

Autorskoprávní regulace filmu z evropské perspektivy

Pascal Kamina, *Film Copyright in the European Union (2nd Edition)*.
Cambridge: Cambridge University Press 2016.

V květnu 2016 vyšlo v nakladatelství Cambridge University Press druhé vydání zásadní knihy z oblasti filmového práva autorského — *Film Copyright in the European Union* od Pascala Kaminu, francouzského právního teoretika a advokáta, který aktuálně působí jako profesor na univerzitě Bourgogne Franche-Comté. Ač není obvyklé psát recenzi na knihu, jejíž první vydání se objevilo v knihkupectvích již v roce 2002, myslím, že tento případ si říká o výjimku. Předně, za 14 let, které uběhly od prvního uvedení knihy na trh, se počet členských států Evropské unie takřka zdvojnásobil, navíc se mezi její členy od 1. května 2004 počítá také Česká republika — tato skutečnost se odráží na poměrně zásadním přepracování a doplnění celé knihy. A za druhé mi není známo, že by existence dané publikace byla kdy v českém odborném tisku komplexněji reflektována — přestože se o informace v ní obsažené opírá přinejmenším nejedna závěrečná práce obhájená v poslední dekádě na českých právnických fakultách (absolventskou práci autora této recenze nevyjímaje).

Film Copyright in the European Union je kniha z oblasti právní komparatistiky, tedy založená na

porovnávání právních úprav ve vícero státech — ji samou lze však paradoxně (k nemalému ztížení recenzentovy práce) jen obtížně s něčím srovnat. Ne že by neexistovala řada odborných časopiseckých článků, příspěvků v konferenčních sbornících, a dokonce i knih na dané téma,¹⁾ avšak žádný z těchto textů šíří svého tematického záběru, detailností, pečlivostí a důsledností zpracování nedosahuje úrovně vytyčené Kaminovou knihou. Přinejmenším záběr práce z hlediska rozsahu pojednání (tj. autorskoprávní regulace filmu v právních rádech 28 států s občasnými přesahy zejména do právní úpravy USA) má v nějaké dosavadní odborné publikaci stěží obdobu.

Knihla poskytuje svému čtenáři takřka vyčerpávající přehled problematiky filmového práva autorského v Evropě. Po nezbytném úvodu (kapitola 1) je na 54 stranách vyličen historický vývoj tohoto svěbytného (i dosti svérázného) právního odvětví v jednotlivých částech Evropy od konce 19. století do současnosti (kapitola 2). Na zbylých přibližně 500 stranách knihy následují kapitoly o podstatě dané právní ochrany (co je předmětem této ochrany, jakých typů práv je k tomu v jednotlivých evropských státech užíváno apod. — kapi-

1) Za všechny v kontextu České republiky zmiňme alespoň tuto důležitou publikaci: Pavel Tůma, *Smluvní licence v autorském právu*. Praha: C. H. Beck 2007.

tola 3), o koncepci autorství a vlastnictví jednotlivých relevantních práv duševního vlastnictví (kapitola 4), o problematice licenčních (autorských) smluv (kapitola 5), o druzích výlučných práv, jimiž jednotliví hráči ve filmovém průmyslu disponují (kapitola 6), o výjimkách a omezeních z autorskoprávní ochrany (kapitola 7), o problematice osobnostních práv autorských (kapitola 8) a právech výkonných umělců působících ve filmovém průmyslu (kapitola 9), o zákonných nástrojích vymáhání autorských práv (kapitola 10) a konečně též o tom, jaké možnosti ochrany skýtá zahraničním (mimoevropským — nejen hollywoodským) filmům evropské autorské právo (závěrečná kapitola 11). Nikoli nepodstatnou součástí knihy je jejich 5 příloh, které pomáhají proniknout do představované problematiky i zájemci, který se s ní setkává poprvé. V přehledné zkratce je zde vyčleněno, jak vůbec funguje legislativní proces v EU (příloha 1), jaké jsou hlavní autorskoprávní předpisy v zemích EU (příloha 2), jaké doposud přijaté evropské směrnice se týkají autorského práva (příloha 3), jakých mezinárodních autorskoprávních smluv jsou jednotlivé země EU členy (příloha 4) a konečně jaké mezinárodní smlouvy byly uzavřeny mezi USA a jednotlivými evropskými zeměmi (příloha 5).

V druhém vydání knihy mnohé z výše vypočtených částí textu doznaly podstatného rozšíření, přičemž čtyřicetistránková kapitola 10 (tj. výklad o podmínkách a způsobech vymáhání autorských práv) je do knihy zařazena vůbec poprvé. Za nejpodstatnější však považuji aktualizaci textu s ohledem na nová soudní rozhodnutí, nově přijaté autorské zákony v jednotlivých zemích i nejnovější evropské autorskoprávní směrnice. Mezi klíčové judikáty posledních let, které jsou v knize zmíněny, patří například rozsudky ve věcech *Ce-*

lador Productions Ltd v. Melville (Velká Británie, 2004) či *Degel Prod. v. Wai* (Francie, 2012), které se zabíraly pro praxi velmi podstatnou otázkou možné autorskoprávní ochrany televizních formátů (s. 90–91). V prvním případě se jednalo o známou televizní soutěžní hru *Chcete být milionářem?*, ve druhém pak o francouzskou televizní soutěž, jejímž principem bylo, že celebrity odpovídaly na otázky kladené zájemcům o řidičský průkaz. Jak britský, tak francouzský soud shodně odmítly formátům těchto pořadů autorskoprávní ochranu přiznat, když konstatovaly, že všechny prvky v nich užívané (druh a způsob kladení otázek, zapojení publika, způsob moderování atd.) ani ve svém souhrnu nenaplnily minimální stupeň kreativity vyžadovaný pro poskytnutí autorskoprávní ochrany.²⁾

Komparativní přístup, který autor knihy zvolil, se obecně jeví jako velice přínosný. Čtenář se takto názorně dozví, odkud se (zdánlivě najednou) „vynořily“ nejrůznější koncepty autorského práva, vzniklé často v důsledku dlouhodobého vzájemného ovlivňování jednotlivých evropských zemí. Na nadnárodní úrovni pak autor objasňuje složitou cestu kompromisů, skrze které bylo na mezinárodních konferencích a jiných diskuzních platformách dosaženo stávající částečné harmonizace autorského práva celosvětově (zde jde především o případ Bernské úmluvy o ochraně literárních a uměleckých děl z roku 1886 a jejich postupných revizí) a zejména v Evropě (přijímání autorskoprávních směrnic na půdě EU od roku 1992).

Jak již bylo naznačeno, přestože je kniha pojata jako vědecká publikace cílená především na odborné (akademické) kruhy, její praktický význam je zjevný. Přehledně jsou zde totiž vysvětleny všechny zásadní koncepty filmového autorského

2) Tím samozřejmě není dotčena možnost domáhat se autorskoprávní ochrany jednotlivých prvků těchto soutěží, které podmínky autorských zákonů splňují — např. původní grafika či hudební doprovod. Též není vyloučeno domáhat se ochrany televizních formátů proti konkurenci cestou práva proti nekalé soutěži — viz též s. 91–92 recenzované knihy. Vyloučit konečně nelze ani natolik jedinečný televizní formát, který by byl chráněn autorským právem jako celek — takový případ však bude spíše výjimečný, jak ukazují shora citované rozsudky.

práva, s nimiž se nutně setkává každý, kdo přichází do kontaktu s filmovou tvorbou, ať již z pozice producenta, autora či uživatele. Jako příklad je možné uvést otázku rozlišení mezi takzvanými zvukově obrazovými záznamy (v případě České republiky viz § 79 a násl. zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon) a audiovizuálními díly (§ 62 autorského zákona). Z vlastní zkušenosti vím, že obsah obou pojmů je mnohdy nejasný i osobám, které se v oblasti filmového průmyslu pohybují řadu let a které obou pojmů nezřídka užívají jako synonymum. Pascal Kamina názorně vysvětluje podstatu zvukově obrazových záznamů jejich srovnáním s (již podstatně dříve chráněnými) zvukovými záznamy a dokládá poměrně zásadní rozdíl mezi východisky i praktickými dopady obou institutů (s. 93). Též upozorňuje na často opomíjený negativní efekt zavedení ochrany zvukově obrazových záznamů pro uživatele (připomeňme, že do ČR byl zmíněný institut zaveden v roce 2000). Skutečnost, že jsou filmy nyní chráněny dvěma samostatnými právy, vedla v některých případech k tomu, že každé právo (tj. právo k zvukově obrazovému záznamu × právo k audiovizuálnímu dílu) vlastní jiný subjekt, a uživatel tak musí platit za užití takového filmu hned dvakrát (z jeho pohledu vlastně za totéž). Právě tomu se snažil předjet francouzský zákonodárce, který zakazuje samostatný převod některého z obou práv k témuž filmu (viz výklad na s. 94–95, resp. s. 110).

Jako jiný příklad praktických problémů, jejichž řešení kniha svým komparativním přístupem napomáhá, uvedme poměrně často diskutovanou otázku samostatné autorskoprávní ochrany jednotlivých filmových políček (s. 100 a následující). Tato možnost se v praxi objevuje nejčastěji v souvislosti s výrobou merchandisingových předmětů (např. triček nebo hrnčků, jež využívají záběry z filmu) a v souvislosti s tvorbou populárních i vědeckých publikací o filmu, kde je třeba použít

nějaký záběr z filmu. Kniha dokazuje, že zprvu převládala tendence chápat filmy jako série samostatných fotografií — a tedy každé z nich mohla být i samostatně přiznána ochrana. S rozvojem autorskoprávní teorie však obecně převážil aktuální přístup, kdy je tato série obrazů (pokud ve vzájemné souvislosti vytvářejí dojem pohybu) chápána jako jediné — a to svébytné — autorské (audiovizuální) dílo. Z hlediska této teorie jsou jednotlivá filmová políčka pouze malými částčkami většího celku a nepředstavují samostatná autorská díla, což v praxi znamená mimo jiné větší možnost uživatele jednotlivá políčka z filmu citovat, bez nutnosti nabýt příslušného licenčního oprávnění od majitele práv.³⁾ Dále alespoň telegraficky zmiňme, že kniha se nevyhýbá ani řešení (či alespoň komentování) takových ožehavých problémů, jako je možnost samostatné ochrany zvukové stopy filmu (s. 106 a následující) nebo otázka právní ochrany od filmu odvozených děl (s. 106 a následující), tedy například restaurovaných nebo remasterovaných verzí filmu. Pro úplnost nicméně uvedme, že praxe — nejen ve Velké Británii (nebo České republice) — přistupuje k řešení těchto otázek často značně svébytně, tedy často bez opory ve znění zákona, jeho výkladu ze strany soudů, jakož i bez přihlédnutí k názorům vyjádřeným v odborné literatuře.

V knize se vedle těchto věcí ryze praktických a nutně řešených v každé evropské zemi lze dočíst také o řadě dílčích bizarností v jednotlivých národních úpravách, například o zvláštním institutu prodloužené ochrany autorských práv u osob, které „padly pro vlast“, ve francouzském autorském zákoně (s. 135 a následující). V textu si tedy přijdou na své i lovci kuriozit.

Až na drobnosti spíše kosmetického rázu jsou faktické údaje v knize obsažené velmi přesné. Pochválit je nutné též práci jazykového korektora, neboť kniha je takřka prostá překlepů a chyběj-

3) Pascal Kamina zmíněnou teorii demonstruje mimo jiné na případu *Spelling Goldberg Productions Inc. v. BPC Publishing Ltd.*, který byl řešen britskými soudy v roce 1981 a jehož podstatou byla otázka, zda bylo možno bez získání licence oprávněně užít v knižní publikaci záběry z tehdy populárního televizního seriálu *STARSKY A HUTCH* (1975).

cích (či naopak přebývajících) čárek a dalších interpunkčních znamének — což ocení zejména čtenář zvyklý na českou odbornou právnickou literaturu, která se až na čestné výjimky vyznačuje takřka úplnou absencí korektorských zásahů.

Ze shora uvedených poznámek je pravděpodobně patrné, že autor této recenze chová k posuzované knize obdiv. Přesto samozřejmě i v případě této knihy platí úsloví o „psovi“ a „holi“ — tedy i zde při detailním zkoumání nalezneme některé větší či menší chyby. Za pravděpodobně největší nedostatek lze považovat, že kniha nevěnuje výkladu o autorském právu v jednotlivých členských zemích Evropské unie stejný prostor. Jasně těžiště knihy totiž leží v popisu fungování britského a francouzského práva. V druhém gardu následují jiné větší evropské země (zejména Německo, ale také třeba Itálie či Nizozemsko). Ostatní menší země jsou zmiňovány spíše jako země spadající do určité vlivové zóny, bez bližší specifikace jejich vlastní právní regulace (například se tu tak můžeme dočíst o „zemích pod vlivem francouzského práva“, „zemích pod vlivem německého práva“, „skandinávských zemích“ apod.).

O fungování autorského práva filmového v České republice či v sousedním Slovensku se čtenář dozví úplné minimum. Jsou-li tyto země ve výkladu vůbec zmiňovány, jsou většinou zahrnuty jen do výčtu států, kde je něco „podobně“. V případě uvedené Slovenské republiky pak autor recenzovaného textu nestihl dostatečně zareagovat na skutečnost, že v této zemi od 1. ledna 2016 vstoupil v účinnost nový autorský zákon, který přitom komplexně a v mnohém inspirativně a inovativně pojímá právě otázky filmové produkce. Kniha existenci tohoto zákona nezaměňuje, je však zmíněn pouze v závěrečném výčtu důležitých právních předpisů.

K dalším „nedokonalostem“ knihy můžeme přiřadit, že vzhledem ke své koncepci některé informace neustále opakuje — byť v různých sou-

vislostech. Tak například se nejméně třikrát v různých částech knihy dočteme, že ve Španělsku trvala tradičně ochrana autorských práv nezvykle dlouho, jmenovitě 80 let od smrti autora.

Konečně můžeme zmínit, že ač se autor nejrozumnějším problematickým stránkám autorského práva v Evropě rozhodně nevyhýbá, není recenzovaná kniha z těch, v nichž by bylo možno najít určitou komplexněji nastíněnou vizi budoucí reformy — jako je tomu například v letos vydané důležité publikaci (*Re)structuring Copyright: A Comprehensive Path to International Copyright Reform* Daniela J. Gervaise.⁴⁾

Přes naznačené dílčí výhrady představuje kniha *Film Copyright in the European Union* nepostradatelný zdroj informací pro každého, kdo chce hlouběji porozumět otázkám utváření a aplikace autorského práva v oblasti filmu, a to nejen v evropském kontextu.

Ivan David

4) Daniel J. Gervais, *(Re)structuring Copyright: A Comprehensive Path to International Copyright Reform*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing 2017.