

Filmový archiv a autorské právo: Studie jednoho vztahu

Claudy Op den Kamp, *The Greatest Films Never Seen: The Film Archive and the Copyright Smokescreen*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2018.

Nizozemská archivářka, badatelka a vysokoškolská pedagožka Claudy Op den Kampová vydala v roce 2018 knihu, která shrnuje závěry jejího několikaletého výzkumu o vztahu autorského práva a filmových archivů. Publikace s dlouhým názvem *The Greatest Films Never Seen: The Film Archive and the Copyright Smokescreen*, jež vychází z autorčiny disertační práce, je poměrně krátká (text vlastní studie má zhruba 150 stran), ale o to hutnější.

Přestože je hlavní téma vztahu autorského práva a filmových archivů demonstrováno na příkladu konkrétní instituce, totiž nizozemského EYE Filmmuseum, jsou výsledné postřehy obsažené v knize obecně platné — a jako takové (až na nečetné výjimky) plně aplikovatelné i na Českou republiku. Proto je hned v úvodu tohoto textu možné předeslat, že přečtení recenzované knihy lze doporučit i českému čtenáři, který se o zmíněnou problematiku zajímá. V případě, že tento český čtenář je shodou okolností i pracovníkem filmového archivu nebo s filmovým archivem pravidelně přichází do kontaktu na profesionální bázi (třeba jako výzkumník, učitel, filmový dokumentarista nebo producent), lze s trochou nadsázky knihu z kategorie „doporučené“ přesunout rovnou do kategorie „povinné“. Obsahuje totiž „v kostce“ relativně stručné a věcné odpovědi na množství otázek, jež nutně napadne každého, kdo někdy přemýšlel, jak to filmové archivy s autorským právem mají.

Realizace výzkumu v rámci EYE Filmmuseum byla pro autorku logickým krokem, protože — jak se dočteme hned v úvodu knihy — zde absolvovala několikaletou archivářskou praxi. Podle vlastních slov ji na této práci už zkraje začalo fascinovat, že prakticky o žádném filmu, který jí v archivu prošel pod rukama, do té doby nikdy neslyšela. Začala si tedy klást otázku, jaké jsou vlastně faktory, které usnadňují, nebo naopak ztěžují přístup veřejnosti ke starým filmům. Přestože těchto faktorů postupně odhalila významné množství (finanční stránka věci, jazykové a kulturní bariéry, potíže způsobené technickým stavem a formátem archivovaných materiálů a mnohé další), nejvíce ji nakonec zaujala role autorského práva. Autorské právo totiž v uvedeném příběhu nemá jednoznačnou úlohu — přístup veřejnosti k filmům (a to nejenom k těm archivním) současně ztěžuje i usnadňuje.

Aby tento základní postřeh mohla blíže prozkoumat, rozdělila autorka pro účely své knihy všechny filmy uchovávané v archivech do těchto čtyř kategorií:

- 1) Filmy, u nichž dosud trvají autorská práva a kde tato práva vykonává přímo archiv, nebo třetí osoba, jejíž identita je (archivu) známa.
- 2) Filmy, u kterých dosud trvají autorská práva a kde tato práva vykonává určitá třetí osoba, která si buď výslovně nepřije (z jakéhokoliv důvodu), aby archiv takové filmy užíval (tedy na ně uvaluje —

autorčinými slovy — embargo), anebo tato práva vykonává třetí osoba, která je buďto neznámá, nebo nedosažitelná (v takovém případě jde, slovy aktuálních právních předpisů, o osiřelé dílo).

- 3) Filmy, které z jakéhokoliv důvodu nejsou chráněné autorským právem (nejčastěji proto, že již uplynula doba trvání majetkových autorských práv), a veřejnost k nim má prakticky neomezený a současně reálně zajištěný přístup.
- 4) Filmy, které z jakéhokoliv důvodu nejsou chráněné autorským právem (nejčastěji proto, že již uplynula doba trvání majetkových autorských práv), ale volný přístup veřejnosti k nim je pouze zdánlivý, protože nosiče s těmito filmy nejsou veřejnosti snadno přístupné. Tato skutečnost může mít různé příčiny, z nichž jedna může spočívat v tom, že jediné kvalitní nosiče vlastní či spravuje určitý (filmový) archiv, který přístup k nim podmiňuje uzavřením smlouvy a dodržováním určitých podmínek.

Autorka konstatuje, že navzdory obecně rozšířenému názoru je ze všech výše uvedených typů filmů zdaleka nejméně těch, k nimž filmový archiv vykonává dosud trvající autorská práva; takových filmů jsou ve sbírkách archivů zpravidla pouze jednotky procent. Naopak zdaleka nejvíce je těch filmů, k nimž dosud trvající autorská práva vykonává nějaká archivů známá třetí osoba, která se a priori jejich využívání nebrání, ale podmiňuje jej udělením svého souhlasu. Všechny zbylé typy filmů dohromady — označené výše čísly 2, 3 a 4 — představují v případě EYE Filmmuseum ani ne 10 % jeho sbírek. Dle autorkou citovaných studií je v jiných evropských zemích tento poměr obdobný.

Taková je alespoň situace u veřejných (zpravidla státem financovaných) archivů. V soukromých archivech, jako jsou například archivy provozovatelů televizí nebo velkých filmových studií, je stav přesně opačný.¹⁾ Tyto archivy se z pochopitelných důvodů zaměřují na uchovávání audiovizuální produkce svého zřizovatele, tedy produkce, u níž disponují autorskými právy.

Radikálně se liší také role, kterou v politice zpřístupňování filmů hraje u veřejných a soukromých archivů autorské právo. Jak autorka demonstruje na množství příkladů, veřejné archivy se zpravidla zaměřují na zpřístupňování filmů již právně nechráněných (u kterých odpadá výdaj za licenční poplatky majiteli práv i nutnost koordinovat s tímto majitelem restaurování a distribuci filmu). Naproti tomu soukromé archivy zveřejňují takřka výlučně filmy, k nimž disponují autorskými právy, aby měly jistotu, že v případech neoprávněného užití mohou uplatnit úplnou paletu obranných prostředků, které autorské právo nabízí. To mimo jiné znamená, že pokud jsou originální (nejkvalitnější) nosiče určitého filmu v dispozici pouze soukromého archivu a takový film přestane být chráněn autorským právem, přestane se takový film na veřejnosti objevovat a de facto začne postupně mizet z obecného povědomí, potažmo (potenciálně) i z filmové historie.

Otázka formování filmových dějin je ostatně dalším velkým tématem publikace. Autorka zde opakovaně připomíná zásadní roli, kterou v této oblasti hrál dnes již legendární kongres Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) konaný roku 1978 v anglickém Brightonu. Brightonský kongres, který je obvykle označován za symbolické místo zrodu „nové filmové historie“, znamenal také významný přelom v přístupu filmových archivů k uchovávání a prezentaci svých sbírek, včetně spolupráce s historiky a dalšími badateli. Přístup pak nevyhnutelně změnili i tyto badatelé; ti se nově mnohem více začali zaobírat kontextem, v němž filmy vznikají a působí na publikum, a to z hlediska sociologického, politologického nebo právního.

Právě Brightonský kongres je příkladem toho, jak autorské právo velmi významně — byť v podstatě mimoděk — historicky přispělo k uchovávání a zpřístupňování filmů. Autorka v této souvislosti

1) Autorka v knize podrobněji popisuje příklad online archivu studia Warner Brothers.

stručně rekapituluje situaci, která panovala v oblasti autorskoprávní ochrany filmů v USA na začátku 20. století. Podmínkou autorskoprávní ochrany jakéhokoliv autorského díla ve Spojených státech této doby byla jeho registrace u U.S. Copyright Office a uložení kopie díla v archivu Knihovny Kongresu. Právě v důsledku tohoto — ryze právního — opatření mají Spojené státy dodnes jednu z nejzachovalejších a nejúplnějších sbírek filmů rané kinematografie. Historicky nejvýznamnější část této sbírky — tzv. Paper Prints Films Collection²⁾ — byla z velké části promítnuta na Brightonském kongresu a stala se zde jedním z podnětů pro nové uvažování o nejrannější filmové éře.

Jiným významným tématem, které autorka v textu relativně podrobně pojednává — a které se přímo dotýká praxe fungování filmových archivů —, je svébytná právní ochrana hmotného filmového nosiče (coby předmětu vlastnického práva) v kontrastu k právní ochraně nehmotného audiovizuálního díla, jež je na tomto nosiči obsaženo. Jelikož každý z těchto dvou právních statků je samostatně právně chráněn (přičemž ochrana vlastnictví — na rozdíl od ochrany autorského díla — není časově limitována), získává filmový archiv správou či vlastnictvím filmových nosičů významný nástroj, kterým ovlivňuje přístup k filmům skrze jejich nosiče, a to i v případě těch filmů, jež již nejsou autorskoprávně chráněny. I pomocí tohoto nástroje tak filmový archiv — do jisté míry podobně jako majitelé autorských práv — významně přispívá k budování povědomí o tom, jaké filmy jsou součástí filmové historie, včetně filmového „kánonu“.

Kniha Claudy Op den Kampové je napsána věcně, přehledně i čtenářsky přístupně: výše shrnuté informace prokládá množstvím zajímavých (a často i zábavných) historických anekdot, z nichž většina je pravděpodobně českému čtenáři neznámá. Jedna z nich se například týká výstředního nizozemského sběratele filmů³⁾ Joopa van Liempda, který z „bezpečnostních důvodů“ uchovával každý z filmových kotoučů k témuž filmu v jiném depozitáři. Když v roce 2000 zemřel a jeho sbírka se dostala do rukou odborníků z EYE Filmmuseum, ocitli se tito před úkolem zpracovat celkem 2000 převážně neoznačených a zcela neuspořádaných filmových kotoučů. Investovaná snaha se však bohatě vyplatila, neboť mezi těmito filmy bylo objeveno i několik klenotů, včetně význačného snímku *BEYOND THE ROCKS* (Sam Wood, 1922), který byl do té doby považován za ztracený.

Další fascinující anekdotou je právní příběh ceněného nizozemského „novovlnného“ filmu *ALS TWEE DRUPPELS WATER* (Fons Rademakers, 1963), který takřka 40 let od jeho úspěšného uvedení na festivalu v Cannes nebylo možné legálně vidět. Důvodem bylo, že jeho producent — známý pivní magnát Freddy Heineken — se rozhodl, že film nesmí být veřejně prezentován (údajně se mělo jednat o jakousi pomstu jedné herečky ve filmu, která byla někdejší Heinekenovou přítelkyní). Na tomto příkladu Claudy Op den Kampová demonstruje škodlivý vliv autorského práva, pokud se dostane do nesprávných rukou.

Jaká jsou negativa knihy *The Greatest Films Never Seen*? Předně je třeba zdůraznit, že všechna pozitivita, která byla vypočtena v předchozím textu, jednoznačně dominují. Ani tato publikace však samozřejmě není bezvadná. Zhruba od její poloviny se nelze zbavit dojmu, že vše podstatné, co autorka chtěla sdělit, je řečeno na prvních několika desítkách jejích stran. Druhá polovina knihy jako by — byť na stále nových a nových příkladech — pouze rekapitulovala, nebo v některých případech i poměrně nepokrytě recyklovala to, co již bylo dříve (a často dokonce výstižněji) řečeno.

2) Papírové kopie filmů z doby před rokem 1912. Tato metoda uchovávání filmů v Knihovně Kongresu vyplynula z faktu, že před rokem 1912 byly v USA oficiálně autorským právem chráněny pouze fotografie. Metoda se tedy i u filmů pokusila (a to z pohledu úředníků U.S. Copyright Office úspěšně) napodobit způsob, jakým byly k autorskoprávní ochraně registrovány fotografie.

3) Jak autorka trefně poznamenává: který sběratel filmů ovšem není výstřední?

Jisté rozpaky budí i relativně zvláštní struktura knihy, pravděpodobně diktovaná redakčními standardy nakladatelství. Každá její stručná kapitola je uvozena (identickými) údaji o knize dle citační normy, abstraktem kapitoly a výčtem klíčových slov a uzavřena (identickými) biografickými údaji o autorce. V případě souvislého čtení knihy — počítáme-li i její obálku — tak máme možnost se celkem devětkrát dočíst, že Claudy Op den Kampová vyučuje film na Bournemouth University ve Velké Británii a současně působí jako výzkumnice na Swinburne Law School v Austrálii. S ohledem na výše kritizovanou repetitivnost vlastního textu studie tak čtenář začne po jisté době zažívat neodbytný pocit déjà vu.

Předmětem kritiky by mohla být též skutečnost, že autorka se — takřikajíc — snaží „honit příliš mnoho zajců“. Na ploše této nepříliš dlouhé knihy je vyjma popsaného hlavního tématu (a v jeho rámci logicky pojednaných subtemat) pojednáno — či spíše schematicky „nakousnuto“ — ještě mnoho témat a motivů dalších. Tak například hned v úvodní kapitole knihy autorka používá celkem podnětnou a vtipnou paralelu osiřelého filmu s osiřelým dítětem, konkrétně s (domněle) osiřelým ústředním hrdinou komedie Oscara Wilda *Jak je důležité mítí Filipa*.⁴⁾ S touto paralelou se však již v dalším textu knihy systematicky nepracuje.⁵⁾ O kus dále v knize je na třech stránkách rozebírána historie filmového archivnictví, jinde v textu je na třech a půl stránkách zmíněna problematika střetu osobnostních autorských práv s někdejší módou obarvování klasických černobílých filmů a tak dále. Ne že by každé z těchto témat či myšlenek nemělo nějaký vztah k hlavnímu předmětu knihy, jejich zkratkovité podání však může budit dojem, že byly vybrány spíše nahodile, s účelem, aby studie obsažená v knize dosáhla vytyčené délky.

Přes autorčinu nespornou erudici a důvěrnou obeznámenost s komentovanými tématy si pak nelze na několika (nepočetných) místech knihy nevšimnout, že autorčinou doménou jsou spíše filmová studia než právo. Z několika zmínek v textu například vyplývá, že se autorka mylně domnívá, že po uplynutí autorských práv k audiovizuálnímu dílu je možno s tímto audiovizuálním dílem automaticky libovolně nakládat; aby tomu tak ale skutečně bylo, musela by uplynout autorská práva nejenom k vlastnímu audiovizuálnímu dílu, ale i ke všem jeho složkám, zejména ke všem audiovizuálně užitým dílům, jakými jsou například scénář, hudba, kostýmy nebo díla filmové architektury.

Celkově lze nicméně knihu *The Greatest Films Never Seen* vyhodnotit jako text jednoznačně přínosný a potřebný. Jedná se o knihu, která i úplnému laikovi v oblasti filmových studií a (autorsko) právní teorie dokáže čtivou formou a důrazem na praktické příklady zodpovědět nejčastější otázky, s nimiž se může při uvažování o vztahu filmového archivnictví a autorského práva setkat.

Ivan David

4) Podobně jako musí sirotek Jack Worthing nejprve získat sociální status, než může být přijat do společnosti, tak i osiřelé (audiovizuální) dílo potřebuje být zviditelněno, aby se mohlo stát (znovu) součástí filmové historie.

5) Paralela je ještě krátce zmíněna ve třetí kapitole a v závěru, ovšem není nijak dále rozvíjena.