla první česká filmová herečka Berta Friedrichová na můj zvědavý dotaz k této otázce velmi jednoznačně a krátce: „Na to tehdy nikdo nemyslel.“ Nicméně již krátce po válce se hovořilo s obdivem o ohromném honoráři 50,- Kč za filmovací den velmi oblíbeného pražského herce.³⁾ Právní stránka honorářů nebyla zvláště důležitá, příslušný byl opět občanský zákoník, zejména §§ 1151 a následující.

Rozvoj kinematografie v západní Evropě a ve Spojených státech a značné podnikatelské úspěchy v tomto novém průmyslovém odvětví vyvolaly brzy řadu právně dogmatických výkladů nejen o možnostech využití literárních a jiných uměleckých děl filmem, ale i o filmu jako předmětu ochrany původského práva. Mnoho stránek bylo popsáno o tom, zda hraný film spadá do kategorie takových uměleckých děl, jako jsou literatura, hudba, výtvarné umění, balet atd., nebo tvoří vlastní kategorii umění. Přeceňován byl význam technického postupu (obdobný jako u fotografických děl), ale také význam pohybu ve filmu (jako protiklad k statické fotografii), analyzována byla kolektivnost tvorby, charakter průmyslové výroby v protikladu k samostatnému tvůrčímu přístupu autora filmu, režiséra atd. Později pokládali další autoři zvukový film za dílo spojené, tj. za spojení hudebního, literárního, fotografického a výtvarného díla, němý kreslený film pak pouze za dílo výtvarné. Při argumentaci se opírali o starší literaturu o ochraně spisovatelů a nakladatelů až po panovnická privilegia a o četnou literaturu k francouzskému zákonu o literárním a uměleckém vlastnictví z roku 1793.

Jak již naznačeno, znalo rovněž rakouské právo od konce 1. poloviny 19. století ochranu práv autorů, která byla pak v moderním pojetí zakotvena v autorském zákoně. Určitá demokratizace umění v 2. polovině 19. století, rozvoj všeobecného vzdělání, aplikace technického rozvoje v umění a s tím související narůstající komercializace měly zcela zákonitě vliv na rozvoj tohoto právního odvětví. Podněty přinášela i bernská konvence z roku 1886 a hlavně její novela z roku 1908, která již obsahovala první jasné zmínky o ochraně kinematografie v požadavku, že původním dílům kinematografie je třeba poskytnout stejné ochrany jako jiným uměleckým dílům.

³⁾ Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha 1958, s. 76.

Vývoj autorské ochrany filmu jako samostatného uměleckého díla, byl v Československu ukončen autorským zákonem ze dne 24. listopadu 1926 (č. 218/26 Sb.). Ovšem legislativcům nebyl tehdy pojem filmového díla zcela jasný, což vedlo k určitým nesrovnalostem, právní praxe a teorie se ale postupně sjednotily na výkladu znění zejména § 37 zákona autorského a přisuzovaly filmu charakter díla vlastní kategorie „...ať je dílem zcela originálním nebo ať se opírá o jiné dílo literární nebo umělecké ... jeví-li se jako osobitý duchovní výtvar“.⁴⁾ Vyžadovala se tedy, jinak řečeno, tvůrčí činnost filmařů. V době zvukového filmu potvrdil Nejvyšší soud v roce 1936 (číslo 15198, rozhodnutí z 13.5.1936) pořadateli filmu původské právo k filmovému dílu jako celku, jednotlivým autorům pak právo na plnou ochranu jejich uměleckých příspěvků.

Rozvoj filmového průmyslu dokumentuje skutečnost, že koncem dvacátých let zaujal třetí místo v exportu Spojených států a kapitál investovaný do amerického filmového průmyslu přesahoval podle odhadu částku 65 miliard Kč. V této konkurenci mohl samozřejmě československý film obstát jen velmi sporadicky. Přesto nehrál v Evropě úlohu Popelky a počtem vyrobených filmů byla československá kinematografie dokonce na šestém místě na světě.

Všestranný zájem o film byl vyvolán v první řadě okolností, že již na počátku své existence nabízel zcela nové formy tvůrčího uměleckého projevu a především široké možnosti podnikání, neboť filmové umění získalo okamžitě masový ohlas a oblibu. Němý film nebyl nadto vázán na jazykové hranice, jako například tiskárenský průmysl a představoval slibný objekt mezinárodního obchodu. Stručně řečeno – film nejenže dával řadě umělců různých žánrů bohaté a nové možnosti uplatnění, nýbrž nabízel i zisk a z něho odvozené honoráře. Formy filmového podnikání, zisky i honoráře musely celé čtyři právníky smluvně zajistit, obhajovat před soudy, právně zdůvodnit jejich existenci a naopak, daňově utajovat, vyloučit za každou cenu konkurenci a zabezpečit proti zásahům třetích osob. V této souvislosti se pak staly otázky autorského práva běžnou rutinou, množily se zásahy státní správy do otázek provozu biografů, vznikly cenzurní předpisy, bezpečnostní předpisy, vyhláška o filmové osvětě atd.

Není bez zajímavosti, že československá vláda přikročila hned po válce k vydání vládního nařízení o filmování a zakládání filmových podniků na Slovensku (č. 128/1919 Sb.), kterým byl postaven pod kontrolu politických úřadů nejen vznik filmových podniků, nýbrž rovněž zřizování půjčoven a obchodů s filmy. Když se pak v období 1923 až 1925, po počátečním rozvoji, objevila v souvislosti s celkovou depresí průmyslu také krize čes-

⁴⁾ Jindřich Procházka, *Film v právu původském*. Praha 1947, s. 38.

koslovenské filmové výroby, rozhodlo ministerstvo vnitra, že musí být novým majitelům licencí na provoz biografů uložena povinnost „obehrát v nové licenční periodě ... ročně nejméně pět programů, jež budou sestaveny výlučně z filmů vyrobených v Československé republice“.⁵⁾ Další opatření vyvolala v tomto směru hospodářská krize v letech 1929–32, kdy bylo dokonce konstatováno, že domácí výroba filmů vzrostla a že majitelé licencí kinematografických mají povinnost od 1. ledna 1932 předvésti ročně nejméně osm programů domácího původu.⁶⁾ Přesto trpěl náš film stále špatnou organizací, nedostatkem kapitálu, nákladností výroby a po orientaci na zvukový film v roce 1930 také malou početností českého publika. Dnes již je méně známo, že v roce 1936 byly dokonce ministerstvem pro obchod, průmysl a živnost vydány směrnice pro udělování podpor a příspěvků na výrobu čsl. filmů. Podpora mohla činit 70 000 až 210 000 Kč a mohla být udělena pouze československému filmu, na kterém pracovali výhradně domácí tvůrci a jehož obsah nebyl v rozporu „s demokratickou koncepcí společenského života“ státu.

V předcházející části našeho příspěvku jsme se pokusili ukázat, že samotné filmování, vyvolávání negativů a případné pořizování dalších kopií, které probíhalo v době filmového starověku, za nejrůznějších překážek a na nejrozmanitějších místech, zakládalo pouze občanskoprávní vztahy. Byla-li však později výroba negativů o metráži až 2400 m, včetně dalších prací jako stříhání a lepení filmu, výroby titulků a kopií atd. zadána např. firmě POJA-FILM, to je známému podniku Aloise Jalovce ve Vodičkově ulici, pak přišly ke slovu předpisy Živnostenského řádu a samozřejmě rozsáhlé předpisy s provozem takového podniku související. V době mezi světovými válkami, po vzniku kapitálově silnějších filmových podniků, které spojily celou výrobu filmů od prvních námětů až po průmyslové rozmnožení díla, aplikují se vyšší formy kapitalistického podnikání. Filmové ateliéry jsou zakládány a organizovány jako společnosti podle obchodního zákoníku (č. 1/1863 ř. z.) nebo u nás převážně jako akciové společnosti podle akciového regulativu (č. 175/1899 ř. z.) a řady dalších československých právních norem.

Jakmile kinematografie jako samostatná forma umění postupně přecházela od amatérského nadšení ke specializovanému profesionálnímu uměleckému projevu, vznikla zároveň nutnost prezentovat výsledky této umělecké tvorby. Na rozdíl od divadla, mohla být tato prezentace hotového díla provedena relativně malými náklady, bez velkých samostatných budov, orchestrů, sborů, kulis a tedy i bez finančních deficitů. Nízké vstupné bylo vyváženo neobyčejně velkým zájmem lidových vrstev, možností ovlivňo-

5) „Věstník MV“, 1924, s. 285.

6) „Věstník MV“, 1931, č. 12.

vat obecnost a vytvářet umělecký žánr odvádějící pozornost od hlavních problémů života. Z těchto důvodů došlo velmi rychle k předvádění filmů na výdělečném podkladu a k podnikatelské objednávce filmových děl. Tento rozvoj byl tak mohutný, že jen v Praze existovalo již v roce 1912 čtyřicet biografů, další biografy byly v předměstích a samozřejmě i v menších městech. Heller uvádí, že dokonce královské zemské divadlo „vidělo se pohnuto alespoň některé dny v týdnu věnovati kinematografickým představením“.⁷⁾

První představení kinematografů měla jistě mnohem blíže k pouťovým atrakcím než k vážné umělecké produkci. Není proto náhodou, že rakouské úřady vycházely při povolování filmových představení v biografech s pevným sídlem i kočujících předváděčů filmů z dvorského dekretu o zásadách policejního dozoru nad kočujícími skupinami herců, provazolezců, gymnastů, hudebníků etc., který pocházel z roku 1836. Podle tohoto dekretu mohly zemské policejní úřady povolit konání představení „všeho druhu“, a to bez stanovení doby trvání produkce, neboť ta je podle znění dekretu podmíněna „částečně cenou, zájmem, vzácností představení atd. ... kde se má produkce konat“.⁸⁾ Norma byla tedy plně aplikovatelná na předvádění filmů, resp. udělení licence k jejich předvádění. Z doby habsburského absolutismu pak existovala řada dalších předpisů, zejména ohledně policejního dozoru nad požární bezpečností, mravnostní policie, zdravotního řádu, stavební inspekce a především zajištění veřejného pokoje a pořádku.

Již uvedený rozvoj biografů všech druhů vyvolal potřebu nové úpravy, ke které došlo v roce 1912 nařízením ministerstva vnitra ve shodě s ministerstvem veřejných prací.⁹⁾ Ani tato norma však neřešila otázky zásadně a ve formě zákona, a byla proto chápána jako předběžná úprava. Nařízení stanovilo podmínky, jimž byly strany při provozu kinematografů podrobeny, a dalo správním úřadům směrnice, „jakým způsobem mají tyto dbáti důležitých zájmů osvěty, zejména ochrany mládeže ... stejně jako jak mají dbáti hospodářských zájmů v úvahu přicházejících“.¹⁰⁾ Dále nařízení vycházelo z existujícího rakouského systému licencí, kterými se povolovaly různé druhy předvádění, a to buď přírodních obrazů a událostí (tedy jednotlivých negativů), nebo předvádění filmů. Jako dříve uděloval i nyní licenci politický zemský úřad, který zároveň stanovil podmínky, za jakých byla místnost způsobilá k účelům předvádění. Na udělení licence neexistoval právní nárok, což potvrzovala celá řada nálezů nejvyššího správního soudu ČSR a právo provozovat biograf nesmělo být propachtováno, což rovněž

7) Jan Heller, *c.d.*, s. 141–142.

8) Dekret dvorské kanceláře z 6. ledna 1836, sv. 64, č. 5, Sb. zák. po., odst. 2.

9) Nař. z 18. září 1912, č. 191 ř.z.

10) Prováděcí výnos k tomuto nařízení.

vyvolalo celou řadu právních stanovisek. Majitelem licence se mohla stát i právnická osoba, například obec nebo instituce humánní (dobročinné), které měly dokonce při udělování licencí přednost. Povinnost obstarat si k provozování biografů licenci dodržovali majitelé zřejmě velmi sporadicky, neboť ještě v roce 1920 uvedl výnos ministerstva vnitra, že podle zprávy policejního ředitelství v Praze „provozují majitelé biografů ve Velké Praze svoje podniky převážnou většinou bez licence a lze se důvodně domnívati, že stejně je tomu také u venkovských biografů“.¹¹⁾

Přes relativně rychlý rozvoj filmovací a promítací techniky zůstala práce s celuloidovou páskou ve filmových laboratořích i v biografech, pro její vysokou hořlavost, po dlouhou dobu rizikovou záležitostí, která vyžadovala zvláštní pozornost a přísné zachování bezpečnostních předpisů. Elektrifikace přinesla sice v tomto směru řadu zlepšení, ale zároveň kladla zvýšené požadavky na odborné znalosti „kinooperátorů“, zejména v oblasti elektrotechniky. Z uvedených důvodů věnoval § 11 citovaného nařízení promítačům filmů nebo kameramanům zvláštní pozornost. Především byli povinni vykonat zkoušku a doložit tak svou odbornou způsobilost. Pro výkon těchto zkoušek byla místodržitelem ustanovena zvláštní komise pro království České se sídlem v Praze (č. 79 zemského zák. čes. částka XX/1912). Podmínkou připuštění ke zkoušce byla plně osvědčená zvláštní spolehlivost a způsobilost po stránce morální a fyzické. Prováděcí předpisy zdůraznily zvláště v tomto směru, „aby operátor skýtal svým dosavadním životem záruku pro bezvadné chování a aby byly vyloučeny bezpodmínečně osoby, oddané pití“. Fyzická způsobilost měla spočívat hlavně v „žádoucí pozornosti a duchapřítomnosti“.

Starší právní předpisy o divadelní činnosti a konání veřejných představení obsahovaly vždy ustanovení o pečlivém dozoru nad herci, kteří produkce prováděli. Tato policejní péče při promítání filmů bez přítomnosti živých herců a hereček odpadla, zůstala však velmi rozsáhlá předběžná cenzura upravená v §§ 15 – 20 citovaného nařízení. Veřejně promítány směly být jen takové filmy, které byly předem cenzurovány poradním sborem o čtyřech členech, složeným ze zástupce zemské školní rady, soudce a dvou zástupců dobročinných organizací. Na základě zřetelných důvodných námitek tohoto poradního sboru proti obsahu filmu mohl pak příslušný politický úřad vydat podle své volné úvahy rozhodnutí o zákazu promítání.

V létě roku 1919 byla výnosem ministerstva vnitra¹²⁾ změněna příslušnost povolovacího úřadu v tom, že souhlas k předvádění filmů na veřejnosti poskytovalo pro celé státní území výlučně ministerstvo vnitra. V dalších letech došlo k několika změnám v počtu členů a složení poradních sborů,

11) „Věstník MV“, 1920, s. 297.

12) „Věstník MV“, 1919, s. 228.

ve kterých byl zejména zesílen vliv ministerské byrokracie, ale i významných spolků umělců. Ani nyní nebylo ministerstvo vnitra vázáno názorem členů poradních sborů a konečné rozhodnutí ministerstva, proti kterému nebylo opravného prostředku, zůstalo nadále výhradně záležitostí byrokracie. Stručný obsah filmů, jež cenzura neschválila k veřejnému promítání, byl publikován ve „Filmové hlídce“ Věstníku ministerstva vnitra. Na základě této informace měly politické a policejní úřady kontrolovat biografy a přesvědčit se, zda film není promítán pod jiným názvem. Kontrole podléhaly rovněž obrázky nebo plakáty ohlašující filmové představení, podle nichž „lze očekávat nemravná předvádění nebo jež jsou vypočítána na mravům odporující zvědavost, jako ‘večery pro pány’, ‘pařížské večery’, ‘pikantní filmy’“ (§ 25). V případě, že šlo o filmy mládeži nepřístupné, bylo proti majitelům licencí dokonce z úřední povinnosti zavedeno trestní řízení.

Ochrana mládeže byla již v 19. století úkolem policie mravnostní, která postupovala podle základních předpisů o organizaci úřadů policejních, tj. především podle císařských a dalších nařízení z doby Bachova policejního absolutismu. Tyto předpisy byly aplikovány i na filmová představení. Právní úprava provozu biografů v roce 1912 řešila pak detailně i otázky ochrany mládeže a mravnosti vůbec. Především nesměly být v provozu biografů zaměstnány děti a mládež pod 16 let a zejména mělo být podle § 12 nařízení dbáno na to, „aby dětí nebylo užíváno k vyvolávání“ programů, k obsluze návštěvníků, v šatně, jakož i při obsluze projekčního přístroje, a to, jak uvádělo prováděcí nařízení, „se zřetelem na mravní a fyzický vývoj dětí“.¹³⁾

Další část předpisů, zejména opět nařízení ministerstva vnitra z roku 1912 se pak zabývá otázkou pasivní návštěvy dětí a mladistvých osob jako diváků v biografech (§ 23). Zásadně bylo stanoveno, že osoby před dokončeným šestnáctým rokem smí navštívit pouze představení, která se „končí před osmou hodinou večerní“. Jak jsme již uvedli, podléhaly filmy před udělením předváděcího povolení cenzuře. Na úředním cenzurním lístku muselo být obligatorně uvedeno, zda je film mládeži přístupný, resp. zda jeho promítání je vhodné i pro děti a mladistvé osoby a zda nemůže mít škodlivý vliv po stránce morální nebo intelektuální. Zvláště byla úřady zdůrazněna nutnost ochrany mládeže „před škodlivými, sugestivně působícími vlivy kinematografických představení“, zejména po stránce morální nebo intelektuální (§ 17 citovaného nařízení). Povolení k předvádění filmu mohlo být rovněž odepřeno, kdyby představením, tzn. obsahem promítaného snímku, byl spáchán trestní čin, např. urážka Jeho Veličenstva císaře, velezrada nebo kdyby měl pornografický děj, dále „mohl-li by ohrožovat

13) Nař. min. vnitra č. 191/1912 ř.z.

pokoj a pořádek nebo přičil-li by se slušnosti a dobrým mravům“ (§ 17). Pak ovšem bylo úřadem jeho promítání zakázáno absolutně a filmu nebyl vydán cenzurní lístek. Společnost zde byla tedy chráněna proti vlivům politickým, které by byly v rozporu se zájmy císařství i proti nemravnostem – otcovská péče cenzury byla opravdu dokonalá a jezuitsky neupřímná.

Za světové války si pak pospíšil místodržitel pro království České vydáním „opatření proti zpustlosti mládeže“ (č. 31/1917 z. z.). O vlivu války na chování mládeže se ovšem v opatření nemluví, zato se však mimo jiné zdůrazňují a opakují znovu zákazy o návštěvě biografů po 20. hodině, návštěvě zakázaných filmů atd. Zároveň se vyhláší v opatření tresty za porušení zákazů. Osoby do 14 let se měly potrestat „domácím pokáráním, školou nebo obcí nebo náležitým opatřením opatrovnického úřadu“. Osoby dospělé pak peněžitou pokutou od 2 do 200 K nebo vězením od 6 hodin do 14 dnů. Majitelé licencí mohli ovšem tuto licenci ztratit nebo mohli být pokutováni do výše 2000 K nebo trestáni vězením do 3 měsíců. V boji za obrazovou mravnost jinak velmi nemorálního světa došlo i k uzavření mezinárodních smluv, které se staly později součástí československého právního řádu. Jednalo se o mezinárodní úmluvu z r. 1910 o vystavování a rozšiřování necudných obrazů a děl (č. 116/1912 ř. z.) a o úmluvu o potlačování obchodu s nemravnými publikacemi uzavřenou v roce 1923 v Ženevě (č. 97/1927 Sb. z. a n.).

Cenzura a dozor při představeních v kinech, ochrana mládeže, výchovné a osvětové působení filmu a otázky stavební, zdravotní, požární a bezpečnostní policie vyvolaly zejména na počátku dvacátých let našeho století nepřehledné množství nařízení, výnosů a oběžníků, které v té či oné míře navazovaly na rakouskou úpravu. Analýza této ohromující směsi předpisů s velmi rozdílnými vlivy a významem by zcela zjevně nepřinesla nic zvláště zajímavého, jen snad několik kuriozit, na které budeme moci reagovat při jiných příležitostech. Ze stejných důvodů jsme upozornili v celém výkladu vlastně jen na několik základních momentů vzniku a vývoje právních norem vztahujících se k rozvoji nejmladší umělecké techniky a nejlevnější lidové podívané.

Vedle knihtisku byla kamera dalším objevem, který způsobil revoluci v umění a byl podnětem pro vznik průmyslového odvětví s imponujícím nástupem a obchodním a průmyslovým dosahem. Dravost a koncentrace kapitálu se zde projevila v klasické podobě, tím byl zároveň vyvolán zájem státu, který se obával jeho bezprostředního a soustavného vlivu – vždyť sociální a politický život, válka a celá současnost, vše bylo na průsvitných celuloidových páskách o miliónech metrů. Rozšířením zvukového filmu v roce 1929 v Evropě se vliv kinematografie ještě zvýšil. Nelze ovšem zamlčet, že dozor státu byl vyvolán rovněž skutečností, že snad žádné jiné

umění nedokázalo výhodně zpeněžit tolik průměrných a přímo podprůměrných děl. Svými technickými provozy, počtem zaměstnanců všech kategorií, vysokou návštěvností, kulturně politickým významem, hospodářskou váhou atd. byly v rámci kinematografie aplikovány normy všech odvětví práva, a proto také nutně reagovala legislativa průběžně na nově vzniklé situace. Můžeme tedy resumovat: film se stal od své kolébky jednou z oblastí státního zájmu a vedle nutných a speciálních norem tzv. filmového práva, upravujících otázky a vztahy vznikající přímo při filmové produkci nebo při promítání filmů na veřejnosti, se v širším smyslu vztahoval na činnost filmového podnikání téměř celý ve světě platný právní řád.

SUMMARY

Beginnings of the Czech Film and Legal Regulations

The road toward the formulation of special norms of the so-called film legislation specifying relations in the production of films and their public projection was fairly long in Bohemia. General legal standards applied to the film production proper, depending on the degree of its development. In the very beginning, i. e. until the twenties, when relations within our film industry were very simple and financial issues modest, the film enterprising generally observed the Civil Code only. It was no sooner than big film-making companies trending toward forming an industry were established that applicable provisions of the Trading Order, Commercial Code, joint stock company acts etc. were being implemented step by step.

In the field of legal theory, the problem of copyright to films as specific works of art was the subject of extensive disputes. European legislations had granted films the same degree of copyright protection as to other works of art since the beginning of the century. In Czechoslovakia, this step was taken no sooner than in 1926, by the Authors' Act, or rather the subsequent discussion on its interpretation, which accorded the film a character of a work of art belonging to a specific category

. The state was paying much attention to the presentation of films since the very beginning. As early as before World War I, many directives and regulations were put into effect, which specified cinema operating conditions, technical requirements concerning the equipment and personnel of cinemas etc. For example, there is a decree issued by the Ministry of Interior in 1912, which also imposed quite stringent limitations on the content of works to be presented, both moral and political. At that time, censorship corps were also established, on the recommendation of which the granting of a presentation licence was dependent.