

**ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA**

**Fakulta právnická**

**Benjamin Stejskal**

**Kolektivní správa autorských práv**

**- problematika hudebního plagiátu**

Diplomová práce

Pověřený akademický pracovník: Petra Žikovská

Tematický okruh: Autorské právo

Datum vypracování práce (uzavření rukopisu): 01. 04. 2021

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou práci vypracoval samostatně, že všechny použité zdroje byly řádně uvedeny a že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Dále prohlašuji, že vlastní text této práce včetně poznámek pod čarou má [Type here] znaků včetně mezer.

.....

diplomant

V Plzni dne 01. 04. 2021

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

Fakulta právnická

Akademický rok: 2020/2021

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Benjamin STEJSKAL**  
Osobní číslo: **R16M0249P**  
Studijní program: **M6805 Právo a právní věda**  
Studijní obor: **Právo**  
Téma práce: **Kolektivní správa autorských práv – problematika hudebního plagiátu**  
Zadávající katedra: **Katedra občanského práva**

### Zásady pro vypracování

1. Úvod
2. Hudební dílo v souvislosti s úpravou autorských práv
3. Kolektivní správa autorských práv k hudebnímu dílu
4. Fenomén plagiátorství hudebního díla
5. Aktuální výzvy ochrany před hudebním plagiarismem
6. Nové alternativy v oblasti správy hudebního díla a jejich limity
7. Závěr

Rozsah diplomové práce:  
Rozsah grafických prací:  
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam doporučené literatury:  
viz příloha

Vedoucí diplomové práce: **JUDr. Petra Žikovská**  
Katedra občanského práva

Datum zadání diplomové práce: **31. března 2020**  
Termín odevzdání diplomové práce: **31. března 2021**



---

**JUDr. et PhDr. Stanislav Balík, Ph.D.**  
děkan



---

**Doc. JUDr. Jan Pauly, CSc.**  
vedoucí katedry

V Plzni dne 20. července 2020

## Obsah

Úvod.....	1
1.1. V České republice .....	6
1.1.1. Autorské právo a principy jeho ochrany .....	6
1.2. Zásada teritoriality a role mezinárodních smluv v rámci ochrany hudebního díla 9	
1.2.1. Zásada teritoriality.....	9
1.2.2. Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl .....	9
1.2.3. Dohoda TRIPS.....	11
1.2.4. Smlouva WCT .....	12
1.3. Charakteristika hudebního díla ve vnitrostátním právu .....	13
1.3.1. Pojmové vymezení hudebního díla v autorském zákoně.....	13
1.3.2. Katapult versus Strana Zelených .....	18
1.4. V právu Evropské unie .....	18
1.4.1. Úloha práva Evropské unie a především směrnic.....	18
1.4.2. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (dále jen Směrnice 2006/116/ES).....	20
1.4.3. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012 o některých povolených způsobech užití osiřelých děl (dále jen Směrnice 2012/28/EU).....	21
2.1. Optikou mezinárodních norem.....	23
2.1.1. CISAC.....	24
2.1.2. GESAC (Evropské sdružení autorských organizací).....	25
2.1.3. IFPI (Mezinárodní federace hudebního průmyslu).....	25
2.2. V právu Evropské unie .....	27
2.2.1. Směrnice o kolektivní správě.....	27
2.2.2. Zákonný monopol a případ OSA versus Léčebné lázně Mariánské lázně, spor L. s INTEGRAM .....	29
2.3. Ochranné organizace v České republice.....	32
2.3.1. OSA .....	33
2.3.2. INTEGRAM.....	34

2.3.3.	OAZA .....	35
2.3.4.	Druhy kolektivní správy .....	36
2.3.5.	Základní práva a povinnosti kolektivního správce .....	38
2.3.6.	Výkon kolektivní správy autorských práv k hudebním dílům v souvislosti s jednotlivými právy k hudebním dílům .....	40
3.1.	V České republice .....	44
3.1.1.	Dědictví socialismu a mimosoudní vyrovnání .....	46
3.1.2.	Bauhaus vs. Zdeněk Svěrák .....	48
3.1.3.	Jan Kalousek vs. Support Lesbiens .....	49
3.2.	Možnosti právní ochrany mimo Evropskou unii .....	52
3.2.1.	Arnstein v. Porter, 154 F.2d 464 (2d Cir. 1946) .....	55
3.2.2.	Sid & Marty Kroffi Television Productions Inc. v. McDonald's Corp (1977) 56	
4.1.	Sampling .....	57
4.1.1.	The Verve a The Rolling Stones .....	58
4.1.2.	Případ Kraftwerk .....	60
4.2.	Detekování plagiátorství pomocí algoritmů .....	61
5.1.	Nezávislý správce práv .....	64
5.2.	Creative Commons .....	65
5.3.	Blockchain .....	66
	Závěr .....	68
	Resumé .....	72
	Seznam použitých zdrojů .....	73

## Úvod

Tématika kolektivní správy byla již mnohokrát odbornou veřejností rozebrána, přičemž asi nejstěžejnější pro české prostředí je publikace Tomáše Matějičného *Kolektivní správa autorských práv*<sup>1</sup> z roku 2014, ve které autor přednesl odborné i laické veřejnosti komplexní pohled na kolektivní správu autorských práv. Rovněž k tématu hudebního díla vyšla doposud v české literatuře dle mého názoru dosud nepřekonaná monografie od právníka a muzikologa Václava Kramáře s názvem *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, ve které autor komparuje českou právní úpravu s mnoha zahraničními úpravami, s mezinárodními normami i evropskou judikaturou a především dává problematiku hudebního díla do souvislosti s historií hudby (především západní) a vývoje teorie.

Když jsem se rozhodoval, o čem budu psát svou diplomovou práci, věděl jsem, že se chci věnovat hudbě. Zároveň jsem byl obeznámen s významnou rolí kolektivních správců v českém hudebním světě a s dynamicky se rozvíjejícími hudebními trendy. Český hudební svět, a především český svět právní jako by však byl „zaseknutý“ někdy v devadesátých či nultých letech. Obskurní témata, jako vypalování cédéček, poplatky za nosiče, neochota reflektovat nové instituty, které nařídila České republice implementovat Evropská unie.<sup>2</sup> Takový je neutěšený obraz ochrany autorských práv v České republice.

Hlavním a nejtěžším úkolem právního vědce nebo i praktika je vždy určit, o čem *nebude* psát a téma vhodně vymezit. Je poměrně snadné napsat „odbornou“ práci, ve které bude okopírována struktura právních předpisů. Takových prací, které pouze (pseudo)komentují právní předpisy se vyprodukuje ročně tisíce. Píší pseudo, neboť často jsou „názory“ prezentované v takových pracích pouze nekriticky přejímanými názory autorů komentářů bez potřebné kritické reflexe. Velká jména, jako jsou v autorském právu především Kříž,<sup>3</sup> Telec a Tůma,<sup>4</sup> Chaloupková<sup>5</sup>, případně ještě Koukal či Myška<sup>6</sup> se v diplomových, rigorózních, ba i habilitačních pracích recyklují stále dokola.

---

<sup>1</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, s.r.o, 2014.

<sup>2</sup> Mám nyní na mysli především neochotu implementovat institut dobrovolného kolektivního správce, čímž se zákonodárce dokonce „pochlubil“ v důvodové zprávě, o čemž podrobněji seznámím čtenáře ve druhé kapitole této práce.

<sup>3</sup> KŘÍŽ, Jan, ed. *Autorský zákon: komentář a předpisy související*. Praha: Linde, 2005.

<sup>4</sup> TELEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon: komentář*. 2019.

<sup>5</sup> CHALOUPKOVÁ, Helena a Petr HOLÝ. *Autorský zákon: komentář*. V Praze: C.H. Beck, 2012.

<sup>6</sup> KOUKAL, Pavel a Matěj MYŠKA. Právo duševního vlastnictví. In: HURDÍK, Jan et al. *Evropské soukromé právo v čase a prostoru*. 2017.

Bylo mi tedy jasné, že nechci psát pouhý recyklát cizích myšlenek, ale že je nutné přijít se svěžím přístupem. I když pochopitelně ano, zohledním i velká jména českého autorského práva a ano, nevyhnu se ani stěžejnímu dílu z oblasti české civilistiky, neboť oblast autorskoprávní je úzce propojena s oblastí civilního procesu, stejně jako s oblastí hmotného práva občanského, proto ani v této práci nechybí komentář od zavedeného autora komentářové literatury a odborníka na procesní právo a závazkové právo Petra Lavického.<sup>7</sup>

Mým úkolem však bylo nezahltit čtenáře obecnými informacemi, nýbrž vydláždít stezku, po které se bude má práce ubírat. Z tohoto důvodu nejprve informuji laskavé čtenáře, čím tato práce není.

Tato práce se nezabývá ve větší míře poplatky kolektivním správcům a jejich výměrou, byť jsou pro oblast ochrany práv k hudebnímu dílu bezesporu důležité a jsou to právě poplatky, jejichž výše autory zatěžuje a do jisté míry brzdí jejich kreativitu. Nicméně není mým cílem zabředávat do dílčí úpravy konkrétních sazeb za užití, které se navíc v průběhu času mění. Chci, aby má práce zůstala relevantní aspoň několik let, proto jsem se rozhodl v otázce poplatků zaměřit spíše na principy tohoto subinstitutu v rámci kolektivní správy a kriticky zhodnotit, jaké důsledky má například právě poplatková duplicita (která funguje v České republice konkrétně v oblasti *povinné* kolektivní správy) pro celý systém autorskoprávní úpravy. Protože dílčí detaily zákonných a podzákonných předpisů se mění, principy v čase zůstávají.

Zároveň jsem se v této práci rozhodl nevěnovat podrobněji počítačovým programům a technický aspektům pirátství a technickým detailům fungování některých nových, alternativních způsobů správy autorských práv k hudebnímu dílu, jako například licence Creative Commons či použití kryptoměn a technologie blockchain. Textace této práce zde opět sleduje hlavně podstatné důsledky, které mají pro fungování hudebního trhu a autorské právo. Tyto fenomény zde proto pojímám především s důrazem na právní aspekty těchto nových fenoménů autorského práva.

Tuto práci zaměřuji na čtenáře z řad odborné veřejnosti. Předpokládám proto, že mí čtenáři dosahují vysoké úrovně předporozumění. Jsou schopni hledat v právních předpisech a není třeba jim učebnicovým stylem přeříkávat každý dílčí pojem autorského

---

<sup>7</sup> LAVICKÝ, Petr et al. Občanský zákoník I. Obecná část (§ 1–654). In: *Beck-online* [online]. 2014 [cit. 27.05.2020]. Dostupné z: <https://www.beck-online.cz/bo/document-view.seam?documentId=nnptembrgrpwk5tlge2c443cl4zdamj44dsx3qmy2tao>



práva. Tato práce proto neobsahuje zevrubnou definici všech institutů a zásad, avšak věnoval jsem jim patřičnou pozornost tam, kde je to účelné.

Cílem této práce je pojednat o autorském právu v souvislosti s hudebním dílem a zasadit ho o kontextu kolektivní správy autorských práv ve vnitrostátním českém právu a v právních předpisech Evropské unie, které komparuji s podstatnými prvky mimoevropských právních systémů, především mezinárodněprávních norem a právního řádu USA, který má pro autorské právo v hudební oblasti celosvětový význam.

Téma hudebního díla v této práci zužuji v rámci svého záměru na oblast hudebního plagiátu, které tvoří průřez mezi světem hudební teorie, světem právního vlivu Spojených států, které v důsledku své ekonomické dominance ovládají velkou část hudebního trhu a mezi světem kontinentální právní úpravy. A samozřejmě s ohledem na českého čtenáře cílím na český právní prostor a ptám se, jak jsou zde zohledněny požadavky evropské úpravy a celosvětové trendy v oblasti ochrany práv k hudebnímu dílu.

V práci téma plagiarismu komparuji jak z hlediska autorského práva, tak rámcově z hlediska muzikologického, a zmiňuji se i o některých významných plagiátorských sporech, které rezonovaly českým hudebním prostředím. V práci chci představit nové trendy v oblasti, proto věnuji zvláštní kapitolu aktuálním výzvám ochrany před plagiarismem a speciální prostor vyhražuji rovněž pro problematiku alternativní správy hudebního díla, kam zařazuji nezávislého správce práv, Creative Commons a blockchain.

Z hlediska metody jsem použil deskriptivní metodu zejména v pasážích, kde se věnuji požadavkům technického rázu, které má na oblast kolektivní správy Evropská unie a v částech práce, kde popisuji pro větší přehlednost požadavky judikatury, kde někde dokonce i pro větší přehlednost používám přímých citací. Rovněž popis skutkového stavu v konkrétních autorskoprávních rozhodnutích se bez deskriptivní metody neobejde.

Zamýšlím však v této práci postupovat především analyticky. K analýze mi složí zejména komparativní metoda, pomocí které komparuji, jak jednotlivé právní instituty napříč právními řády, tak výhody a nevýhody některých nových přístupů k ochraně autorských práv, které s sebou přináší technologie. Práce obsahuje i několik úvah *de lege ferenda*, ohledně využití technologií v autorskoprávní oblasti. Laskavého čtenáře v tomto ohledu odkazuji zejména na podkapitolu této práce s názvem *Detekování plagiarismu pomocí algoritmů*, kde popisuji, jak streamovací a podcastové služby jako je Spotify či iTunes, kde se zamýšlím nad tím, jak tyto služby mohou pozměnit a potenciálně deformovat trh. Dále necht' se domnívám, že stojí za pozornost čerstvá novinka, tzv. *augmented reality*,

kteře zcela proměňuje vztah mezi uživateli a autory. Čtenář, necht' si o tématu udělá obrázek na základě pasáže v podkapitole nazvané *Pojmové vymezení hudebního díla v autorském zákoně*, kde se zamýšlím nad možným zařazením tohoto typu uměleckého díla do české právní úpravy.

Práce je strukturována do pěti kapitol, přičemž standardně postupuji od obecného k zvláštnímu, tak jak to v právnických pracích obvyklé bývá.

Proto v první kapitole nazvané *Hudební dílo v souvislosti s úpravou autorských práv* vymezuji nejprve obecné principy ochrany autorského práva a hudebního díla, přičemž propojuji mezi sebou muzikologické a právní principy a upozorňuji na některé mezery v legislativě, která nereflektuje příliš přesně specifika hudebního díla a upozorňuji čtenáře na některé nedostatky týkající se vymezení pojmových znaků autorského (a konkrétně i hudebního) díla v odborné literatuře. Ve druhé podkapitole se zaměřuji na úpravu zásady teritoriality ve vybraných mezinárodních smlouvách a některé klíčové aspekty, které česká vnitrostátní úprava obsáhla na základě závazků, které z těchto smluv vyplývají. Krátce se zde zamýšlím nad vlivem internetového pirátství na tuto vnitrostátní právní úpravu. Ve třetí podkapitole se již úžeji zaměřuji na pojem samotného hudebního díla v české právní úpravě a rozvádím text poněkud obecnějšího rázu z první podkapitoly. Čtenáře v souvislosti s pojmovým vymezením hudebního díla seznamuji s fenoménem *augmented reality* a činím ohledně tohoto fenoménu úvahy *de lege ferenda* pro českou vnitrostátní právní úpravu. Zároveň seznamuji čtenáře s významným případem z autorskoprávní oblasti, *Katapult versus Strana Zelených*, kde se Nejvyšší soud zabýval pojmovým vymezením *díla malé mince*. Čtvrtou podkapitolu věnuji evropským směrnici a mapuji tak pro čtenáře, jaké hlavní změny v trendech v oblasti autorského práva k hudebnímu dílu přinesla do českého vnitrostátního práva unijní legislativa.

Ve druhé kapitole s názvem *Kolektivní správa autorských práv k hudebnímu dílu* v rámci první podkapitoly seznamuji čtenáře s mezinárodními organizacemi v oblasti kolektivní správy a jejich rolí vlivem v rámci lobbyngu na celounijní regulaci a jejich provázanost s kolektivními správci práv v České republice. Z judikatury zde vyzdvihuji případy *OSA versus Léčebné lázně Mariánské lázně spor L. s INTEGRAM* a jejich vliv na institutu zákonného monopolu v rámci kolektivní správy. Závěr kapitoly zaměřuji přímo na konkrétní kolektivní správce relevantní pro oblast ochrany hudebního díla a vymezení jejich základních práv a povinností, přičemž práva a povinnosti nepopisuji ve svém celku, ale zaměřuji se jen na styčné body, které analyzuji.

Ve třetí kapitole s názvem *Fenomén plagiátorství hudebního díla* se nachází těžiště této práce. Obsahuje řadu relevantních judikátů, přičemž postupuji od české judikatury k možnostem ochrany před plagiátorstvím mimo Evropskou unii, kde představuji odlišné principy, na kterých stojí institut *copyright*.

Ve čtvrté kapitole se zabývám *samplingem*, který je výzvou pro systém *common law* i pro kontinentální právo a odkazuji na důležité případy jak v americkém systému (*The Verve and The Rolling Stones*), tak i v Evropské unii, kde podle mého názoru v případě *Kraftwerk* Soudní dvůr dle mého názoru nevyužil zcela potenciálu, který zde měl k formování pravidel pro určení plagiátu v případě *samplingu*, čemuž věnuji část své analýzy.

Konečně v páté kapitole nazvané *Nové alternativy v oblasti správy hudebního díla a jejich limity* se představuji nejnovější prvky, které hýbou hudebním světem a představují nové způsoby, kterými se část autorů a uživatelů chce vyhnout svazujícím požadavkům na majetkovou ochranu hudebních děl. Těmito novými alternativami jsou institut nezávislého správce práv, licence Creative Commons a blockchain.

# 1. Hudební dílo v souvislosti s úpravou autorských práv

## 1.1. V České republice

### 1.1.1. Autorské právo a principy jeho ochrany

Autorské právo vychází v České republice z dualistického pojetí, což znamená, že autorská práva se dělí na majetková a osobnostní práva. Typickým rysem autorských práv je pak v českém právním řádu jejich nepřevoditelnost. Ovšem za určitých okolností mohou s autorskými právy nakládat i třetí osoby, například dědicové.<sup>8</sup>

Autorská práva patří do skupiny tzv. informačních práv. S příchodem moderní doby se zjednodušila reprodukce informací a jejich šíření se znesnadnilo a vyvstala proto potřeba účinně chránit informační investice. Vhodným nástrojem k této ochraně se ukázala být právě autorská práva.<sup>9</sup>

Autorské právo je součástí práva duševního vlastnictví, což je soubor práv k tzv. duševním (nehmotným) statkům neboli nehmotných věcí v právním smyslu.<sup>10</sup> Autorské právo (ve smyslu odvětví právní úpravy) přiznává vybraným subjektům autorského práva osobnostní autorská práva, vymezuje pravidla chování mezi těmito subjekty a poskytuje jim ochranu.<sup>11</sup> Samotné autorské právo autora k dílu lze zařadit mezi tzv. osobnostní práva tvůrčí a lze z něj vyvodit mimo jiné právo na nedotknutelnost díla.<sup>12</sup>

Zajímavá je v této souvislosti tematika vztahu mezi nedotknutelností díla a osobnostními právy výkonných umělců. Je zde totiž střet mezi požadavkem § 11 odst. 4 autorského zákona na nedotknutelnost osobnostních práv autora a mezi osobnostními právy výkonného umělce, které upravuje § 70 odst. 4. Zákon totiž blíže neupravuje, jakým způsobem může výkonný umělec hudební dílo (například dirigent partituru) upravit, aby mohl vykonávat svá osobnostní práva k dílu jako výkonný umělec a zároveň aby svým originálním provedením hudebního díla nezasahoval do osobnostní sféry autora hudebního díla, tj. aby přílišné pozměnění nepoškodilo předmět ochrany (hudební dílo).<sup>13</sup>

Obvykle je autorské právo provázáno s vlastnickým právem, konkrétně s absolutními majetkovými právy. Avšak autorská práva a vlastnické právo patří do odlišného katalogu práv a při jejich ochraně se uplatňují jiné zásady. Je proto k jejich ochraně potřeba

---

<sup>8</sup> MATĚJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 10.

<sup>9</sup> POLČÁK, Radim. *Internet a proměny práva*. Praha: Auditorium, 2012, s. 302–303.

<sup>10</sup> TELEČ, Ivo. *Právo duševního vlastnictví v informační společnosti*. Praha: Leges, 2015, s. 32–33.

<sup>11</sup> SRSTKA, Jiří et al. *Autorské právo a práva související*. Leges, 2019, s. 33.

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 34.

<sup>13</sup> SRSTKA, Jiří. *Autorské právo v divadle*. Praha: AMU, 2006, s. 47–48.

přístupovat odlišně, byť je to někdy v praxi obtížné.<sup>14</sup> Je možné, aby dílo mělo více autorů, přičemž institut spoluautorství je podrobněji upraven v § 8 autorského zákona. Podle třetího odstavce spoluautoři spravují práva ke společnému dílu společně a nerozdílně, ovšem pokud se jednomyslně dohodnou, je možné, aby správu a výkon jednotlivých práv vykonával jen některý spoluautor nebo někteří spoluautoři (pokud se takto ujednájí spoluautoři v jednomyslné dohodě).<sup>15</sup>

S autorským právem jsou často spojena tzv. práva související, mezi která patří práva výkonného umělce k jeho uměleckému výkonu, právo výrobce zvukového záznamu k jeho záznamu, právo výrobce obrazového záznamu k jeho záznamu, právo rozhlasového nebo televizního vysílatele k jeho vysílání, právo zveřejnitelk k dosud nezveřejněnému dílu, k němuž uplynula doba trvání majetkových práv, a právo nakladatele na odměnu v souvislosti se zhotovením rozmnoženiny jím vydaného díla pro osobní potřebu.<sup>16</sup> Tato tzv. tvůrčí práva osobnostní bývají chráněna vedle autorského zákona i v rámci ochrany osobnostních práv občanským zákoníkem.<sup>17</sup>

Ze systematického hlediska považují za vhodné zdůraznit význam tzv. relativních majetkových práv (pohledávek na plnění), která jsou v autorskoprávní oblasti reprezentována především licencemi. Tyto licence se dělí na tzv. úřední či nucené licence (což jsou licence, jejichž obsah je tvořen úředním rozhodnutím) a na licence „soukromé“, které vznikají udělením licenčního práva soukromoprávním poskytovatelem licence soukromoprávnímu nabyvateli.<sup>18</sup>

Mezi pojmové znaky duševního vlastnictví patří podle Telce hospodářská nebo jiná zejména majetková využitelnost čili majetková zhodnotitelnost. Právně pojmovými znaky práva duševního vlastnictví jsou podle Telce: a) nehmotnost, b) dočasnost, c) státně územní omezenost (teritorialita), d) obchodní nebo jiné hospodářské určení a e) přiznatelnost absolutních majetkových práv vždy pro každý zákonný případ zvlášť.<sup>19</sup>

Pokud bych měl výše uvedené zásady přednesené Telcem stručně analyzovat, domnívám se, že v souvislosti s právem autorským (zejména pak s ochranou hudebního díla) jsou nejvíce diskutabilní obchodní nebo jiné hospodářské určení a přiznatelnost absolutních majetkových práv vždy pro každý zákonný případ zvlášť.

---

<sup>14</sup> MATĚJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 11–12.

<sup>15</sup> KŘÍŽ, Jan, ed. *Autorský zákon*, s. 70.

<sup>16</sup> MATĚJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 12.

<sup>17</sup> SRSTKA, Jirí et al. *Autorské právo a práva související*, s. 34.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 37.

Hovoříme-li totiž o nehmotných statcích, jakožto o produktech tvůrčí duševní činnosti, není pro nás často zas tak podstatná majetková složka, ale je pro nás důležitější individualita autora a jeho záměr se svým konkrétním dílem naložit a jej i veřejnosti určitým jedinečným způsobem předat či interpretovat. Takový záměr nemusí být často primárně motivovaný komerčním motivem samotného autora (tedy záměrem, aby sám z vytvořeného díla těžil). Autor může dokonce projevit vůli, aby ostatní z díla komerčně netěžili, resp. aby z díla mohl komerčně těžit jen vymezený segment nabyvatelů konkrétní licence k (hudebnímu) dílu, takže může nastat situace, kdy bude komerční složka zcela vyloučena. (Tedy za situace, kdy autor poskytne uživatelům licenci k volnému užití bez poplatku s podmínkou, aby jeho autorské dílo nepoužívali ke komerčním účelům a zároveň ani on sám nebude s autorskými právy ke konkrétnímu dílu obchodovat). Koneckonců Telc sám dává obchodní a hospodářské určení do kontrastu s volným užitím autorských děl<sup>20</sup>, v nich dle jeho slov „ochrana zásadně, nikoli tedy bezvýjimečně, nepůsobí“.

Jelikož sice nové formy volného užití díla nepatří mezi „tradiční“ prvky české právní tradice, avšak jedná se stále o práva chráněná autorským právem v širším smyslu, zdá se mi poněkud zavádějící radit zásadu obchodního nebo jiného hospodářského užití mezi pojmové právní prvky práva duševního vlastnictví. Ovšem je třeba říci, že zatímco oblast věcných práv je již delší dobu pokryta obsáhlou odbornou literaturou a je již téměř vyčerpána, právní úprava nehmotných statků se dynamicky rozvíjí a je úkolem civilistiky, aby šla s tempem doby a tento pro tento institut stěžejní pro rozvoj obchodu, kultury i vědy náležitě pokryla.<sup>21</sup>

Co se týká přiznatelnosti absolutních majetkových práv pro každý zákonný případ zvláště, nenacházím důvod, proč by se mělo jednat o právní znak práva duševního vlastnictví. Domnívám se, že je to spíše příhodný způsob, jak normotvůrce usnadnil fungování právním praktikům, avšak jsou k dispozici i jiné cesty, jak kodifikovat zákonnou úpravu práva duševního vlastnictví. Ačkoli Telce považují za jednoho z nejerudovanějších odborníků v oblasti práva duševního vlastnictví, spatřuji zde prostor pro opravení, respektive upřesnění příslušných tezí.

---

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> TELEEC, Ivo. O nehmotných statcích a duševním vlastnictví. *Právní rozhledy* [online]. 1997, roč. 5, č. 11, s. 554 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www-beck-online-cz.ezproxy.muni.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=nrptcojzg5pxa4s7geyv6427gu2ds&groupIndex=4&rowIndex=0#>

## **1.2. Zásada teritoriality a role mezinárodních smluv v rámci ochrany hudebního díla**

Na tomto místě považuji za vhodné provést krátkou analýzu několika mezinárodních smluv, které jsou pro vnitrostátní ochranu autorských práv relevantní a jejichž principy byly i do vnitrostátního práva z velké části inkorporovány.

### **1.2.1. Zásada teritoriality**

Zásada teritoriality znamená v kontextu práva duševního vlastnictví to, že je konkrétní duševní statek chráněn vždy na určitém teritoriu (území).<sup>22</sup> Zatímco na základě Koukalova pojednání lze vyvodit, že princip teritoriality stále převažuje a že dokonce s rozvojem mezinárodního a evropského práva se rozšířil rozsah tohoto [českého] vnitrostátního teritoria,<sup>23</sup> Telec se domnívá, že je zásada teritoriality zásadní měrou překonána mezinárodními smlouvami zaručujícími ochranu ideálních (nehmotných) statků v jiných než signatářských státech.<sup>24</sup> Já sám se domnívám, že mnohem důležitější než právní teritorialita je pro dosah autorských práv ovládnutí technologií. Autorská práva mají v rukou jednak ti, kdo mají možnost pomocí technologie se pravidlům autorského práva vyhnout a jednotlivá díla neoprávněně získat prostřednictvím pirátství. Stejně tak autorská práva z druhé strany mají v rukou držitelé licencí, pokud se jim podaří ovládnout informační uzel, přes který se k dílům dostávají uživatelé legální cestou.

### **1.2.2. Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl<sup>25</sup>**

Významnou mezinárodní smlouvou chránící autorské právo, jejíž část byla i inkorporována do autorského zákona, je Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl, kterou mezinárodní společenství přijalo v roce 1886 v Bernu a jejími členy jsou vedle velké části států Evropské unie i Velká Británie a USA. Československo se stalo účastníkem Bernské úmluvy od roku 1921 (přičemž již Rakousko-Uhersko sice nebylo členským státem, ale některé zásady Bernské úmluvy inkorporovalo) a Česká republika se účastní od 1. 1. 1993 Bernské úmluvy ve znění její pařížské revize, a to v souladu s prohlášením vlády

---

<sup>22</sup> KOUKAL, Pavel. *Souběh ochrany průmyslových vzorů s ochranou autorskoprávní a známkoprávní*. 2017, Disertační práce, Masarykova univerzita, s. 36.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> SRSTKA, Jiří et al. *Autorské právo a práva související*, s. 37.

<sup>25</sup> Vyhláška ministra zahraničních věcí ze dne 8. července 1980 o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971 (dále jen "Bernská úmluva").

české republiky z 18. 12. 1992, které bylo uloženo u generálního ředitele Světové organizace duševního vlastnictví (WIPO/OMPI).<sup>26</sup>

Bernská úmluva chrání práva autorů k dílům. Dílem se ve smyslu Bernské úmluvy (tedy literárním a uměleckým dílem, jak o dílech úmluva hovoří) se rozumí „všechny tvory z literární, vědecké a umělecké oblasti, bez ohledu na způsob nebo formu jejich vyjádření“. První odstavec obsahuje demonstrativní výčet děl, do kterého zahrnuje i „hudební skladby s textem nebo bez textu; filmová díla, jimž jsou postavena na roveň díla vyjádřená způsobem obdobným filmu“. Lze tedy konstatovat, že Bernská úmluva se zabývá ochranou hudebních děl.

Základními dvěma pilíři ochrany jsou v případě Bernské úmluvy zásada národního zacházení a zásada nadnárodního mezinárodního závazku. Podle zásady národního zacházení nesmí členský stát Bernské úmluvy poskytovat cizím autorům menší standard ochrany autorských práv, než jaký poskytuje svým vlastním občanům.<sup>27</sup> Zásada národního zacházení je vyjádřena mimo jiné v čl. 5 odst. 1 Bernské úmluvy, který říká: „Autoři mají ve vztahu k dílům, pro něž jsou chráněni podle této úmluvy, v ostatních státech Unie kromě státu původu díla práva, která příslušné zákony již přiznávají nebo v budoucnu přiznají jejich občanům, jakož i práva zvláště přiznaná touto úmluvou“. Zásada nadnárodního závazku je pak vyjádřena především v článku 5 odst. 3 dle kterého se ochrana ve státě původu řídí vnitrostátním právem a pokud není autor občanem státu původu díla, pro něž je chráněn podle této úmluvy, bude mít v takovém státě též práva jako autoři, kteří jsou jeho občany.

Co se týká pilířů ochrany, Bernská úmluva pamatuje i na situaci tzv. zásadu neformálnosti vzniku autorskoprávní ochrany, tj. požívání ani výkon autorských práv nesmí být podrobeny žádné formalitě, což je zásada vyplývající z čl. 5 odst. 2, první věty Bernské úmluvy. Z této zásady se dále vyvozuje, že autorská práva může vykonávat ten, kdo dílo vytvořil, aniž by bylo nutné, aby byla tato jeho práva zapsána v rejstříku.<sup>28</sup>

Bernská úmluva dělí práva autora k dílu na práva osobnostní a majetková, přičemž v čl. 7 odst. 1 určuje minimální ochranu práv „po dobu autorova života a padesát let po jeho smrti“. Česká republika k tomu ve vnitrostátní úpravě „prodlužuje“ ochranu

---

<sup>26</sup> TELEČ, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 1196.

<sup>27</sup> GINSBURG, Jane C. Minimum and Maximum Protection Under International Copyright Treaties. *Columbia Journal of Law & the Arts* [online]. 2020, roč. 44, č. 1 [cit. 21.03.2021]. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=148534301&lang=cs>

<sup>28</sup> KYSELOVSKÁ, Tereza a Pavel KOUKAL. *Mezinárodní právo soukromé a právo duševního vlastnictví: kolizní otázky*. 2019, s. 177.



majetkových autorských práv na dobu 70 let po smrti autora, přičemž tato vnitrostátní úprava je obsažena v § 27 odst. 1 autorského zákona. Ve vztahu k osobnostním autorským právům dále Bernská úmluva v čl. 6 bis odst. 2 říká, že se po jeho smrti zachovávají alespoň do zániku majetkových práv autorských a vykonávají je osoby nebo instituce oprávněné k tomu právním řádem státu, kde se uplatňuje nárok na ochranu. Osobnostní práva jsou tedy více konkretizována. Osobnostní autorská práva chrání za určitých okolností i po smrti autora, což je upraveno v § 11 odst. 5, který umožňuje domáhat se osobnostních autorských práv i po zániku majetkových práv, což zákon umožňuje osobě autorovi blízké, právnické osobě sdružující autory nebo příslušnému kolektivnímu správci.

Co se týká osobnostních autorských práv, považuji za vhodné zmínit, že Bernská úmluva se vyjadřuje k úloze osobnostních autorských práv v čl. 6 bis, kde zakotvuje právo autora na jisté „autorské sebeurčení“. Autor má totiž podle prvního odstavce nezávisle na majetkových autorských právech a rovněž i po jejich podstoupení (tedy i v situaci, kdy typicky k těmto majetkovým právům udělil licenci, která byla postoupena třetí osobě) 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.

### **1.2.3. Dohoda TRIPS**

Z hlediska ochrany autorských práv je významnou mezinárodní smlouvou Dohoda o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví<sup>29</sup> (dále jen Dohoda TRIPS), což je mezinárodní smlouva, kterou spravuje Světová organizace duševního vlastnictví (WIPO) při OSN. Dohoda TRIPS přinesla silnější standard ochrany než Bernská úmluva (jejíž větší část inkorporuje), což vyplývá z čl. 9 odst. 1 Dohody TRIPS. Článek 12 Dohody TRIPS stanovuje dobu ochrany díla a to tak, že: „Kdykoli je doba ochrany díla jiného, než je fotografické dílo nebo dílo užitého umění, počítána na jiném základě, než je život fyzické osoby, nebude tato doba kratší než 50 let od konce kalendářního roku oprávněného uveřejnění díla a pokud chybí takové oprávněné uveřejnění v průběhu 50 let od vytvoření díla, 50 let od konce kalendářního roku vytvoření díla.“

V čl. 14 Dohody TRIPS je obsažena ochrana práv výkonných umělců, výrobců zvukových záznamů a rozhlasových a televizních organizací. Podle pátého odstavce doba ochrany „bude pro výkonné umělce a výrobce zvukových záznamů trvat nejméně do

---

<sup>29</sup> Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 191/1995 Sb. o podpisu Dohody o zřízení Světové obchodní organizace (WTO) a Dohody o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví (TRIPS).

konce období 50 let počítaných od konce kalendářního roku, v němž byl pořízen záznam nebo se uskutečnil výkon“ a co se týká práv výrobců zvukových záznamů a rozhlasových a televizních organizací, trvání doby ochrany stanovuje nejméně 20 let od konce kalendářního roku, v němž se uskutečnilo rozhlasové vysílání.

Čl. 3 Dohody TRIPS obsahuje tzv. doktrínu národního zacházení, což znamená, že až na výjimky poskytuje členům TRIPS stejný stupeň ochrany jako svým občanům (tedy podmínky ochrany pro členy TRIPS nesmí být méně příznivé, než jaký členský stát Dohody TRIPS poskytuje svým občanům). Čl. 4 Dohody TRIPS obsahuje tzv. zacházení podle nejvyšších výhod, což znamená že jakákoli výhoda, přednost, výsada nebo osvobození týkající se ochrany duševního vlastnictví kterou členský stát přizná v rámci vnitrostátního práva svým občanům bude přiznána i občanům ostatních členských států.

Konečně je třeba zmínit, že Dohoda TRIPS obsahuje i negativní výčet týkající se práva duševního vlastnictví v čl. 9 odst. 2 Dohody TRIPS, který říká, že autorskoprávní ochrana se neposkytuje myšlenkám, postupům, výrobním metodám nebo matematickým pojmům jako takovým, nýbrž jejich vyjádření. A čl. 10 odst. 1 uvádí, že Dohoda TRIPS chrání počítačové programy jako literární díla v režimu Bernské úmluvy.

#### **1.2.4. Smlouva WCT**

Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském, zkráceně Smlouva WCT<sup>30</sup> byla projednána 20. 12. 1996 na diplomatické konferenci v Ženevě, má v současnosti více než 102 smluvních stran a od 14. 3. 2010 je její smluvní stranou i Evropská unie, tudíž i právní úprava v ní obsažená je závazná pro všechny členské státy Evropské unie.<sup>31</sup> Jejím cílem je rozšířit ochranu o nové technologie, které Dohoda TRIPS neřeší, jmenovitě se vypořádat s výzvami jaké tehdy přinesla například kabelová televize nebo satelitní vysílání, existence počítačových programů a databází.<sup>32</sup> Jedním z hlavních cílů Smlouvy WCT je totiž zpřístupňování autorských děl veřejnosti prostřednictvím interaktivních sítí (například internetu),<sup>33</sup> přičemž internet hraje při ochraně i porušování autorských práv stále větší roli.

---

<sup>30</sup> Sdělení č. 33/2002 Sb. m. s., Sdělení Ministerstva zahraničních věcí o přístupu České republiky ke Smlouvě Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském.

<sup>31</sup> KYSELOVSKÁ, Tereza a Pavel KOUKAL. *Mezinárodní právo soukromé a právo duševního vlastnictví*, s. 195.

<sup>32</sup> WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION. *WIPO Intellectual Property Handbook*. [online]. 2008, s. 269. Dostupné z: [https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/intproperty/489/wipo\\_pub\\_489.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/intproperty/489/wipo_pub_489.pdf)

<sup>33</sup> FICSOR, Mihály. *Collective management of copyright and related rights*. Geneva: WIPO, 2002, s. 39.

### 1.3. Charakteristika hudebního díla ve vnitrostátním právu

#### 1.3.1. Pojmové vymezení hudebního díla v autorském zákoně

V předchozím textu jsem na poměrně rozsáhlé ploše předestřel základ pro autorskoprávní úpravu hudebního díla, kterou poskytuje vnitrostátní úprava, především v autorském zákoně a kterou poskytují mezinárodní smlouvy, nyní je na řadě zaměřit se na jemné odstíny úpravy specificky hudebního díla a na jeho definiční vymezení.

Autorským dílem se ve smyslu § 2 odst. 1 AZ, první věty rozumí jedinečný výsledek tvůrčí činnosti autora, který je vyjádřen „v jakékoli objektivně vnímatelné podobě včetně podoby elektronické, trvale nebo dočasně, bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam“, přičemž se jedná o „dílo literární a jiné dílo umělecké a dílo vědecké“. Druhá věta pak zahrnuje demonstrativní výčet těchto autorských děl, mezi které zákon řadí i dílo hudební. Podle druhého odstavce je dílem též počítačový program či databáze, pokud je autorovým vlastním duševním výtvořem. K databázím dále druhý odstavec autorského zákona říká, že „databáze, která je způsobem výběru nebo uspořádáním obsahu autorovým vlastním duševním výtvořem a jejíž součásti jsou systematicky nebo metodicky uspořádány a jednotlivě zpřístupněny elektronicky či jiným způsobem, je dílem souborným“.

V autorském zákoně není nijak blíže specifikované, co znamená pojem objektivní vnímatelná podoba a zákon mlčí i o charakteristice literárního, jiného uměleckého či vědeckého díla. Telcova komentářová literatura ze starších, nyní již neúčinných právních předpisů vyvozuje, že tvůrčí duševní činností je myšlena výlučně „práce hlavou“, tedy produkt duševní činnosti, i když není a priori vyloučeno, že tato činnost bude doplněna i mechanickou či automatickou prací, například technickou nebo řemeslnou. Skutečnost, že je dílo výsledkem tvůrčí duševní činnosti však obecně patří k pojmovým znakům vzniku díla.<sup>34</sup>

Telec uvádí, že prozatím se za tvůrčí díla nepovažují díla vzniklá činností počítačových programů (tj. ne s jejich pomocí, ale přímo programem, bez toho, aby je „vymýšlel“ sám autor díla, tedy pokud je například tvoří AI (*artificial intelligence*, do češtiny se překládá jako umělá inteligence). Telec se domnívá, že je zapotřebí, aby byla přítomna alespoň nějaká duševní činnost autora, aby byla věc produktem jeho kreativity, jeho duševní činnosti a mohla být za dílo považována<sup>35</sup>. Považuji za zajímavé, že Telec uvažuje takto pouze o případných autorských právech autora, který vytvořil počítačový program, který

<sup>34</sup> TELEEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 26.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 7.

skladbu (nebo jiné autorské dílo) generuje. Domnívám se ovšem, že často bude „nerovnost zbraní“ položena opačně, totiž že spíše fyzická osoba, která využije softwaru k tvorbě hudebního díla, si bude chtít nárokovat jeho autorství ve vztahu k autoru softwaru (nebo, aby to bylo ještě komplikovanější, k držiteli licence.

Domnívám se, že do budoucna vzroste potřeba právně upravit nároky tvůrců softwaru, protože existuje možnost, že vzroste význam tzv. *augmented reality*, což je nový umělecký fenomén, který kombinuje prvky, digitálního světa a fyzikálního prostoru pomocí softwaru.<sup>36</sup> Zatím se takové aplikace používají hlavně v oblasti vizuálního umění, například když uživatel aplikace přijde do parku a zaměří svůj mobil na okolí, vidí v okolí vizuální efekty, například pohyblivé „sochy“ a s těmito výtvořky může interagovat. Již nyní vyvstávají otázky, jak naložit s právy k dílům, která jsou vytvořena v takových aplikacích, zda mají patřit držitelům licencí k aplikaci či zda autorská díla, která byla vytvořena reálnou interakcí se softwarem náleží uživateli aplikace.<sup>37</sup> Domnívám se, že podobné situace mohou nastat i v případě, že například provozovatel některé ze streamovacích a podcastových služeb (například Spotify), umožní svým uživatelům, aby chodili po parku a na jednotlivých místech snímali pomocí svého mobilu zvuky umístěné v prostoru, což by kombinovali s remixem svého hlasu a rytmikou svých kroků. Pokud by podobná aplikace byla k dispozici na českém území, zákonodárce, eventuálně soudy v rámci své rozhodovací praxe by se museli vypořádat s tématem *augmented reality* ve vztahu k hudebnímu dílu.

Autorský zákon nechrání pouhou myšlenku, nicméně její zpracování, což rozvedl Nejvyšší soud v Rozsudku č. Nejvyššího soudu České republiky ze dne 30. 4. 2007, sp. zn. 30 Cdo 739/2007, (o kterém bude pojednávat podkapitola Bauhaus vs. Svěrák). Prozatím postačí uvést, že klíčovým pojmovým znakem je zpracování této myšlenky, které má charakter bezprostředního užití autorem. Jedině tak je možno podle Nejvyššího soudu hovořit o autorském dílu.

Dalším pojmovým znakem je jedinečnost díla jako výsledku tvůrčí duševní činnosti, čímž je podle Chaloupkové myšleno, že je nutné chápat dílo ve „statistickém smyslu“, tedy že nelze, aby vznikla dvě totožná díla.<sup>38</sup> Domnívám se, že uvedená fráze je

---

<sup>36</sup> AFOAKU, Mma. The Reality of Augmented Reality and Copyright Law. *Northwestern Journal of Technology and Intellectual Property* [online]. 2017, roč. 18, č. 2, s. 111–112. Dostupné z: <https://scholarlycommons.law.northwestern.edu/njtip/vol15/iss2/4/>

<sup>37</sup> Ibid., s. 119–120.

<sup>38</sup> CHALOUPKOVÁ, Helena a Petr HOLÝ. *Autorský zákon*, s. 3.

poněkud neobratná, neboť statistikou se rozumí v užším smyslu jedna z disciplín matematiky, lidově se tak někdy říká statistické analýze, eventuálně je statistika vypočtený kvantitativní ukazatel nějaké vlastnosti náhodné veličiny ve zkoumaném statistickém vzorku, tedy například medián nebo aritmetický průměr.<sup>39</sup> Pokud budeme takto uvažovat nad autorským dílem, dle mého názoru spíše chtěla autorka vyjádřit, že autorské dílo se ze „statistiky“ vymyká, nejedná se tedy například o průmyslový vzor, podle kterého se v továrně vyrábějí stroje.

Mezi pojmové znaky autorského díla řadíme rovněž existenci objektivní (tj. smyslové) vnímatelnosti jako výsledku (i součástí) tvůrčí kategorie umění, a v něm zvláště umění literárního, anebo tvůrčí kategorie vědy. V případě uměleckého díla musí dílo působit na krasocit obecnostva.<sup>40</sup> Vystává zde otázka, zda v případě hudebního díla lze na tomto místě hovořit o hudební povaze jakožto o pojmovém znaku díla. A co je onou hudební stránkou, zda je to rytmus či melodie, zvukomalebnost či něco jiného. V judikatuře k tomu nenalezneme přesnou oporu, ovšem podíváme-li se do literatury na pomezí práva a muzikologie od Kramáře, zjistíme, že za hudební dílo lze považovat takové dílo, které bylo složeno, tj. komponováno a tato kompozice byla součástí tvůrčího duševního procesu autora. Dále se v evropském prostředí jedná tradičně spíše o vícehlas nebo (a)nebo o kombinaci více nástrojů. Hudební dílo zahrnuje jak prvky psychické, tj. intuici a inspiraci, tak prvky řemeslné, tj. zejména rytmus, dynamiku a vedení hlasů. Tento myšlenkový proces je provázen specifickou myšlenkovou úvahou, tzv. myšlením v tónech.<sup>41</sup>

Telec k jedinečnosti dodává, že se jedná o pojem, který se postupem času v české vnitrostátní úpravě postupně rozmělnuje a ustupuje spíše pojmu původnost, který používá evropská judikatura. Ovšem je stále mít potřeba na paměti, že pojem jedinečnosti stále zůstává jakousi zeslabenou pododvětví českého vnitrostátního práva, která se vztahuje k uměleckým a vědeckým autorským dílům. V českém prostředí, a to je třeba zdůraznit, se na rozdíl od anglosaského prostředí v kontextu této omezené výšeče autorského práva nedává důraz ani na dovednost a práci (*skil and labour*), ale právě na tvůrčí vklad autora, čímž se česká vnitrostátní úprava zásadně liší od anglosaského pojetí *copyrightu*.

---

<sup>39</sup> HOŠEK, Petr. Statistika. In: [cit. 24.03.2021]. Dostupné z: [https://postudium.cz/pluginfile.php/7248/mod\\_resource/content/6/statistika-html.html#\\_idTextAnchor001](https://postudium.cz/pluginfile.php/7248/mod_resource/content/6/statistika-html.html#_idTextAnchor001)

<sup>40</sup> TELEČEK, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 7.

<sup>41</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*. 2014, s. 31–32.

V anglosaském prostředí je dávat větší důraz na materiální původnost díla a dílo je pojímáno více jako obchodní investice než jako produkt duševního vlastnictví.<sup>42</sup>

Dalo by se jistě oponovat jak Chaloupkové, tak Telcovi, pokud hovoří o jedinečnosti díla jakožto pojmovém znaku. Neboť jak správně poznamenává Kramář, jedinečnost je rys nejvíce charakteristický právě pro improvizaci, která ovšem nelze nikdy dokonale replikovat,<sup>43</sup> k čemuž já dodávám, že dílo, které nelze dokonale replikovat, nelze dost dobře účinně chránit autorským právem, respektive nelze dost dobře chránit jeho improvizací část. Případně lze uvedený problém postavit i naopak, totiž že pokud hudebník použije například při živém vystoupení jako součást improvizace (omylem) jako hudební inspiraci některou ze součástí díla či děl chráněných autorských právem, a z tohoto svého vystoupení nepořídí například audiovizuální záznam, který komerčně využije, bude se jen obtížně prokazovat autorovi, eventuálně kolektivnímu správci autorských práv či jiné oprávněné osobě, že se jedná o porušení autorského práva.

Dalším pojmovým znakem díla je jeho vyjádření v jakékoli smysly poznatelné podobě (tzv. vnější formě), přičemž výjimky z uvedeného pravidla jsou obsaženy v § 3 a v § 107 autorského zákona.<sup>44</sup> V § 3 autorského zákona stanovuje tzv. výjimky ve veřejném zájmu. Písmeno a) se vyjadřuje k tzv. úředním dílům, což nepovažuji z hudebního hlediska za příliš významné. Zajímavější je písmeno b), které říká, že se ochrana podle autorského práva nevztahuje na „výtvory tradiční lidové kultury, není-li pravé jméno autora obecně známo a nejde-li o dílo anonymní nebo o dílo pseudonymní (§ 7); užít takové dílo lze jen způsobem nesnižujícím jeho hodnotu“. K výtvorům lidové kultury autorský zákon v § 11 odst. 5, že nesmí být užita způsobem snižujícím jejich hodnotu, což platí obdobně jako u pietních děl. Nenašel jsem v české judikatuře příklad, kdy by se soud zabýval užitím hudebního díla lidové kultury způsobem, který tzv. snižuje jeho hodnotu, avšak dovedu si v budoucnu takový případ představit. Z prvků lidové kultury totiž často čerpá zejména reklama. Avšak zatím pokud se někdo cítí poškozen nevhodným užitím prvku lidové kultury v reklamě, případně i nevhodným použitím lidového hudebního díla v reklamě, může jít spíše cestou, kterou umožňuje zákon o regulaci reklamy, tj. obrátit se na místně příslušný krajský živnostenský úřad, eventuálně jít neformální cestou arbitrálního řešení

---

<sup>42</sup> TELEEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 7.

<sup>43</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 33.

<sup>44</sup> TELEEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 7.

sporu před Radou pro reklamu, která se od srpna 1994 věnuje samoregulaci v oblasti reklamy.

Konkrétně hudebním dílem (které se z hlediska systematiky řadí mezi umělecká díla) se podle komentářové literatury myslí díla hudební s textem i bez textu, a to včetně znělek, přičemž podstatou hudební tvorby je „vyjádření tvůrčí myšlenky zvukovým projevem za použití melodie, rytmu, harmonie, dynamiky a barvy zvuku“.<sup>45</sup> Co se týká evropské judikatury k hudebnímu dílu, Soudní dvůr Evropské unie nehovoří o jedinečnosti díla, ale pracuje se slabší autorskoprávní charakteristikou, s tzv. původností. Jak SDEU několikrát konstatoval,<sup>46</sup> že za původní dílo se považuje nehmotný předmět, pokud je originální v tom smyslu, že je autorovým vlastním duševním výtvozem, avšak konkrétní posouzení charakteristiky tvůrčího duševního přínosu nechává na členských státech a jejich vnitrostátní právní úpravě.<sup>47</sup>

Anonymním dílem se myslí ve smyslu § 7 odst. 1 takové dílo, které bylo podle projevu vůle autora zveřejněno bez udání jména. Za pseudoanonymní se podle tohoto ustanovení považuje dílo zveřejněné pod krycím jménem nebo značkou. Ovšem je třeba odlišovat dílo anonymní či pseudoanonymní od pseudonymu. Pseudonymem je podle § 79 odst. 1 občanského zákoníku jméno které si člověk může zvolit pro určitý obor své činnosti nebo i pro soukromý styk a u kterého je zřejmé, kdo jedná. A pokud podle druhého odstavce vejde ve známost, požívá stejné ochrany, jako jméno. Klíčové je tedy přihlášení se k autorství. Například pokud v praxi víme, že Řezník je pseudonym rappera Martina Pohla, disponuje Pohl svými autorskými právy k hudbě, kterou skládá, může ve vztahu k nim udělit licenci, nechat se zastupovat kolektivním správcem práv atd. Pokud by nebyla veřejnosti známá jeho identita, podle § 27 odst. 3 autorského zákona by trvala ochrana jeho děl 70 let od uveřejnění a platila by vyvratitelná domněnka podle § 7 odst. 2, že jej zastupuje osoba, která veřejně prohlásí, že ho jako autora zastupuje nebo osoba, která dílo zveřejnila, přičemž podle § 7 odst. 1 není dovoleno autorovu totožnost bez jeho souhlasu prozradit.

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Například Rozsudek Soudního dvora Evropské unie /třetího senátu ze dne 11. 9. 2010, sp. zn. C-145/10, Rozsudek Soudního dvora Evropské unie (velkého senátu) ze dne 3. 7. 2012, sp. zn. C-128/11, ve věci UsedSoft GmbH proti Oracle International Corp.

<sup>47</sup> TELEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 7.

### 1.3.2. Katapult versus Strana Zelených

Jako výsledek tvůrčí činnosti nejsou chráněna díla nepatrná. Koukal uvádí příklad tzv. „děl malé mince“, tzn. děl, která se od sebe liší jen nepatrně a nelze je od sebe téměř odlišit.<sup>48</sup> V souvislosti s hudebním dílem se díly malé mince zabýval Nejvyšší soud v případě Katapult versus Strana Zelených.<sup>49</sup> Stranu Zelených tehdy u soudu prvního stupně žaloval autor písně „Až“ od hudební skupiny Katapult (dále jen textař). Strana Zelených použila při volební kampani v roce 2010 v Ústeckém kraji na automobilech, plakátech, ve volebních tiskovinách a na internetu ke své propagaci sousloví „Co děti? Mají si kde hrát?“, které je zároveň refrémem písně „Až“ od hudební skupiny Katapult. Skladatel žádal náhradu škody, která mu měla náležet za neoprávněné užití díla na základě § 40 odst. 2 autorského zákona a odkazoval přitom na Rozsudek Nejvyššího soudu ze dne 30. 4. 2007, sp. zn. 30 Cdo 739/2007 (tedy na případ Bauhaus vs. Svěrák) s tím, že údajně byla píseň použita k propagaci politické strany bez textařova souhlasu. Nejvyšší soud se však domníval, že „ideální předmět je vždy individualizovaným výsledkem osobní tvůrčí činnosti konkrétní fyzické osoby“ a „předmětem autorského práva může být jen to, co v rámci naplnění všech legálních pojmových znaků díla podle autorského zákona koresponduje uvedené funkční povaze tohoto soukromého práva“,<sup>50</sup> což nejsou právě díla drobné mince, která nesplňují požadavek autorské individuality, což byl případ i refrénu „Co děti? Mají si kde hrát?“, a proto mu ochranu nepřiznal.

## 1.4. V právu Evropské unie

### 1.4.1. Úloha práva Evropské unie a především směrnice

Právo Evropské unie dlouhou dobu právo duševního vlastnictví reflektovalo jen okrajově. Zásadní průlom přinesla Lisabonská úmluva, která má stejnou právní sílu jako Smlouva o Evropské unii (dále SEU) a Smlouva o fungování Evropské unie (dále SFEU). Čl. 17 Lisabonské úmluvy, který stanoví, že „duševní vlastnictví má být chráněno“. Právní základ pro sblížení vnitřních předpisů v oblasti práva duševního vlastnictví na společném trhu pak představuje čl. 114 SFEU.<sup>51</sup> Výslovnou normotvornou kompetenci v oblasti práva duševního vlastnictví je dále zakotvena v čl. 118 SFEU, který dává Evropskému

---

<sup>48</sup> KOUKAL, Pavel. *Autorské právo, public domain a lidská práva*. Brno: Masaryk University Press, 2019, s. 45–46. DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-9280-2019

<sup>49</sup> Usnesení Nejvyššího soudu ze dne 31. 8. 2016, sp. zn. 30 Cdo 733/2016.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> KOUKAL, Pavel a Matěj MYŠKA. *Právo duševního vlastnictví*, s. 217–218.



parlamentu za úkolu přijmout „opatření o vytvoření evropských práv duševního vlastnictví, která zajistí jednotnou ochranu práv duševního vlastnictví v Unii“.

Jako poznamenávají Myška s Koukalem, jsou v čl. 118 SFEU přesně vymezeny pravomoci Evropské unie v oblasti práva duševního vlastnictví. Ovšem mezi odbornou veřejností se má za to, že je tato pravomoc vymezena především pro oblast vnější politiky a obchodního aspektu práva duševního vlastnictví.<sup>52</sup> Evropský soudní dvůr k tomu konstatoval v rozsudku *Daiichi Sankyo Co. Ltd a Sanofi-Aventis Deutschland GmbH v. DEMO Anonymous Viomichaniki kai Emporiki Etairia Farmakon*<sup>53</sup> konstatoval, že tato pravomoc má „zvláštní spojitost s mezinárodním obchodem“ a její podstatou je „že se týká zvláště mezinárodního obchodu, a to v tom smyslu, že jeho účelem je především podpora, usnadnění nebo úprava tohoto obchodu a že má na něj přímé a bezprostřední účinky“. Toto rozhodnutí bylo přelomové tím, že Soudní dvůr v něm konstatoval, že zvláštní spojitost mezi mezinárodním obchodem a právem duševního vlastnictví vykazuje Dohoda TRIPS.<sup>54</sup>

Autorský zákon kromě mezinárodních smluv, jako jsou Bernská úmluva a Dohoda TRIPS (a řady dalších smluv spravovaných WIPO) implementuje v rámci procesu harmonizace i řadu evropských směrnic, jmenovitě jsou to: Směrnice Rady 93/83/EHS ze dne 27. září 1993 o koordinaci určitých předpisů týkajících se autorského práva a práv s ním souvisejících při družicovém vysílání a kabelovém přenosu, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 96/9/ES ze dne 11. března 1996 o právní ochraně databází, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. května 2001 o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/84/ES ze dne 27. září 2001 o právu na opětný prodej ve prospěch autora originálu uměleckého díla, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2004/48/ES ze dne 29. dubna 2004 o dodržování práv duševního vlastnictví, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/115/ES ze dne 12. prosince 2006 o právu na pronájem a půjčování a o některých právech v oblasti duševního vlastnictví souvisejících s právem autorským, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2009/24/ES ze dne 23. dubna 2009 o právní

---

<sup>52</sup> Ibid., s. 220–221.

<sup>53</sup> Rozsudek Evropského soudního dvora ze dne 18. 7. 2013, sp. zn. C-414/11, ve věci *Daiichi Sankyo Co. Ltd a Sanofi-Aventis Deutschland GmbH v. DEMO Anonymous Viomi-chaniki kai Emporiki Etairia Farmakon*.

<sup>54</sup> KOUKAL, Pavel a Matěj MYŠKA. *Právo duševního vlastnictví*, s. 220–221.

ochraně počítačových programů, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2011/77/EU ze dne 27. září 2011, kterou se mění směrnice 2006/116/ES o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012 o některých povolených způsobech užití osiřelých děl, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2014/26/EU ze dne 26. února 2014 o kolektivní správě autorského práva a práv s ním souvisejících a udělování licencí pro více území k právům k užití hudebních děl online na vnitřním trhu.

V následujících podkapitolách této kapitoly zaměřím pozornost Směrnici Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících a Směrnici Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012 o některých povolených způsobech užití osiřelých děl. Významná je pro oblast ochrany kolektivních práv rovněž Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2014/26/EU ze dne 26. února 2014 o kolektivní správě autorského práva a práv s ním souvisejících a udělování licencí pro více území k právům k užití hudebních děl online na vnitřním trhu, ovšem té budu věnovat samostatný prostor ve druhé kapitole této práce.

#### **1.4.2. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících (dále jen Směrnice 2006/116/ES)**

Zásadním prvkem obsaženým ve Směrnici 2006/116/ES je stanovení minima a zároveň maxima ochrany autorského díla. Obojí jmenované je stanoveno v čl. 1 odst. 1 Směrnice 2006/116/ES na 70 let po smrti autora. Zvolená hranice neumožňuje národní úpravě odchýlit se a přijmout kratší ani delší dobu ochrany.<sup>55</sup>

Na tomto místě považuji za vhodné upozornit na to, že směrnice zavedla speciální kategorii ochrany pro práva výkonného umělce, tzn. majetková práva výkonného umělce podle čl. 3 odst. 1 Směrnice 2006/116/ES uplynou za 50 let ode dne podání výkonu, ovšem pokud ovšem pokud je záznam během této doby oprávněně vydán, uplynou za 70 let od tohoto oprávněného vydání. Co se týká práv výrobců zvukových záznamů, podle čl. 3 odst. 2 Směrnice 2006/116/ES uplynou za 50 let po pořízení záznamu, ovšem pokud je zvukový záznam oprávněně vydán během této doby, zaniknou za 50 let od oprávněného vydání.

---

<sup>55</sup> KOUKAL, Pavel. *Autorské právo, public domain a lidská práva*, s. 215–216.

Jak upozorňuje Rudolf Leška, Komise tím, že umožnila potenciální možné prodloužení autorskoprávní ochrany k zvukovému záznamu až na 120 let (!) naprosto ignorovala běžný obchodní život nahrávky, který trvá 5 let, na což ji během prvního čtení upozorňovala odborná veřejnost. Takové uvažování se zcela míjí se sociální realitou a nezohledňuje, že je často obtížné dohledat nositele práv, zvláště ke starším nahrávkám.<sup>56</sup>

#### **1.4.3. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012 o některých povolených způsobech užití osiřelých děl (dále jen Směrnice 2012/28/EU)**

V této podkapitole se zaměřím zejména na úpravu osiřelého hudebního díla.

Směrnice 2012/28/EU podle čl. 1 odst. 1 Praembule má za úkol přispět k ochraně evropského kulturního dědictví a reaguje na potřebu digitalizace knihoven a dalších sbírek děl. Hromadná digitalizace je podle čl. 1 odst. 5 Praembule prostředkem, jak chránit autorské právo. V čl. 1 odst. 7 Praembule směrnice zohledňuje, že v případě osiřelých děl nelze od držitelů práv získat souhlas rozmnožováním nebo zpřístupněním veřejnosti. Směrnice se podle čl. 1 odst. 12 Praembule z důvodu tzv. mezinárodní zdvořilosti vztahuje pouze na „díla a zvukové záznamy, které byly poprvé vydány na území některého členského státu, nebo nebyly-li vydány, které byly poprvé odvysílány na území některého členského státu, nebo nebyly-li vydány ani odvysílány, které byly se souhlasem nositelů práv zpřístupněny veřejnosti organizacemi oprávněnými podle této směrnice“. V případě neodvysílaným zvukovým záznamům se má směrnice uplatnit pouze v případě, že lze rozumně předpokládat, že k nim nositelé práv neuplatní autorská práva.

Směrnice se vztahuje podle čl. 1 odst. 2 písm. b) a c) na audiovizuální díla a zvukové záznamy z veřejných knihoven a na zvukové záznamy vyrobené veřejnoprávními organizacemi. Osířelé dílo je definováno pro účely směrnice v čl. 2 odst. 1 jako dílo nebo zvukový záznam, u kterého není určen jeden nebo více nositelů práv, nebo, pokud je určen, nelze jej nebo více nositelů vyhledat navzdory důslednému vyhledávání. Pokud je dílo nebo zvukový záznam považováno za osířelé v jednom členském státě, je považováno podle čl. 4 za osířelé ve všech členských státech. Podle čl. 5 je na členských státech, aby implementovaly pravidla, podle kterých bude možné, aby nositel práv kdykoli ukončil status osířelého díla. Toto pravidlo bylo implementováno do českého právního řádu v § 37a autorského zákona, který upravuje tzv. licenci pro užití osířelého díla. Na rozdíl od ostatních zákonných

---

<sup>56</sup> LEŠKA, Rudolf. Predĺženie trvania práv k hudobným umeleckým výkonom – Prečo sa Komisia mylí. In: HAMULÁK, Ondrej. *Právo v umění a umění v právu: sborník odborných příspěvků z mezinárodní konference Olomoucké debaty mladých právníků 2011*. Olomouc: Leges, 2011, s. 298–299.

licencí není licence pro užití osiřelého díla zcela bezúplatnou licencí, ale umožňuje, aby autorovi byla po ukončení statusu osiřelého díla udělena odměna od osoby, která osiřelé dílo oprávněně užila.<sup>57</sup> Aby autor, který se dozví o užití svého osiřelého díla, mohl uplatňovat toto právo na odměnu, musí bez zbytečného odkladu písemným oznámením sdělit osobě, která dílo osiřelé užila, ukončení statusu osiřelého díla, jak ukládá § 27a odst. 4 autorského zákona. Tato osoba podle druhé věty je povinna o této skutečnosti písemně bez zbytečného odkladu informovat kolektivního správce.

Co se týká povinnosti důsledného vyhledávání, což je požadavek, který byl do autorského zákona zařazen, aby byly splněny požadavky Směrnice 2012/28/EU, jádro tohoto požadavku je obsaženo v § 27b a v § 37a autorského zákona. Podle § 27b autorského zákona se důsledné vyhledávání provede nahlédnutím do vhodných informačních zdrojů na území státu Evropské unie, kde bylo dílo poprvé odvysíláno, k čemuž zákon specifikuje odchylky. Důležité je, že o každém jednotlivém výsledku tohoto pátrání uchovává oprávněná osoba záznam s příslušným zjištěním, jak jí ukládá § 37a odst. 6, a podle osmého odstavce o výsledcích svých zjištění informuje Ministerstvo kultury.

Pokud tedy bylo vše výše uvedené splněno, tedy oprávněná osoba za použití zákonných postupů měla za to, že dílo je osiřelé, užila jej a autor díla se na ni písemně obrátil, může nastoupit nárok na autorskou odměnu. Výše této odměny není nikde v zákoně stanovena, obecně by se však mělo jednat o odměnu přiměřenou (spravedlivou), která vychází z důsledného posouzení věci a bude obecně splnitelná na vyžádání, a to podle obecných pravidel pro určení času obsažených v § 1958 odst. 2 občanského zákoníku. Subjektivní tříletá lhůta k uplatnění práv začíná běžet ode dne, kdy se autor o užití osiřelého díla dozvěděl, objektivní lhůta k uplatnění práv pak ode dne, kdy k oprávněnému užití osiřelého díla došlo. O těchto lhůtách se nedozvíme v autorském zákoně, Telec je však dovozuje z obecných pravidel pro počítání lhůt upravených v § 629 a souv. občanského zákoníku.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> TELEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 441.

<sup>58</sup> *Ibid.*

## 2. Kolektivní správa autorských práv k hudebnímu dílu

### 2.1. Optikou mezinárodních norem

Kolektivní správa je tradiční a standardní institut autorského práva, který má umožnit nositelům práv účinným způsobem chránit svá práva k dílu v situacích, kdy by bylo neefektivní uzavírat jednotlivé smlouvy mezi nositeli práv a uživateli, nebo by to bylo ekonomicky neefektivní. Kolektivní práva může být efektivnější ve vybírání poplatků za užití díla než by byli samotní nositelé práv a zároveň může jako autorská „samospráva“ *sui generis* pomoci veřejnosti vzdělávat se v oblasti ochrany autorského práva, stejně jako promoci autorům propagovat svá díla ve vztahu k veřejnosti.<sup>59</sup>

Kolektivní správa autorských práv sahá na mezinárodní úrovni do 18. století, kdy začaly vznikat první svazy autorů. Prvním svazem chránícím hudební autory se stala roku 1850 první společnost textařů, skladatelů a hudebních nakladatelů *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique* (SACEM). První organizací kolektivních správců se stala v Itálii roku 1882 *Società Italiana degli Autori ed Editori* (SIAED). Klíčovou roli v rozvoji kolektivní správy, stejně jako autorského práva jako celku, se stalo přijetí Bernské úmluvy o ochraně literárních a uměleckých z roku 1886. 20. století pak přineslo rozvoj nových technologií, zejména rozhlasového a televizního vysílání. Především pak přineslo vznik dvou dodnes významných mezinárodních organizací, a to *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs* (CISAC) a *Bureau International de l'Édition Mécanique* (BIEM).<sup>60</sup> Na celoevropské úrovni funguje jako mezinárodní organizace *Groupement Européen des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs* (GESAC), česky známá též jako Evropské sdružení autorských organizací. Stále významnější roli v boji proti pirátství ve světě hudebního průmyslu hraje *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI), jejíž název se do češtiny překládá též jako Mezinárodní federace hudebního průmyslu.

V následujících podkapitolách věnuji prostor těmto jednotlivým důležitým organizacím, které mají přesah pro kolektivní správu na území České republiky a vysvětlím jejich vliv na kolektivní správu autorských práv k hudebnímu dílu.

---

<sup>59</sup> LEGS. Velká novela autorského zákona. *Právní rozhledy* [online]. roč. 217, č. 5 [cit. 26.03.2021]. Dostupné z: <https://www-beck-online-cz.ezproxy.muni.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=nrptembrg5pxa4s7gvpxgx3jne&rowIndex=0#>

<sup>60</sup> MATEJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 23–24.

### 2.1.1. CISAC

CISAC je organizací, která má 230 členů ve 121 zemích světa. V České republice jsou jejími členy z řad kolektivních správců GESTOR a OSA a jejími tzv. provizními členy (*provisional*) jsou OAZA a OOA-S.<sup>61</sup> CISAC je nevládní nezisková organizace založená roku 1926 a svým členům zajišťuje prosazování práv a zájmů v oblasti hudby, v audiovizuální oblasti, dramatu, literatury a výtvarného umění. Jejím cílem je zajistit autorům spravedlivou odměnu, a to kdekoli na světě. Za tímto účelem se svými členskými organizacemi v jednotlivých regionech sdílí prostřednictvím svých obchodních, technických a regionálních výborů postupy týkající se ochrany autorských práv. Poskytuje svým členům IT a právní podporu a platformu pro vznik diskusních fór, a v neposlední řadě jim poskytuje potřebné know-how, aby mohli zdokonalovat nástroje pro vybírání licenčních poplatků za použití autorských děl.<sup>62</sup>

Z hlediska kolektivní správy je klíčový tzv. případ CISAC,<sup>63</sup> který řešil otázku monopolů v oblasti vybírání licenčních poplatků. Ke Komisi podali v roce 2000 stížnost německá skupina RTL proti společnosti GEMA (jednomu ze členů CISAC), která jí odmítla udělit licenci pro území celého tehdejšího Evropského společenství a zároveň se Komise zabývala i stížností z roku 2003, kterou podala společnost Music Choice Europe vůči CISAC, která se týkala tzv. modelové smlouvy k zastupování. Komise se tehdy zabývala problematikou tzv. recipročních dohod, které ukládaly držitelům licencí, aby se obraceli se žádostí o správu svých práv pouze na kolektivní správce ve svém státě, a držitelům práv byla znemožněna možnost volby na základě parametrů jako je cena či kvalita služeb.<sup>64</sup> CISAC se ve věci odvolal a Tribunál (Evropské unie) dospěl 12. 4. 2013 k závěru, že Komise nepředložila dostatek důkazů k tomu, že by ve věci docházelo ke vznik dohod mezi CISAC a jejími členy, které by narušovaly hospodářskou soutěž, a proto rozhodnutí Komise zrušil.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> CISAC. In: [cit. 25.03.2021]. Dostupné

z: <https://members.cisac.org/CisacPortal/annuaire.do?method=membersDirectoryHome>

<sup>62</sup> WHAT WE DO | CISAC. In: [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.cisac.org/what-we-do>

<sup>63</sup> Rozhodnutí Evropské komise v případě CISAC 2008, Commission Decision Relating to a Proceeding Under Article 81 of the EC Treaty and Article 53 of the EEA Agreement, at 1, 5 COM (2008) 3435 final (July 16, 2008),

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> In: *EUROPA* [online]. Dostupné

z: [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/api/files/document/print/en/cje\\_13\\_43/CJE\\_13\\_43\\_EN.pdf](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/api/files/document/print/en/cje_13_43/CJE_13_43_EN.pdf)

### 2.1.2. GESAC (Evropské sdružení autorských organizací)

GESAC je organizace, která sdružuje 32 sdružení autorů z celé Evropy a zastupuje více než milion tvůrců, včetně řady hudebníků a tvůrců audiovizuálních děl.<sup>66</sup> Byla založena v roce 1990 a kromě členů v zemích EU sdružuje i kolektivní správce z Norska a Švýcarska. Jejím členem je mezi jinými i OSA. Organizace spolupracuje s Evropskou unií na řadě projektů, například v roce 2016 vypracovala studii, ve které zjistila, že kvůli výjimce v americké legislativě (konkrétně v US Copyright Act exemption 110(5)(B)), která umožňuje hrát v amerických hotelech hudbu i z Evropské unie bez placení licenčních poplatků, v důsledku čehož přijdou údajně držitelé licencí z Evropské unie ročně o 44 milionů dolarů.<sup>67</sup> Komise se například na GESAC obrátila v roce 2017 se žádostí o vyjádření v otázce udělování licencí k autorským dílům,<sup>68</sup> a GESAC poskytla v roce 2020 Komisi zpětnou vazbu k akčnímu plánu pro oblast duševního vlastnictví (*Intellectual property action plan*).<sup>69</sup> Bohužel musím konstatovat, že organizační struktura stejně jako dílčí prvky činnosti organizace GESAC nejsou příliš transparentní a z jejich webových stránek se jen s obtížemi získávají informace. Výroční zprávy organizace vypadají spíše jako promo materiály než jako dokumenty splňující alespoň minimální standardy informačního přínosu. Ve srovnání se CISAC je tak informační a vzdělávací přínos organizace pro širší evropskou veřejnost nižší.

### 2.1.3. IFPI (Mezinárodní federace hudebního průmyslu)

IFPI je mezinárodní nezisková organizace, jejíž cílem je celosvětově zastupovat zájmy nahrávacího průmyslu. Byla založena v roce 1933 v Itálii a registrována ve Švýcarsku. Původně byla propojená s Electronic and Musical Industries Ltd (EMI) v jejíž kancelářích v Hayes, blízko Londýna měla původně sídlo.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Who we are - GESAC. In: <https://authorsocieties.eu> [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://authorsocieties.eu/who-we-are/>

<sup>67</sup> CISAC - GESAC press release: New Study: Unlawful US Copyright Exemption Severely Harms European Authors (sólo en inglés). In: CISAC [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://es.cisac.org/Sala-de-prensa/Sociedad-prensa/GESAC-press-release-New-Study-Unlawful-US-Copyright-Exemption-Severely-Harms-European-Authors-solo-en-ingles>

<sup>68</sup> ANONYMOUS. „Licences for Europe” stakeholder dialogue. In: *Shaping Europe’s digital future - European Commission* [online]. 22. 12. 2017 [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/licences-europe-stakeholder-dialogue>

<sup>69</sup> Feedback from: GESAC. In: *Have your say* [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://ec.europa.eu/info/law/better-regulation/have-your-say/initiatives/12510-Intellectual-Property-Action-Plan/F544025>

<sup>70</sup> In: *A Short History of IFPI, 1933-2013* [online]. Dostupné z: <http://www.ifpi.cz/wp-content/uploads/2013/11/IFPI-a-short-history-November2013.pdf>

IFPI je organizace, která se od 70. let významněji angažuje v boji proti pirátství v autorskoprávní oblasti, posledních několik desítek let zejména na internetu<sup>71</sup> a jejich postoj lze dobře reprezentovat úryvkem z jejich memoranda z roku 2005, kde uvedli, že: Online pirátství představuje pro kreativitu a investice hudebních producentů hrozbu stejně jako je hrozbu jako její fyzický ekvivalent, avšak dopad této hrozby je mnohem větší než dopad fyzického pirátství“.<sup>72</sup>

IFPI má i svou pobočku v České republice, bohužel je pro ni charakteristické jako pro předchozí dvě výše uvedené mezinárodní organizace, že je její web v nepříliš dobrém stavu. Dokonce na českých webových stránkách IFPI k dnešnímu dni zcela absentují kolonky „O nás“, „Hudba a právo“ a „Statistiky, které jsou na webu avizovány, zato nechybí odkaz na jakousi obskurní hitparádu bez jakéhokoli průvodního slova.<sup>73</sup> Dá se tedy říci, že minimálně česká má jisté nedostatky v informování veřejnosti a především v propagaci autorů, které zastupuje.

Na mezinárodním poli jsou pak pro IFPI určitým mementem problémy se serverem The Pirate Bay. The Pirate Bay je stránka s torrenty, kterou zřídila poprvé v roce 2003 švédská „anti-autorská“ (*anti-copyright*) organizace *Piratbyrå* (což by se od češtiny dalo volně přeložit jako Pirátská kancelář).<sup>74</sup> Jelikož v polovině října 2007 si IFPI neprodloužila registraci domény, provozovatelé serveru The Pirate Bay využili situace a tuto doménu, kterou údajně získali od anonymního dárce, obsadili.<sup>75</sup> Obsazenou doménu pojmenovala provozovatelé *International Federation of Pirates Interests* (česky Mezinárodní federace pirátských zájmů). Věc se dostala až k arbitráži před WIPO. Arbitrážní tribunál konstatoval, že sporný název domény je totožný nebo matoucím způsobem podobný ochranné známce, na kterou má IFPI práva a že The Pirate Bay si neregistroval doménu v dobré víře, a proto nařídil, aby doména byla navrácena stěžovateli (tedy IFPI).<sup>76</sup> Jsem toho názoru, že celá kauza nevrhá na IFPI by mohla být lépe zvládnutá a nezbývá než doufat, že se jí podaří

---

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> POORT, Joost et al. Global Online Piracy Study. *SSRN Electronic Journal*. 2018, s. 23.

DOI: 10.2139/ssrn.3224323

<sup>73</sup> IFPI | Národní federace hudebního průmyslu [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.ifpicr.cz/>

<sup>74</sup> LOOPER, Christian de. History of The Pirate Bay: Internet Outlaw or Internet File-Sharing Freedom Fighter? In: *Tech Times* [online]. 17. 12. 2014 [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.techtimes.com/articles/22362/20141217/history-pirate-bay.htm>

<sup>75</sup> *Anti-Piracy Organization Domain IFPI.com Now Owned by The Pirate Bay \* TorrentFreak* [online], s. [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://torrentfreak.com/ifpi-now-owned-by-the-piratebay-071012/>

<sup>76</sup> WIPO Domain Name Decision: D2007-1328. In: [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.wipo.int/amc/en/domains/decisions/html/2007/d2007-1328.html>



v zájmu autorů do budoucna lépe reagovat na nebezpečí internetového pirátství v hudební oblasti.

## **2.2. V právu Evropské unie**

Jednotná kolektivní správa autorských práv je jednou z cest, jak naplnit požadavek čl. 118 SFEU, který ukládá Evropskému parlamentu a Radě vytvářet řádným legislativním postupem opatření k ochraně práv duševního vlastnictví v Evropské unii, zajistit jeho jednotnou ochranu a koordinaci a kontrolu této ochrany v centralizovaném režimu na území Evropské unie.

### **2.2.1. Směrnice o kolektivní správě**

Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2014/26/EU ze dne 26. února 2014 o kolektivní správě autorského práva a práv s ním souvisejících a udělování licencí pro více území k právům k užití hudebních děl online na vnitřním trhu (dále jen Směrnice o kolektivní správě), měla být do českého právního řádu 10. 4. 2016,<sup>77</sup> avšak realizace se dočkala až s novelou č. 102/2017 Sb., autorského zákona<sup>78</sup> představuje průlom pro oblast užití hudebních děl v online prostředí a s tím související udělování tzv. multiteritoriálních licencí, stejně jako vytyčuje meze pro úpravu vztahu mezi kolektivním správcem a nositeli práv. Věnuje se organizaci kolektivní správy a vztahu mezi kolektivním správcem a uživatelem.<sup>79</sup>

Cílem této směrnice je podle bodu č. 55 Praembule „zlepšení schopnosti členů organizací kolektivní správy vykonávat kontrolu nad činností těchto organizací, zaručení dostatečné transparentnosti ze strany organizací kolektivní správy a zlepšení udělování licencí pro více území k autorským právním k užití hudebních děl online“.

Mezi zásady kolektivní správy patří podle Směrnice o kolektivní správě zásada zachování autonomie vůle a smluvní svobody nositelů autorských práv.<sup>80</sup> Tato zásada je zakotvena v čl. 18 Směrnice o kolektivní správě, dle kterého je důležité stanovit práva a kategorie práv tak, aby byla zachována rovnováha mezi svobodou nositelů práv nakládat se svým dílem a možnostmi organizace (myšleno kolektivního správce) tyto zájmy spravovat a pro nositele práv má vnitrostátní právní řád zachovat možnost odejmout

---

<sup>77</sup> MATĚJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 58.

<sup>78</sup> Zákon, kterým se mění zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů

<sup>79</sup> MATĚJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 57–58.

<sup>80</sup> K zavedení povinné kolektivní správy práva k onl. In: *EPRAVO.CZ* [online] [cit. 26.03.2021]. Dostupné z: <https://www.epravo.cz/top/clanky/k-zavedeni-povinne-kolektivni-spravy-prava-k-online-uziti-publikaci-v-ceske-republice-111093.html>

konkrétnímu kolektivnímu správci možnost správu svých práv a spravovat je individuálně nebo přenechat jejich správu jinému kolektivnímu správci.

Směrnice o kolektivní správě zavedla v rámci tzv. velké novely autorského zákona do vnitrostátního českého práva pojem tzv. nezávislých nositelů práv, o čemž bude podrobněji pojednávat pátá kapitola této práce. Směrnice o kolektivní správě přinesla do evropského práva do té doby absentující definici pojmu osoba uživatele, kterého v čl. 3 písm. k) definuje jako osobu nebo „subjekt, který provádí úkony, jež vyžadují svolení nositelů práv, odměnu nositelům práv nebo zaplacení náhradní odměny nositelům práv, a který nejedná jako spotřebitel“. Matějičný si všímá, že tato definice nekoresponduje s úpravou v občanském zákoníku,<sup>81</sup> ve kterém se v § 419 občanského zákoníku hovoří o spotřebiteli jako o člověku, jedná mimo svou podnikatelskou činnost nebo výkon svého povolání. Tato konstrukce je zvláštní, protože sice po velké novele má kolektivní správce ze zákona povinně režim spolku<sup>82</sup> (jak mu ukládá § 96a odst. 3 autorského zákona) a je nepodnikatelem, ovšem nelze říci, že by s uživatelem jednal vždy jako s nespotřebitelem. Například pokud bude chtít uživatel s kolektivním správcem uzavřít licenční smlouvu mimo rámec svého podnikání, lze ho považovat za spotřebitele, podobně jako pokud například pořadatelé maturitních večírků nebo různých studentských akcí uzavřou licenční smlouvu s kolektivním správcem práv, budou tito pořadatelé patrně ve vztahu ke kolektivnímu správci správy spotřebiteli.<sup>83</sup>

Směrnice rovněž umožnila nositelům práv, aby si vybrali kolektivního správce přeshraničně<sup>84</sup> a čl. 5 odst. 3 Směrnice o kolektivní správě rovněž umožnil zastupovanému nositeli práv udělovat licence pro nekomerční užití a rozhodovat mu u jednotlivých práv, zda pověří jejich správou příslušného kolektivního správce, či nikoli (a dá je například k dispozici k volnému užití). Což je zajímavý benefit pro nositele práv, ovšem kolektivnímu správci přináší další administrativní zátěž a může se negativně projevit na odměnách vyplácených nositeli práv.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 60.

<sup>82</sup> LEGS. *Velká novela autorského zákona*.

<sup>83</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 60.

<sup>84</sup> Co by měla přinést připravovaná novela autorského. In: *EPRAVO.CZ* [online] [cit. 26.03.2021]. Dostupné z: <https://www.epravo.cz/top/clanky/co-by-mela-prinest-pripravovana-novela-autorskeho-zakona-v-oblasti-kolektivni-spravy-100152.html>

<sup>85</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 61.

### 2.2.2. Zákonný monopol a případ OSA versus Léčebné lázně Mariánské lázně,<sup>86</sup> spor L. s INTEGRAM<sup>87</sup>

Jelikož nelze pojímat evropskou úpravu kolektivní správy izolovaně, nýbrž je potřeba ji chápat jako kompaktní celek s vnitrostátními právními normami, budu nyní věnovat pozornost případu, ve kterém se Krajský soud v Plzni obrátil na Soudní dvůr Evropské unie (dále jen SDEU) s předběžnou otázkou týkající se výjimky z povinnosti platit autorské odměny pro zdravotnická zařízení, přičemž soud se zabýval otázkou monopolního postavení kolektivního správce.

Nejprve je třeba uvést, co se myslí zákonným monopolem. Tzv. zákonný monopol neboli povinnou kolektivní správu zakotvuje v českém vnitrostátním právu § 96 autorského zákona, který uděluje Ministerstvu kultury vykonávat dozor nad činností kolektivního správce a ukládá kolektivnímu správci povinnost získat pro svou činnost oprávnění u Ministerstva žádosti ve formě písemné žádosti. Jedná se o oprávnění administrativní (veřejnoprávní) povahy, avšak pro veskrze soukromoprávní činnost.<sup>88</sup> § 97d odst. 1 písm. a) autorského zákona stanovuje taxativní výčet kogentně stanovených práv, na které se povinná kolektivní správa vztahuje. Konkrétně jsou v tomto výčtu zahrnuty i právo na odměnu za „užití uměleckého výkonu, zaznamenaného na zvukový záznam vydaný k obchodním účelům, vysíláním rozhlasem nebo televizí nebo přenosem rozhlasového nebo televizního vysílání“ a právo na „užití zvukového záznamu, vydaného k obchodním účelům, vysíláním rozhlasem nebo televizí nebo přenosem rozhlasového nebo televizního vysílání“. Důsledkem tohoto zákonného monopolu pro nositele práv těchto taxativně vymezených je, že tito nositelé nemají možnost sami udělovat licenční oprávnění k těmto právům a veškeré takové ujednání by bylo v rozporu se zákonem<sup>89</sup> a dále že na území českého státu nelze k týmž předmětům kolektivní správy mít více kolektivních správců.<sup>90</sup>

Takovýto postoj, tedy upřednostňující zákonný monopol, zastává i Ústavní soud ve sporu L. s INTEGRAM.<sup>91</sup> Pan L. (stěžovatel) vlastnil živnostenské oprávnění a provozoval hospodu, přičemž INTEGRAM po něm vymáhal u Městského soudu v Praze zaplacení částky 9 096,40 Kč s příslušenstvím, která měla podle názoru kolektivního správce INTEGRAM vzniknout v souvislosti s bezdůvodným obohacením, kterého se měl podle názoru

---

<sup>86</sup> Rozsudek Soudního dvora (čtvrtého senátu) ze dne 27. 2. 2014, OSA (C-351/12),

<sup>87</sup> Nález Ústavního soudu ze dne 29. 11. 2011, sp. zn. II ÚS 1658/11.

<sup>88</sup> TELEČ, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 887.

<sup>89</sup> MATĚJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 36.

<sup>90</sup> *Ibid.*, s. 46.

<sup>91</sup> Nález Ústavního soudu ze dne 29. 11. 2011, sp. zn. II ÚS 1658/11.

kolektivního správce dopustit neoprávněným užitím autorských děl, jejichž majitele správce zastupoval. Podle názoru stěžovatele se měl městský soud na ESD s předběžnou otázkou, aby posoudil, zda kolektivní správa tak, jak byla formulovaná v autorském zákoně a která znemožňovala, aby se na území České republiky usazovaly zahraniční právnické osoby jakožto kolektivní správci a byla tím podle stěžovatelova názoru porušena svoboda usazování podle čl. 49 a 56 SFEU a volného pohybu služeb a městský soud pochybil, když neposuzoval předběžnou otázku směřující k svobodě usazování v kontextu kolektivní správy tak, jak mu to podle stěžovatelova názoru ukládá v případě podezření na porušení unijního práva čl. 267 SFEU. Ústavní soud ve věci konstatoval, že „nelze jednoznačně vyloučit, že kolektivní správa autorských práv nemůže být považována za službu ve smyslu čl. 56 a násl. SFEU (bod 21) a že činnost kolektivního správce práv nemůže mít dopad na hospodářskou soutěž v rámci Unie ve smyslu čl. 101 a násl. SFEU“.<sup>92</sup> Dále Ústavní soud rovněž uvedl, že pokud by se snad skutečně jednalo o omezení volného pohybu zboží, služeb a osob, je otázkou, jestli by případné národní omezení v autorském zákoně nebylo za hranicí toho, co je přípustné pro ochranu duševního vlastnictví.

Rozhodnutí Ústavního soudu ve sporu L. s INTEGRAM zafungovalo o několik let později jako rozbuška, neboť o rok později se rozhodl Krajský soud v Plzni, možná i v obavě, aby v případě nekorektního postupu věc neskončila opět před Ústavním soudem na SFDEU v případě OSA versus Léčebné lázně Mariánské lázně.<sup>93</sup> Skutkově šlo o velmi podobný případ. OSA byl na základě rozhodnutí Ministerstva kultury ze dne 28. 2. 2001, č. j. 4449/2001 a smluv s ostatními kolektivními správci (DILIA, OOA-S a s některými zahraničními kolektivními správci) oprávněn ke kolektivní správě týkajících se výběru autorských odměn za provozování rozhlasového a televizního vysílání na pokojích v ubytovacích zařízeních a nárokoval si na základě toho vydání bezdůvodného obohacení v částce 546.995,- Kč podle tehdy účinného znění § 40 odst. 4 autorského zákona (pro lepší orientaci čtenáře uvádím, že v úpravě autorského zákona účinné k dnešnímu dni se jádro úpravy nachází v § 97d písm. a) a § 40 odst. 4).

Žalovaným ve věci byla společnost Léčebné lázně Mariánské lázně a. s., která u se u krajského soudu hájila tím, že se na ni údajně vztahuje výluka z placení autorských odměn pro zdravotnická zařízení při výkonu zdravotní péče obsažená v § 23 autorského zákona. Tato výluka je v nyní účinné úpravě ve stejném ustanovení a říká, že za provozování

---

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Rozsudek Soudního dvora (čtvrtého senátu) ze dne 27. 2. 2014, OSA (C-351/12),

rozhlasového a televizního vysílání chráněné autorským zákonem se nepovažuje zpřístupňování díla pacientům při poskytování zdravotních služeb ve zdravotnických zařízeních. Jelikož žalovaný byl provozovatelem takového zdravotnického zařízení, licenční smlouvu s OSA neuzavřel. Žalovaný tvrdil, že OSA zneužívá svého monopolního postavení na trhu, které jí umožňuje vymáhat neúměrně vysoké poplatky za užití díla. OSA tvrdila, že § 23 autorského zákona není eurokomformní, neboť není v souladu se Směrnicí Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. května 2001 o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti (dále jen Směrnice 2001/29/ES).

Nejprve věnujme pozornost v pořadí třetí předběžné otázce, kterou měl krajský soud vůči ESD, sice zda je třeba článek 56 SFEU a násl. a článek 102 SFEU vykládat tak, že brání v aplikaci vnitrostátní právní úpravy, která vyhrazuje výkon kolektivní správy autorských práv na území členského státu pouze jednomu monopolnímu správci, a tím neumožňuje příjemci služby volný výběr správce z jiného členského státu.<sup>94</sup> ESD konstatoval, že zákonný monopol kolektivní správy je eurokomformní a právo Evropské unie nebrání existenci vnitrostátní právní úpravy, která výkon kolektivní správy autorských práv k určitým chráněným dílům na území jednoho státu vyhrazuje pouze jednomu kolektivnímu správci.<sup>95</sup>

Co se týká v pořadí první předběžné otázky, totiž zda je § 23 autorského zákona v rozporu se Směrnicí 2001/29/ES, souhlasil ESD s kolektivním správcem OSA, jelikož „pouhá skutečnost, že pacienti lázeňského zařízení jsou v tomto zařízení zpravidla ubytováni po delší dobu než zákazníci v hotelích, není s to vyvrátit tento závěr, neboť se zpřístupnění děl může v důsledku kumulativních účinků plynoucích z tohoto zpřístupnění takovým pacientům stále týkat dosti vysokého počtu osob“.<sup>96</sup> Dle mého názoru takový výklad nepřispívá příliš k právní jistotě dotčených právnických osob, které jsou zatíženy povinností platit poplatky za užití hudebních a audiovizuálních děl a nemyslím si, že by se jednalo o kvalitní odůvodnění. Poplatky by totiž neměly být vybírány jako výpalné a OSA (stejně jako případně i jiní kolektivní správci, kteří budou pochybovat o výkladu zákona v oblasti výjimek a omezení autorského práva) by se měly přednostně snažit jít legislativní cestou vnitrostátně, anebo, ještě lépe, jít cestou zákonodárné iniciativy v rámci

---

<sup>94</sup> Rozsudek Soudního dvora Evropské unie (čtvrtého senátu) ze dne 27. 2. 2014, OSA (C-351/12).

<sup>95</sup> MATEJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 44–45.

<sup>96</sup> Rozsudek Soudního dvora (čtvrtého senátu) ze dne 27. 2. 2014, OSA (C-351/12).

Evropské unie. Koneckonců jak jsem konstatoval v předchozí podkapitole, OSA je mimo jiné členem CISAC i GESAC a může se s podporou svých organizací a za peníze svých členů obracet například na Komisi.

Jak jsem tedy představil v předchozím textu, institut zákonného monopolu kolektivní správy, který se v mnohém překrývá s tzv. povinnou kolektivní správou je jedním z pilířů české vnitrostátní úpravy kolektivní správy a toto jeho postavení bylo ukotveno i v rozhodovací praxi ESD. Není proto žádným překvapením, že implementaci Směrnice o kolektivní správě mohla v odborné veřejnosti vyvolat pochyby, zda tento status quo platí i nadále. Zákonodárce se k tomu vyjádřil v důvodové zprávě ke směrnici, kde se vyjádřil, že implementace Směrnice o kolektivní správě nepřinesla změnu systému kolektivní správy v České republice ani neruší tzv. zákonný monopol v kolektivní správě, přičemž zákonodárce v důvodové zprávě odkazuje právě na případ OSA versus Léčebné lázně Mariánské lázně.<sup>97</sup> Já se však s poznatkem zákonodárce ohledně údajně absentujícího přínosu změny do systému kolektivní správy v České republice neztotožňuji a domnívám se, že by měl legislativec svůj postoj k zákonnému monopolu přehodnotit.

### **2.3. Ochranné organizace v České republice**

Na území České republiky funguje v tuto chvíli celkem šest kolektivních správců autorských práv. Jsou to OSA – Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním (dále jen OSA), INTEGRAM, nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově-obrazových záznamů z. s. (dále jen INTEGRAM), DILIA, divadelní, literární, audiovizuální agentura o. s. (dále jen DILIA), Ochranná organizace autorská – Sdružení autorů děl výtvarného umění, architektury a obrazové složky audiovizuálních děl, z. s. (dále jen OOA-S), GESTOR – ochranný svaz autorský (dále jen GESTOR a Ochranná asociace zvukařů – autorů o. s. (dále jen OAZA)).<sup>98</sup> Z povahy věci je pochopitelné, že nebude v této práci věnován prostor kolektivnímu správci OOA-S. Ochranný svaz DILIA má na poli hudby zajímavou pozici, a totiž že vydává a prodává notové materiály, a to především k hudebně-dramatickým dílům.<sup>99</sup> Ovšem nezaznamenal jsem, že by se tato agentura v zájmu vlastníků

---

<sup>97</sup> Sněmovní tisk 724/0. Důvodová zpráva k vládnímu návrhu zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon, s. 111. [online]. [cit. dne 28. 8. 2017] Dostupný z: <http://www.psp.cz/sqw/text/tiskt.sqw?O=7&CT=724&CT1=0>

<sup>98</sup> MATĚJČIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 28–29.

<sup>99</sup> DILIA. In: [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.dilia.cz/18-hudebni-agentura>

práv zabývala konkrétním hudebním dílem, resp. ochranou hudebního díla například právě v souvislosti s ochranou práv k audiovizuálnímu dílu.<sup>100</sup>

V následujícím textu nejprve představím hlavní kolektivní správce relevantní pro hudební oblast, a to OSA, INTEGRAM a OAZA. Následně se budu věnovat třem okruhům kolektivní správy. Druhům kolektivní správy, jejichž fungování jsem nastínil v předchozí podkapitole, základním právům a povinnostem kolektivního správce a v neposlední řadě soustředím pozornost na výkon kolektivní správy autorských práv k hudebním dílům v souvislosti s jednotlivými právy k hudebním dílům.

### 2.3.1. OSA

OSA neboli Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním z.s. zaměřuje svou činnost na správu práv k dílům hudebním a zhudebnělým textům. OSA je členem CISAC i BIEM, a podle údajů z výroční zprávy za rok 2018 nabízí repertoár více než tři a půl milionu nositelů práv, z toho 9 338 domácích a spolupracuje s 81 zahraničními kolektivními správci práv a má členskou základnu čítající 578 členů.<sup>101</sup>

Ačkoli organizace byla ve své novodobé podobě založena 22. 1. 1996, její kořeny sahají na začátek 1919, neboť navázala na činnost Ochranného sdružení československých skladatelů, spisovatelů a nakladatelů hudebních v Praze, zaps. společ. s.r.o. Dá se tedy s nadsázkou říct, že OSA je nejstarším kolektivním správcem na českém území.<sup>102</sup> Ovšem novodobé „založení“ OSA se neobešlo bez kontroverzí. V roce 1996 totiž vyšlo najevo v tzv. případě Hradec najevo, že OSA nebyla řádně zapsána do obchodního rejstříku. Skladatel Jiří Hradec totiž zažaloval OSA u Městského soudu v Praze, neboť se domníval, že OSA nechrání důsledně jeho práva.

U soudu se právnička OSA prokazovala plnou mocí s identifikačním číslem, které bylo z obchodního rejstříku vymazáno již v roce 1992, přičemž nové identifikační číslo bylo OSA přiděleno až v roce 1994. Do té doby neměla OSA jak prokázat svou existenci, ačkoli během let vybrala na svou činnost od nositelů práv miliony korun na poplatcích. Navíc se během soudního řízení ukázalo, že OSA nebyla registrována u Ministerstva vnitra tak, jak

---

<sup>100</sup> Zájemce o ochranu audiovizuálních děl odkazují v souvislosti s DILIA na Rozsudek Nejvyššího soudu ze dne 22. 2. 2019, č. j. 34 C 5/2017- 360, kde se Nejvyšší soud zabýval sporem DILIA s provozovatelem serveru uloz.to.

<sup>101</sup> OSA – OCHRANNÝ SVAZ AUTORSKÝ PRO PRÁVA K DÍLŮM HUDEBNÍM, Z.S. *Výroční zpráva OSA o činnosti a hospodaření za rok 2018* [online]. 2019, s. 14–15. Dostupné z: <https://www.osa.cz/storage/DownloadTranslation/1-2000/175-attachment-OSA-rocenka2018-WEB.pdf>

<sup>102</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 26.

měla být povinně registrována ze zákona (právní úprava se od devadesátých let v tomto ohledu změnila a kolektivní správci nyní pro svou činnost žádají o oprávnění písemně u Ministerstva kultury, jak vyplývá z § 96 odst. 1 autorského zákona). Teprve 22. 1. 1996 se OSA alespoň registroval jako občanské sdružení (oproti tomu v současnosti se pak OSA transformovala na spolek a je tak registrována jako spolek v souladu s požadavkem § 96a odst. 3 písm. a) autorského zákona, který požaduje, aby kolektivní správce měl právní formu spolku). Právníčka ministerstva vnitra JUDr. Masopustová k tehdejší pochybné situaci ohledně (dis)kontinuity OSA, která zpochybnila všechny milionové finanční transakce OSA, které proběhly v letech 1992 až 1995 trefně poznamenala: „Samozřejmě, že než se do transformace pustili, měli si nejdříve sednout a nastudovat právo“.<sup>103</sup>

OSA kromě kolektivní správy majetkových autorských práv k hudebním dílům a zpřístupňování děl veřejnosti těchto děl veřejnosti, což je předmět činnosti, který vyplývá z § 95 odst. 1 a 2 autorského zákona, se věnuje i poskytování licencí uživatelům na základě individuálního pověření jednotlivých nositelů práv, k čemuž jí ukládá mandát autorský zákon v § 98a odst. 1. Poskytování těchto licencí k dílům vyplývá z její agenturní činnosti, ke které jí bylo vydáno živnostenské oprávnění.<sup>104</sup>

### 2.3.2. INTEGRAM

INTEGRAM, celým názvem INTEGRAM, nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově-obrazových záznamů z. s. je kolektivní správce založený v roce 1990, který zaměřuje svou činnost na správu práv s autorskými právy souvisejících, čímž jsou v tomto konkrétním případě myšleny práva výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově-obrazových záznamů. Na rozdíl od OSA nezastupuje skladatele a textaře, neboť ti jsou nositeli přímo autorských práv. Ovšem zastupuje zpěváky a jiné interprety, kteří autorská díla provádějí jako výkonní umělci a výrobce záznamů takových interpretací.<sup>105</sup> Výkonným umělcem se totiž ve smyslu § 67 autorského zákona myslí osoba, která výkon vytvořila a touto osobou může být podle výčtu obsaženého v prvním odstavci herec, zpěvák, hudebník, tanečník, dirigent, sbormistr, režisér nebo jiné osoby za podmínky, že tato

---

<sup>103</sup> LACINA, Jan. Ochranný svaz nebyl, je a bude. Autorská práva: Ředitel OSA argumentuje sedmdesátiletou historií své firmy. *Lidové noviny* [online]. 1996, roč. 1996, č. IX. Dostupné z: <https://www.jirihradec.cz/tisk/ln170496/ln170496.htm>

<sup>104</sup> S, MEDIA FACTORY Czech Republic a. Kdo jsme. In: *OSA.CZ* [online] [cit. 27.03.2021]. Dostupné z: <https://www.osa.cz/kdo-jsme/o-nas/>

<sup>105</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 26–27.



osoba hraje, zpívá, recituje, předvádí nebo jinak provádí umělecké dílo a výtvořiny tradiční lidové kultury, eventuálně i artista, který provádí umělecké dílo.

Praktickým důsledkem tohoto rozdělení kolektivní správy mezi více kolektivních správců může být situace, kdy musí uživatel platit současně poplatky několika kolektivním správcům současně, například právě OSA a INTEGRAM, neboť jak upozorňuje na svých webových stránkách OSA, každý z těchto kolektivních správců spravuje autorská práva (a práva s autorskými právy související) jiných umělců a uživatelé jsou proto mnohdy nuceni uzavřít licenční smlouvu s více kolektivním správcem a platit více poplatků.<sup>106</sup>

Poněkud kuriózním příkladem ze soudní praxe v souvislosti s INTEGRAM je případ INTEGRAM versus uživatel televizoru.<sup>107</sup> Žalobce, INTEGRAM podal u Krajského soudu v Hradci Králové žalobu na vydání bezdůvodného obohacení vůči provozovateli restauračního zařízení, který měl v provozovně umístěný televizor. Provozovatel vyčerpал všechny opravné prostředky a věc se dostala k Ústavnímu soudu. Provozovatel v ústavní stížnosti uvedl, že krajský soud nedostatečně zjistil skutkový stav věci, neboť z pouhé skutečnosti, že byl televizor fyzicky umístěn v restaurační provozovně nelze bez dalšího dovozovat, že sloužil k veřejné produkci. Provozovatel proto ve stížnosti tvrdil, že bylo ve věci porušeno právo na spravedlivý proces, které zaručuje čl. 36 odst. 1 Listiny základních práv a svobod a čl. 6 odst. 1 Úmluvy o lidských právech a základních svobodách. Ústavní soud ve věci judikoval, že krajský soud porušil právo stěžovatele na spravedlivý proces, neboť neprovedl dokazování a nezjistil dostatečně skutkový stav. Aby mohl kolektivní správce požadovat po provozovateli vydání bezdůvodného obohacení, musí prokázat, že je zařízení umožňující televizní přenos provozuschopné, nestačí pouze konstatovat, že by provozuschopné mohlo být a z toho odvozovat povinnost provozovatele uzavřít s kolektivním správcem licenční smlouvu.

### **2.3.3. OAZA**

OAZA neboli Ochranná Asociace Zvukařů - Autorů, z. s. byla založena v roce 2003, ovšem její žádost adresovaná Ministerstvu kultury o udělení oprávnění byla zprvu neúspěšná, proto se stala kolektivní správce s uděleným oprávněním až o tři roky později, v roce 2006 a jejím úkolem je vykonávat správu autorských práv pro tzv. mistry zvuku. Jak upozorňuje Matějčičný, lze pochybovat o tom, zda je práce zvukaře autorem ve smyslu

---

<sup>106</sup> S, MEDIA FACTORY Czech Republic a. Ptáte se. In: *OSA.CZ* [online] [cit. 27.03.2021]. Dostupné z: <https://www.osa.cz/ptate-se/uzivatele-hudby/>

<sup>107</sup> Nález Ústavního soudu ze dne 13. 1. 2015 II. ÚS sp. Zn. 2186/14.

autorského zákona a zda je proto možné vykonávat samostatnou kolektivní správu práv zvukařů. Pokud totiž zvukař pouze nezajišťuje technickou stránku aranžování hudební skladby, ale podílí se svou jedinečnou tvůrčí činností na jejím vzniku, stává se spoluautorem, respektive jedním ze skladatelů, a jeho činnost spadá pod kolektivní správu OSA. Pokud zvukař toto hudební dílo zaznamenává, může taková činnost spadat do kategorie práv výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, což je činnost, kterou spravuje kolektivní správce INTEGRAM.<sup>108</sup>

Nejvyšší soud se zabýval sporem Ministerstva kultury a OAZA v Rozsudku ze dne 6. 5. 2013, sp. zn. 30 Cdo 177/213, ve kterém ve shodě s komentářovou literaturou od Telce a Tůmy z roku 2007<sup>109</sup> konstatoval, že není dán relevantní důvod, proč by měla práce zvukaře, pokud se nejedná o spoluautorství hudebního díla či výrobu zvukového záznamu považována za předmět kolektivní správy. Nejvyšší soud se ztotožnil s názorem autorů komentáře, kteří v publikaci uvedli, že předmět kolektivní správy tak, jak je vymezen v § 95 autorského zákona je taxativním výčtem a jeho případné rozšíření by mohlo hospodářsky zatížit nositele práv velkými náklady.<sup>110</sup> Souhlasím v této věci s názorem Nejvyššího soudu a autorského kolektivu Telce a Tůmy, neboť se domnívám, že práce zvukaře okleštěná o tvůrčí složku (která je přítomna v případě (spolu)autorství, eventuálně o výrobu zvukového záznamu (což je činnost, jež je způsobilá založit práva s autorským právem související) sama o sobě spočívá v zajištění technické stránky přenosu zvuku, například ozvučení. Pokud zvukař pouze zapojí aparaturu například na koncertě, není to dle mého názoru činností ve smyslu autorského zákona a není zde dán důvod, aby byl jakožto nositel práv zastupován samostatným kolektivním správcem za účelem ochrany svých práv v této věci.

#### **2.3.4. Druhy kolektivní správy**

Definice kolektivní správy je obsažena v § 95 odst. 1 autorského zákona, který za kolektivní správu označuje plnou správu majetkových práv autorských nebo práv souvisejících s právem autorským nositelů práv k jejich zveřejněným nebo ke zveřejnění nabídnutým dílům, uměleckým výkonům, zvukovým nebo zvukově obrazovým záznamům která je vykonávána k jejich společnému prospěchu. Podle druhé věty se není kolektivní správou zprostředkování uzavření licenční nebo jiné smlouvy ani příležitostná nebo

---

<sup>108</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 28.

<sup>109</sup> TELEČ, Ivo a Pavel TŮMA. *Autorský zákon: komentář*. V Praze: C.H. Beck, 2007.

<sup>110</sup> *Ibid.*, s. 744.

krátkodobá plná správa jiných než povinně kolektivně spravovaných práv, ovšem jak vysvětlím níže, lze podle mého názoru takové krátkodobé zprostředkování licence podřadit za určitých okolností pod kategorii dobrovolné kolektivní správy a jako takovou zařadit k definici. Domnívám se proto, že zákonná definice kolektivní správy nereflektuje tento termín ve celé jeho šíři.

Účel kolektivní správy je podle druhého odstavce „kolektivní uplatňování a kolektivní ochrana majetkových práv autorských a majetkových práv souvisejících s právem autorským a umožnění zpřístupňování předmětů těchto práv veřejnosti“. Uvedený účel by měl být naplňován pokud možno efektivně, ovšem neměla by být vykonávána na úkor autorské vůle.<sup>111</sup> V rámci kolektivní správy jsou zastupováni tzv. nositelé práv, čímž jsou myšleny podle § 95 odst. 3 osoby, kterým přísluší majetkové právo autorské nebo majetkové právo související s právem autorským, výkon majetkových práv k dílu ve smyslu autorského zákona, eventuálně na základě smlouvy výhradní oprávnění k výkonu práva „kolektivně spravovaného po celou dobu trvání majetkových práv a alespoň pro území České republiky s právem poskytnout podlicenci.“ Poslední jmenovaný okruh osob, tedy tzv. licenční nabyvatele je nutno chápat jako nositele práv především proto, že při výkonu licenčního užívacího oprávnění dosahují silného postavení, které jim umožňuje vyloučit z užívacího titulu k dílu třetí osoby a de facto i majitele autorského práva k příslušnému autorskému dílu.<sup>112</sup>

Zatímco Chaloupková rozděluje kolektivní správu podle účelu na povinnou kolektivní správu, rozšířenou kolektivní správu,<sup>113</sup> další relevantní autor Matějičný, který se kolektivní správě věnuje v rámci svého profesního zaměření,<sup>114</sup> kolektivní správu dělí na dobrovolnou povinnou kolektivní správu, rozšířenou kolektivní správu a dobrovolnou kolektivní správu.<sup>115</sup> Telec v tomto smyslu hovoří odkazuje k judikatuře Nejvyššího správního soudu,<sup>116</sup> která pracuje s pojmem dobrovolné kolektivní správy.<sup>117</sup> Rozhodl jsem se proto, že v následujícím textu budu pracovat s terminologickým vymezením, které používají Matějičný, Telec i judikatura Nejvyššího správního soudu.

---

<sup>111</sup> ŠALAMOUN, Michal. Kolektivní správa – formace a deformace autorské vůle. *Právní rozhledy*. 2009, roč. 2004, č. 6, s. 208.

<sup>112</sup> TELEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 869.

<sup>113</sup> CHALOUPKOVÁ, Helena a Petr HOLÝ. *Autorský zákon*, s. 188.

<sup>114</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 8–9.

<sup>115</sup> *Ibid.*, s. 30–31.

<sup>116</sup> Konkrétně na Rozhodnutí Nejvyššího správního soudu ze dne 9. 1. 2008, sp. zn. 5 As 38/2008-288.

<sup>117</sup> TELEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 869.

Povinná kolektivní správa je základním druhem kolektivní správy a je vymezena v § 96 odst. 2 autorského zákona v taxativním výčtu a detaily jejího uplatňování jsou obsaženy v § 97d autorského zákona. Principiální důsledky kolektivní správy jsem již naznačil v souvislosti s výkladem zákonného monopolu v případě OSA versus Léčebné lázně Mariánské lázně v první kapitole. Na tomto místě tedy shrnuji, že české právo ukládá nositelům práv vymezených v taxativním výčtu v autorském zákoně povinnost podřídit se kolektivní správě a nositelé práv tak nemají možnost sami poskytovat k těmto svým právům licence prostřednictvím licenčních smluv a pokud by tak učinili, takové právní jednání by bylo v rozporu se zákonem.<sup>118</sup>

Jádro úpravy rozšířené kolektivní správy se nachází v § 97e autorského zákona a jejím cílem je posílit právní jistotu uživatelů práv. V praxi pokud si uživatel získá oprávnění od příslušného kolektivního správce nebo správců tzv. hromadnou smlouvou získá spolu s tím licenci i k užití všech děl, která spadají do činnosti daného správce či správců a to bez ohledu na to, zda jsou jím smluvně zastupovaná či nikoli. Pokud se tito nezastupovaní nositelé práv u příslušného kolektivního správce či kolektivních správců alespoň evidují, náleží jim podíl na odměnách z kolektivní správy.<sup>119</sup>

„Zbytkovou“ kategorii představuje dobrovolná kolektivní správa, která je čistě soukromoprávním modelem a vzniká na základě licenční smlouvy mezi nositelem práv a kolektivním správcem na dobrovolné bázi, jelikož ji uzavírá takový uživatel, který nemá povinnost být zastupován v režimu v § 97d autorského zákona. Typickým příkladem takového nositele práv bude hudebník, který jakožto výkonný umělec bude v rámci představení živě provádět hudební dílo a nebude tím sledovat hospodářský prospěch (jinak by totiž takové užití spadalo do režimu kolektivní správy) a bude chtít být zastupován kolektivním správcem, proto s ním uzavře dobrovolně licenční smlouvu.<sup>120</sup> Dobrovolná kolektivní správa souvisí i s fenoménem Creative Commons, o kterém blíže pojednává 5. kapitola.

### **2.3.5. Základní práva a povinnosti kolektivního správce**

Podle § 98c odst. 1 autorského zákona jsou v souvislosti s uzavíráním smluv povinni uživatelé „umožnit kolektivnímu správci řádný výkon kolektivní správy a poskytovat mu informace o užití jeho repertoáru nezbytné k výkonu kolektivní správy, zejména k

---

<sup>118</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 34.

<sup>119</sup> *Ibid.*, s. 32–33.

<sup>120</sup> *Ibid.*, s. 31–32.

výběru příjmů z výkonu práv a k jejich rozdělení a vyplacení příslušným nositelům práv. Uživatelé nesmí bez vážných důvodů poskytnutí těchto informací odmítnout“. Před velkou novelou autorského zákona bylo ohledně tohoto bodu výslovně stanoveno, že kolektivní správce byl oprávněn vstoupit při kontrolách do provozovny a nahlédnout například do účetních knih, pokud to bylo účelné a nesměl těchto informacích získaných při kontrole zneužít.<sup>121</sup> I když tato povinnost nositele práv není nyní v příslušném ustanovení formulována explicitně, domnívám se, že se dá i nyní odvodit z judikatury (například z případu OSA versus Léčebné lázně Mariánské lázně) a druhotně by se dalo odvodit z textace druhého odstavce.

Dalším oprávněním kolektivního správce je podle § 98c odst. 4 autorského zákona požadovat po provozovateli živé veřejné hudební produkce alespoň 15 dní předem oznámení o tom, že se konkrétní živá veřejná hudební produkce bude konat.

Podle § 99b písm. 1 autorského zákona je kolektivní správce oprávněn započíst vůči nositeli práv, kterého zastupuje úhradu účelně vynaložených a doložených nákladů na výkon kolektivní správy, přičemž však tato úhrada musí být přiměřená a vyčíslená na základě objektivních měřítek. Ačkoli podle § 95a odst. 1 autorského zákona lze kolektivní správu vykonávat jen nevýdělečně, kolektivní správci mají mnohdy v živnostenském rejstříku zapsanou tzv. vedlejší činnost, například agenturní zastupování umělců či právní poradenství pro nositele práv, a tuto vedlejší činnost mohou vykonávat výdělečně.<sup>122</sup>

Mezi hlavní povinnosti kolektivního správce patří povinnost získat oprávnění od Ministerstva kultury, k čemuž jsou náležitosti upraveny v § 96 a souv. autorského zákona, dále povinnost vykonávat kolektivní správu za rovných podmínek ke všem nositelům práv, jejichž práva spravuje (což mu ukládá § 97a autorského zákona) a vykonávat správu soustavně a samostatně jako nepodnikatel dle § 97 odst. 3 a 4 autorského zákona. Z osobního samostatného výkonu kolektivní správy existuje výjimka v případě tzv. recipročních smluv, kdy může v odůvodněných případech a za podmínek daných v § 97g autorského zákona kolektivní správce uzavřít se zahraničním kolektivním správcem smlouvu ve kterém ho pověří výkonem kolektivních správ v rámci zahraničního teritoria. Zákon pamatuje rovněž na případ, kdy je potřeba pověřit jiného tuzemského kolektivního správce zastupováním nositelů práv,<sup>123</sup> což je možné uskutečnit, pokud je takový postup efektivní a

---

<sup>121</sup> TELEČ, Ivo a Pavel TŮMA. *Autorský zákon*, s. 997.

<sup>122</sup> CHALOUPKOVÁ, Helena a Petr HOLÝ. *Autorský zákon*, s. 190.

<sup>123</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 36–37.

je potřeba, aby za tímto účelem kolektivní správci mezi sebou uzavřeli smlouvu o přenosu kolektivní správy v písemné formě.

### **2.3.6. Výkon kolektivní správy autorských práv k hudebním dílům v souvislosti s jednotlivými právy k hudebním dílům**

Cílem této podkapitoly není vyčerpávajícím způsobem vyjmenovat všechny konkrétní aspekty kolektivní správy k hudebním dílům. Za tímto účelem nelze než odkázat čtenáře do autorského zákona, případně do některé z monografií věnovaných přímo kolektivní správě. Prostor chci nyní věnovat především rozboru judikatury v případech které představují třecí plochu mezi zájmy kolektivních správců práv, nositeli práv a jejich uživateli.

Na prvním místě považuji za vhodné představit pojem sdělování veřejnosti, který ilustruji na případu *Cyklistická prodejna versus kolektivní správce*,<sup>124</sup> na kterém ukáži, jak Ústavní soud pracuje s pojmem sdělování veřejnosti v kontextu evropské i české vnitrostátní judikatury. Druhým judikátem, kterému budu věnovat pozornost, bude věnována internetovému pirátství, což je fenomén, který je v souvislosti s hudebními díly spolu s postupujícím rozvojem technologií na vzestupu. Problém internetového pirátství ilustruji na fenoménu *downloadingu* v případu *P.J. a „ukradená“ DVD*.<sup>125</sup>

Nejprve tedy pár slov k *cyklistické prodejně*. *Cyklistická prodejna VELO CZ s.r.o.* (dále jen *stěžovatelka*) se obrátila na Ústavní soud se stížností, ve které se domáhala zrušení soudního rozhodnutí *Krajského soudu v Hradci Králové*, který dle jejího názoru řádně neodůvodnil své rozhodnutí, čímž jej učinil nepřezkoumatelným a porušil její čl. 2 odst. 3 a čl. 36 a násl. *Listiny základních práv a svobod* i čl. 2 odst. 4 *Ústavy České republiky* dle kterých „Každý občan může činit, co není zákonem zakázáno, a nikdo nesmí být nucen činit, co zákon neukládá“. *Stěžovatelka* měla ve své *cyklistické prodejně* umístěn rozhlasový přijímač, aniž by měla s kolektivní správcem uzavřenou licenční smlouvu. Z tohoto důvodu se vůči ní kolektivní správce domáhal u *krajského soudu* zaplacení částky 2 093,20 Kč s příslušenstvím z titulu bezdůvodného obohacení, což odůvodňoval tím, že údajně *stěžovatelka* ve své provozovně zpřístupňovala prostřednictvím tohoto *radiového přijímače* rozhlasové vysílání, čímž se měla dopustit porušení autorských práv, což *stěžovatelka* u *krajského soudu* v rámci dokazování nepopírala. *Krajský soud* proto pouze konstatoval, že ve smyslu § 23 autorského zákona byl v provozovně umístěn přístroj

---

<sup>124</sup> Nález Ústavního soudu ze dne 27. 4. 2014, sp. zn. II. ÚS 3076/2013.

<sup>125</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu ze dne 25. 3. 2009, sp. zn. 5 Tdo 234/2009.

technicky schopný rozhlasového vysílání (tj. radiový přijímač) a vyžádal si od kolektivního správce doložení informace, zda mezi ním a stěžovatelkou byla uzavřena licenční smlouva (nebyla). Soud věc dále nezkoumal a uložil stěžovatelce zaplatit kolektivnímu správci žalovanou částku.

Stěžovatelka, tvrdila, že si údajně rádio občas pouštěla prodavačka, aby si zkrátila pracovní dobu. Ústavní soud k tomu judikoval, že je potřeba ve věci sdělování veřejnosti (pokud jde o provozování rádia zaměstnancem – prodavačkou), zda byla hudba provozovaná jako zvuková kulisa pro zpříjemnění nákupů (a v takovém případě by bylo možné uvažovat, že se tak děje za účelem hospodářského či obchodního prospěchu zaměstnavatele), či zda si hudbu pouští zaměstnanci pro sebe, popřípadě pro úzký okruh svých spoluzaměstnanců, tedy pro svou osobní potřebu. V takovém případě nelze dovodit, porušení § 23 autorského zákona, neboť se jedná o tzv. volné užití v rámci osobní potřeby. To je upraveno v § 30 a 30a autorského zákona, které umožňují mimo jiné fyzické a právnické osobě užít dílo či jeho rozmnoženinu pro osobní či vnitřní potřebu pokud tím nedosahují přímého či nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu. Rozmnoženin může být i více, komentář pamatuje například na více hudebních nosičů (například CD doma, v autě, na chalupě)<sup>126</sup> a je nutné volné užití vždy podrobit tzv. tříkrokovému testu, který vyplývá z § 29 odst. 1 autorského zákona, který umožňuje uplatnění výjimek z autorského zákona pouze tehdy, pokud nejsou přímo či nepřímo dotčena práva autora.

Ústavní soud vycházel z tzv. tříkrokového testu, který je výkladovým pravidlem pro volné užití díla od dob novely autorského zákona z roku 2006. Soud se musí při výkladu ptát, zda konkrétní bezesmluvní užití: 1. Bylo učiněno ve zvláštním případě, ve kterém je možné dílo užít volně (nebo na základě zákonné licence). Takové účely užití jsou obvykle vymezeny v autorském zákoně, ovšem mohou být určeny i jiným právním předpisem, eventuálně dovozeny výkladem. 2. Zda nebylo v rozporu s běžným užitím díla. 3. Zda jím nejsou nepřiměřeně dotčena práva autorů. V rozporu s běžným užitím díla je takové jeho užití, které by bylo způsobilé hospodářsky soutěžit s nositelem práv a nepřiměřeným užitím se myslí takové, které by bylo schopné omezit oprávněným majitelům autorských práv příjmy z těchto práv.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> TELEČ, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 386.

<sup>127</sup> *Ibid.*, s. 380.

Ústavní soud v rozhodnutí kromě toho, že pracoval s pojmem osobního prospěchu navázal i na závěry obsažené v judikatuře Soudního dvora Evropské unie<sup>128</sup>, konkrétně ve věci „Del Corso“,<sup>129</sup> kde ESD definoval základní podmínky relevantní pro sdělování veřejnosti jako vysoký počet osob, jejich souběžnost při poslechu předmětů ochrany a výdělečnou povahu sdělování a účelu, za jakým jsou tyto předměty ochrany sdělovány.<sup>130</sup>

Na případu P. J. a „ukradená“ DVD se pokusím doložit specifika práva na rozmnožování a zamyslet se nad současným vývojem, který směřuje spíše k online pirátství než k neoprávněnému rozmnožování děl na nosičích.

Obviněný P. J. byl odsouzen podle tehdy účinné právní úpravy za trestný čin porušení autorského práva, práv souvisejících s právem autorským a práv k databázi (který je nyní obsažen v § 270 trestního zákoníku). Z hlediska skutkového se jednalo o neoprávněné nabízení kopií filmů na serveru annonce.cz, přičemž mu bylo zabaveno celkem 236 DVD-R a CD\_R nosičů, které podlely propadnutí věci.

Rozmnoženina díla je upravena v § 13 autorského zákona a myslí se jí podle prvního odstavce „zhotovování dočasných nebo trvalých, přímých nebo nepřímých rozmnoženin díla nebo jeho části, a to jakýmkoli prostředky a v jakékoli formě“, přičemž podle druhého odstavce se jedná i o (zejména) zvukové rozmnoženiny, a to ve vyjádření analogovém i digitálním.

Pojem rozmnoženina je nutno odlišovat od pojmu nosič (nahraného nebo nenařazeného záznamu). Nosič na rozdíl od rozmnoženiny nemusí být spojen s konkrétním dílem a na jednom nosiči může být zachyceno i více (například hudebních) děl.<sup>131</sup> Z obou těchto druhů nosičů má autor za podmínek § 25 a souv. autorského zákona právo na odměnu, ovšem v souvislosti s rozmnoženinou se pohybují autoři v režimu dobrovolné kolektivní správy, což znamená, že pokud nemají uzavřenou s kolektivním správcem licenční smlouvu, nemůže je konkrétní kolektivní správce ve vztahu k rozmnoženinám hudebního díla zastupovat,<sup>132</sup> přičemž Nejvyšší soud v případu P. J. a „kradená“ DVD judikoval, že pro účely autorského zákona není důležité, zda byly rozmnoženiny dále distribuovány, nicméně relevantní je, zda byly pořízeny za nepovoleným účelem hospodářského nebo obchodního prospěchu.

---

<sup>128</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 83.

<sup>129</sup> Rozsudek Soudního dvora Evropské unie ze dne 15. 3. 2012, sp. zn. C-135/10, ve věci „Del Corso“.

<sup>130</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 83.

<sup>131</sup> *Ibid.*, s. 98–99.

<sup>132</sup> *Ibid.*, s. 99.



Mezi sdělování díla nebo jeho rozmnoženiny veřejnosti se řadí i jeho sdělování počítačovou nebo obdobnou sítí, kam můžeme zařadit i fenomén downloadingu a šíření díla přes P2P sítě a které se stává přece jen rozšířenějším fenoménem, než pořizování fyzických rozmnoženin na nosičích hudebního záznamu typu CD či DVD. Proto na uvedený fenomén reagovala i unijní legislativa, a to například to například Směrnice o kolektivní správě, stejně jako unijní judikatura, která ve věci ACI Adam a další<sup>133</sup> určila, že rozmnoženinu pro osobní potřebu nelze v žádném případě pořizovat z nelegálního zdroje a pokud by tak národní právní řád přece učinil, bylo by to v rozporu s unijním právem.<sup>134</sup> Je proto více než překvapivé, že Nejvyšší soud zastává opačný názor a v případě P. J. a „kradená“ DVD vyložil užití rozmnoženiny z nelegálního zdroje jako volné užití ve smyslu § 30 odst. 1, pokud se jedná o pořízení rozmnoženiny pouze pro osobní potřebu.<sup>135</sup> V této souvislosti lze pro srovnání s americkým právním výkladem rozmnoženin z nelegálního zdroje, kde v internetovém prostředí i několikanásobný odkaz, který uživatele přesměruje k nelegálnímu obsahu může být shledán jako důvod porušení autorských práv,<sup>136</sup> což lze doložit například na případě Bernstein v. JC Penny Inc.<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Rozsudek Soudního dvora Evropské unie ze dne 10. 4. 2014, sp.zn. C-435/12 ve věci ACI Adam a další.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu sp

<sup>136</sup> ČERMÁK, Jiří. *Internet a autorské právo*. Praha: Linde Praha, 2003, s. 163.

<sup>137</sup> Bernstein v. J.C. Penney Inc., 50 U.S.P.Q.2d 1063 (C.D. Cal. 1998).

### 3. Fenomén plagiátorství hudebního díla

#### 3.1. V České republice

Zatímco v německé právní úpravě je termín plagiát zakotven v právní úpravě, v českém autorském zákoně definice plagiátu obsažena není.<sup>138</sup> Jednu z možných definic plagiátu přináší norma ČSN ISO 51 27 2003, která plagiát definuje jako „představení duševního díla jiného autora, půjčeného nebo napodobeného vcelku nebo zčásti, jako svého vlastního“. V moderním kontextu vzniká nejčastěji hudební plagiát jako vědomé uvedení obměněného cizího hudebního díla pod cizím jménem, eventuálně stále častější bývají případy, kdy hudebníci uvedou pozměněné či nepozměněné cizí dílo či jeho cizí část, aniž by tak zamýšleli, zvláště když jak tvrdí muzikolog Norbert Adamov, je v moderní době téměř nemožné, aby hudební autor přišel s nikdy neslyšeným originálem, který by nebyl inovativní variací na dílo vytvořené jeho hudebními předchůdci. Důležitým znakem plagiátu je shoda v individuálních prvcích díla, tedy v zásadních prvcích.<sup>139</sup>

Plagiát bývá v českém právu spojen soukromoprávně s porušením závazkových vztahů z licenční smlouvy pro užití hudebních děl, jejíž obligatorní náležitosti vycházejí z obecné úpravy v § 2358 souv. občanského zákoníku. Ustanovení v občanském zákoníku v tomto smyslu rozlišují mezi tzv. výhradní a nevýhradní licenci. Pokud je ujednána mezi poskytovatelem a nabyvatelem výhradní licence k hudebnímu dílu, znamená to pro poskytovatele, že nemůže po dobu trvání výhradní licence bez souhlasu nabyvatele vykonávat práva k hudebnímu dílu ani bez jeho písemného souhlasu poskytnout licenci k hudebnímu dílu třetí osobě. Pokud by snad licenci třetí osobě poskytl, bylo by takové jednání neplatné. Pokud si poskytovatel s nabyvatelem sjednají k hudebnímu dílu nevýhradní licenci, může poskytovatel dílo užívat i poskytnout dílo třetí osobě. Praktický důsledek v případě plagiátu hudebního díla, ke kterému smluvně nevznikla licenci majetková autorská práva může být ten, že bude plagiát posuzován podle § 40 autorského zákona v souvislosti s § 451 odst. 2 občanského zákoníku jako majetek získaný z nepoctivých zdrojů a autor hudebního díla bude moci po osobě, která neoprávněně (tj. bez potřebné licence) nakládala s hudebním dílem požadovat na základě titulu bezdůvodného obohacení vydání dvojnásobku odměny, která by byla obvyklá za získání licence v době, kdy bylo s dílem neoprávněně nakládáno.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 303.

<sup>139</sup> *Ibid.*, s. 300–303.

<sup>140</sup> *Ibid.*, s. 171.

Právo domáhat se bezdůvodného obohacení vůči plagiátorovi hudebního díla může vzniknout i ze zákona, k čemuž nalezneme gró právní úpravy v § 31 a souv. autorského zákona, který upravuje citaci díla a podřazuje ji pod zákonné licence. Ovšem aby se jednalo o citaci, kterou autorský zákon povoluje, musí být uvedeno jméno autora (v případě anonymního díla pak jméno, pod kterým se hudební dílo uvádí veřejnosti), název díla a pramen.

Jak komentuje Kramář, komentářová literatura k zákonu č. 197/1895 ř. z., o právu původcovském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým a k zákonu č. 218/1926 Sb., o původcovském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým (které byly na území Rakouska-Uherska a Československa ideovými předchůdci autorského zákona, který na ně ve své dnešní podobě účinné na území České republiky kontinuálně navazuje) uváděl, že za nezákonnou úpravu cizího hudebního díla se považovala hudební úprava přejímající cizí hudební myšlenku bez uměleckého zdůvodnění, tedy pouze přepracování této hudební myšlenky pro jiný tónový materiál, pouhá transkripce notového záznamu či pouhá orchestrace (doplněná k dílu jeho plagiátorem či jím upravená původní autorská orchestrace). Tvůrčí složka autora se mohla podle komentářů projevit v případě hudebního díla ve třech základních hudebních složkách, tj. v melodii, harmonii a rytmu, přičemž tvůrčí osobitost se projevovala výlučně v práci s melodií, rytmem, harmonií a tektonice. Přičemž melodie, aby ji bylo možno považovat za originální, musela především obsahovat originální akordický sled.

Taková právní úprava se zaměřovala především na svět klasické hudby a citace hudebních postupů na tiskem vydaných notových záznamech a citace na přebalech gramofonových desek. V takovém světě se příliš nepočítalo s odlišnými postupy, jako jsou zvukové projevy technických zařízení (i když už první taková hudba vznikala),<sup>141</sup> ani s výzvami, které přineslo 20. a 21. století, tedy například se samplováním. Současná právní úprava v autorském zákoně je v otázkách citací k hudebnímu dílu více restriktivní,<sup>142</sup> neboť v § 31 odst. 1 autorského zákona povoluje užití v „odůvodněné míře“, pokud jde o „výňatky ze zveřejněných děl jiných autorů“.

Konečně § 40 autorského zákona obsahuje obecný katalog práv autora v případě, že bylo do jeho práv zasazeno nebo hrozí neoprávněných zásahů do jeho autorských práv, kromě specifik spojených s vydáním bezdůvodného obohacení a licencí, která jsem popsal

---

<sup>141</sup> Ibid., s. 128–132.

<sup>142</sup> Ibid., s. 132.

výše je třeba vyzdvihnout, že součástí tohoto katalogu jsou mimo jiné právo autora na „určení svého autorství“, právo na odstranění následků neoprávněného užití díla (což zahrnuje především právo na stažení neoprávněných rozmnoženin či napodobenin díla) a právo na poskytnutí přiměřeného zadostiučinění za způsobenou nemajetkovou újmu (tzv. satisfakční práva).

Co se týká satisfakčních práv, propojuje se zde úprava v § 40 písm. e) autorského zákona s návazností na úpravu náhrady majetkové a nemajetkové újmy v § 2894 a souv. občanského zákoníku a na úpravu promlčení nemajetkových práv a úpravu promlčení nemajetkové újmy v § 611 a v § 612 občanského zákoníku.

Přednostně se v případě satisfakčních práv uplatňuje nárok na omluvu. Teprve, pokud by se omluva nebo jiné nepeněžitě zadostiučinění nejevilo jako dostačující, soud rozhodne o poskytnutí přiměřeného zadostiučinění v penězích. Záleží vždy na míře závažnosti konkrétní újmy okolnostech zásahu do práva, přičemž podmínky se budou posuzovat individuálně.<sup>143</sup> Podle komentářové literatury od Lavického z dikce zákona v § 611 a § 612 občanského zákoníku vyplývá, že promlčení podléhá nejen nárok na poskytnutí přiměřeného zadostiučinění v penězích, ale i další satisfakční práva.<sup>144</sup> Promlčuje se tedy pravděpodobně i nárok na již zmiňovanou omluvu, ovšem abychom mohli uvedené vědět s jistotou, je třeba počkat, až bude k věci potřebná judikatura.

Domnívám se, že co se týká hudebního díla, autoři by mohli získat prostřednictvím institutu satisfakčních práv podstatně více peněz v soudním řízení, než kolik mohou maximálně získat z titulu bezdůvodného obohacení (přičemž pochopitelně nárok na vydání bezdůvodného obohacení mohou v civilním řízení uplatnit souběžně s nárokem či nároky vyplývajícími ze satisfakčních práv). Ovšem bude záležet na tom, jak budou ve věci reagovat soudy. V judikatuře, na kterou jsem narazil při zpracování této práce a na kterou na mnoha místech této práce odkazuji, jsem se s uplatňováním satisfakčních nároků ze strany autorů neseťkal, autoři a kolektivní správci šli většinou cestou žaloby na vydání bezdůvodného obohacení. Zůstává proto velkou otázkou do budoucna, zda bude judikatura více zohledňovat osobnostní složku autorských práv, či nikoli.

### **3.1.1. Dědictví socialismu a mimosoudní vyrovnání**

Za bývalého režimu bylo poměrně časté napodobování cizích interpretů, eventuálně covery cizích písní s českou textací, přičemž čeští interpreti nezískali většinou

---

<sup>143</sup> CHALOUPKOVÁ, Helena a Petr HOLÝ. *Autorský zákon*, s. 110.

<sup>144</sup> LAVICKÝ, Petr et al. *Občanský zákoník I. Obecná část (§ 1–654)*, s. 2180.

souhlas od zahraničních nositelů práv s užitím jejich hudebních děl. V současnosti bývají nelegální hudební shody často mimosoudně řešeny.<sup>145</sup> Problém nastává především s melodiemi. Které bývají často tvořeny ve stejných harmonických schématech (typicky například I VI IV V) a liší se jen v tempu, orchestraci, nástrojích či aranži. Je proto těžké najít v dnešní hudební tvorbě skutečně původní hudební dílo, což platí zejména pro (ne příliš originální) tvorbu z oblasti pop music, kde se neustále recyklují osvědčené hudební koncepty.<sup>146</sup> Stále častěji se navíc v hudebním průmyslu používá AI (umělá inteligence), která tvoří pomocí algoritmů co možná nejkonvenčnější hudbu, aby hudební společnosti měly záruku komerčního úspěchu a nemusely riskovat tím, že investují peníze do inovativní hudby.<sup>147</sup>

Harmonickou shodu lze detekovat ze starších písní například v refrénu písně Jaroslava Uhlíře textované Zdeňkem Svěrákem Holubí dům, která má shodnou harmonickou kostru a podobnou melodickou linku jako titulní píseň ze seriálu M.A.S.H. Suicide is Painless od Johnyho Mandela z roku 1969 či můžeme zaznamenat téměř identický zvuk a aranž v písni od hudební skupiny Turbo z roku 1987 Hráč jako v hitu Final Countdown od hudební skupiny Europe z roku 1986. Podobně zpěvák Tomáš Klus použil v písni Pánubohdookem obecný folkový doprovod, který podle spekulací tisku nápadně připomíná skladbu Petra Spáleného z roku 1967 Je to trest, avšak věc se nedostala před soud, neboť Spálený podle svých slov nemá potřebu Kluse žalovat. Klus se podílel i na skladbě Cesta od hudební skupiny Kryštof, jejíž refrén se nápadně podobá úryvku ze skladby Prázdný láhve od hudební skupiny 05&Radeček, přičemž zpěvák skupiny podle svých slov několik let před vydáním Cesty poskytl zpěvákovi hudební skupiny Kryštof, Richardu Krajčovi, k dispozici nahrávku skladby Prázdný láhve, ovšem věc neskončila u soudu.<sup>148</sup>

V následujícím textu jsem se rozhodl představit dva případy z české soudní praxe, a to Bauhaus vs. Zdeněk Svěrák a Jan Kalousek vs. Support Lesbiens. Společná je pro oba případy skutečnost, že se zde soudy zabývaly pojmovými znaky hudebního díla.

---

<sup>145</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 420–421.

<sup>146</sup> FRIELER, Klaus a Frank RIEDEMANN. Is independent creation likely to happen in pop music? *Musicae Scientiae*. SAGE Publications Ltd, 2011, roč. 15, č. 1, s. 17. DOI: 10.1177/1029864910393406

<sup>147</sup> Musicians Are Using AI to Create Otherwise Impossible New Songs. In: *Time* [online] [cit. 29.03.2021]. Dostupné z: <https://time.com/5774723/ai-music/>

<sup>148</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 421–424.

### 3.1.2. Bauhaus vs. Zdeněk Svěrák<sup>149</sup>

Společnost BAUHAUS, k.s. použila ve své reklamní kampani billboard, na kterém pod nadpisem BAUHAUS HOME STORE (tedy názvem společnosti) byl uveden text „upeč... třeba zed““. Nalevo od nadpisu byla vyobrazena žena nakloněná nad míchačkou na beton, pod textem byla uvedena cena, údaj o výkonu míchačky a době záruky. Formulace upeč... třeba zed““ připomíná verš ze skladby Dej cihlu k cihle (známé též pod názvem Dělání), přičemž autorem jejího textu je Zdeněk Svěrák. Zdeněk Svěrák se ve věci obrátil na Krajský soud v Brně, kde požadoval po Bauhausu zaplacení částky 200.000 Kč a uveřejnění omluvy v celostátním deníku. Podle krajského soudu se je autorským právem podle § 2 odst. 3 autorského zákona chráněno nejen dílo dokončené, ale i jeho části a krajský soud v rámci dokazování dospěl k přesvědčení, že reklamní slogan Bauhausu kopíruje písňový text od autora Svěráka.

Bauhaus se odvolal k Vrchnímu soudu k Olomouci, přičemž v odvolacím řízení neuspěl. Odvolací soud připomněl, že k zásadám ochrany autorského práva patří nedotknutelnost díla, která znamená, „že nikdo nesmí bez souhlasu autora dílo užívat nebo je dokonce měnit. Bauhaus se dovolal k Nejvyššímu soudu, který věc vrátil krajskému soudu k dalšímu řízení. Zdůraznil, že soudy nižšího stupně by si měly vyžádat odborné posouzení v otázce tvůrčí činnosti autora. Věc prošla opět oběma nižšími stupni, přičemž Bauhaus upozorňoval vrchní soud na to, že se podle jeho názoru krajský soud nevypořádal dostatečně s protichůdnými znaleckými posudky v rámci dokazování. Ovšem vrchní soud se ztotožnil s postupem krajského soudu a jeho rozhodnutí potvrdil.

Bauhaus se opět dovolal k Nejvyššímu soudu, který dovolání odmítl z procesních důvodů, které nejsou pro tuto práci relevantní (čtenáře nelze než odkázat přímo na text rozhodnutí).<sup>150</sup> Stěžejní je však vyjádření Nejvyššího soudu z fáze prvního dovolání, kde soud konstatoval, že předmětem ochrany autorského práva je individualizovaný výsledkem osobní tvůrčí činnosti konkrétní fyzické osoby (autora), směřující různými tvůrčími cestami jedinečně osobitému nehmotnému projevu (tj. výtvoru a jeho ztvárnění), v němž se zračí i sama autorova osobnost. A podstata jedinečnosti tvůrčího projevu souvisí s niternými pocity autora a český právní řád tedy v souladu s principy kontinentálního práva nemůže redukovat předmět ochrany autorského práva, tedy dílo (v tomto konkrétním případě hudební) na pouhý hmotný substrát, na kterém je dílo zachyceno. Tím se odlišuje

---

<sup>149</sup> Usnesení Nejvyššího soudu ze dne 29. 3. 2012, sp. zn. 30 Cdo 60/2011.

<sup>150</sup> Ibid.

česká právní úprava od některých úprav zahraničních, především právních úprav anglosaského světa.<sup>151</sup>

### 3.1.3. Jan Kalousek vs. Support Lesbiens<sup>152</sup>

Ve sporu mezi hudebníkem Janem Kalouskem a ex kytaristou hudební skupiny Support Lesbiens Jaroslavem Helešicem se nejprve Městský soud v Praze a poté Vrchní soud v Praze v rámci odvolacího řízení zabývaly otázkou originality hudebního díla. Jan Kalousek složil v roce 1992 skladbu s názvem Chodím ulic, přičemž hudební skupina Support Lesbiens vydala v roce 2002 album Tune Da Radio, která obsahovala i skladbu In Da Yard, která melodií nápadně připomínala skladbu Chodím ulic.

Co se týká mimosoudního vyrovnání, Kalousek se nejprve obrátil na Ochranný svaz autorský (OSA), přičemž ve věci rozhodoval jeho orgán, Komise pro otázky tvorby.<sup>153</sup> Předseda této příslušné interní komise, Václav Popelka tehdy konstatoval, že refrény obou písní jsou totožné, konkrétně „shodu v taktech 1 – 5 dotyčných skladeb, resp. identický výrazný oscilující prvek mezi 6., 5., 6., 8. a 2. stupněm tóniny, čímž se oba refrény jeví jako totožné“.<sup>154</sup> S tímto Popelkovým názorem souhlasili i další členové komise, mezi kterými byli i hudební skladatelé Jan Hála a Lukáš Matoušek.<sup>155</sup> V listopadu 2002 komise konstatovala shodnost obou refrénů a navrhla, aby byl na dalším vydání alba vepsán ke skladbě Kalousek jako spoluautor a připadlo mu padesát procent honoráře z produkce skladby.<sup>156</sup> Nejprve se snad Kalousek domníval, že mimosoudní ujednání bude dostačující. Do médií v prosinci 2002 uvedl, že je spokojen a uznává sice, že „melodie se sice někdy vynoří autorovi z povědomí“ ale „má být učiněno zadost autorským právům“. „A i kdybych se s kapelou soudil, bylo by to o jednu korunu“.<sup>157</sup> Ovšem členové hudební skupiny Support Lesbiens situaci vnímali odlišně. Helešic tvrdil, že skladbu nesložil sám, ale spolu s dalším členem hudební skupiny Support Lesbiens, Kryštofem Michalem, který k ní dodělával text,<sup>158</sup> Byl to právě kytarista zpěvák Kryštof Michal, který se cítil poškozen tím, že ačkoli napsal pouze text, četl o sobě v bulvárním deníku i s měsíčním časovým

---

<sup>151</sup> Rozsudek Nejvyššího soudu České republiky ze dne 30. 4. 2007, sp. zn. 30 Cdo 739/2007.

<sup>152</sup> Rozsudek Vrchního soudu v Praze ze dne 7. 9. 2010, č.j. 3 Co 24/2009-178.

<sup>153</sup> ŠPULÁK, Jaroslav. Kalousek kontra Support Lesbiens - Novinky.cz. In: [cit. 15.03.2021]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/kalousek-kontra-support-lesbiens-249365>

<sup>154</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 425.

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> ŠPULÁK, Jaroslav. *Kalousek kontra Support Lesbiens - Novinky.cz*.

<sup>157</sup> VLASÁK, Jan. Jak se Jan Kalousek stal spoluautorem. In: *iDNES.cz* [online]. 13. 12. 2002 [cit. 15.03.2021]. Dostupné z: [https://www.idnes.cz/kultura/hudba/jak-se-jan-kalousek-stal-spoluautorem.A021121\\_184728\\_hudba\\_vlk](https://www.idnes.cz/kultura/hudba/jak-se-jan-kalousek-stal-spoluautorem.A021121_184728_hudba_vlk)

<sup>158</sup> ŠPULÁK, Jaroslav. *Kalousek kontra Support Lesbiens - Novinky.cz*.

odstupem, že píseň údajně ukradl<sup>159</sup> a byl to Michal, kdo podle Kalouskových slov odmítal přistoupit na dohodu, kterou se pokoušel Kalousek uzavřít s Helešicem.<sup>160</sup> Hudební skupina Support Lesbiens vydala 13. prosince 2002 prohlášení, ve kterém dementovala existenci sporu mezi skupinou a Janem Kalouskem a tvrdila, že je Kalousek, jeho hudební vydavatelství Popron ani Kalouskův právní zástupce nekontaktovali, a to ani verbálně, ani písemně a že sebe (Jaromíra Helešice a Kryštofa Michala) považují za jediné autory písně a informace o spoluautorství považují za nepravdivé.<sup>161</sup>

Kalousek proto podal k Městskému soudu v Praze žalobu o náhradu škody, přičemž soud uložil Helešicovi povinnost zaplatit náhradu škody 200 000 Kč s úroky podle § 40 odst. 4 autorského zákona. Helešic v pozici žalovaného uvedl, že se pokoušel s Kalouskem mimosoudně vyrovnat, což Kalousek odmítl. Soud si přizval jako svědka ředitele vydavatelské společnosti Sony Music, Ing. Zbyňka Knoblocha, který tvrdil, že se vydavatelská společnost zaměřuje především na aspekty ovlivňující prodejnost a že v případě konkrétní skladby In Da Yard nezjistila, že by se, co se týká textu jednalo o překlad z českého jazyka do anglického jazyka. Dále se jako svědkové dostavili další členové hudební skupiny Support Lesbiens, a to Kryštof Michal, kytarista a vokalistka Alice Stivínová, přezdívaná Alice Springs. Oba tito svědkové shodně tvrdili, že text vznikl na nahrávku, nikoli na notový zápis a rovněž že finální podoba písně, včetně aranže probíhala až ve studiu.<sup>162</sup>

Klíčové byly ve věci znalecké posudky stran. Milan Zelenka, pedagog HAMU a údajný odborný konzultant Support Lesbiens ve věci sporu<sup>163</sup> prohlásil, že „Skládání podobných písní je asi tak originální, jako když děcka staví věž z kostek“ a dále tvrdil, že jsou tato díla obyčejná, neobjevná a obsahují prvky známé již odjinud.<sup>164</sup> Dalším, nezávislým soudním znalcem byl MgA. Jaroslav Šťastný, PhD., který nejprve srovnal tvorbu v oblasti pop music s lidovými písněmi, od kterých se popové skladby podle něj liší zejména důrazem na získání finančního zisku. Avšak z této lidové tvorby popové písně mnohdy čerpají jakožto z tzv. „obecného rezervoáru hudebních nápadů“. Obě skladby mají jednoduchou kompozici, ani jeden z autorů nepřinesl nic nového a nejedná se podle znalce Šťastného o autorství. Avšak provedl srovnání inkriminovaného refrénu a došel (podobně jako

---

<sup>159</sup> VLASÁK, Jan. *Jak se Jan Kalousek stal spoluautorem.*

<sup>160</sup> Člen Support Lesbiens kopíroval od Kalouska | Kultura. In: *Lidovky.cz* [online]. 25. 11. 2008 [cit. 15.03.2021]. Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/kultura/clen-support-lesbiens-kopiroval-od-kalouska.A081125\\_163728\\_ln\\_kultura\\_glu](https://www.lidovky.cz/kultura/clen-support-lesbiens-kopiroval-od-kalouska.A081125_163728_ln_kultura_glu)

<sup>161</sup> VLASÁK, Jan. *Jak se Jan Kalousek stal spoluautorem.*

<sup>162</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 425.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Rozsudek Vrchního soudu v Praze ze dne 7. 9. 2010, č.j. 3 Co 24/2009-178



předseda interní komise v OSA, Václav Popelka) k závěru, že ve skladbě In Da Yard se shoduje šestnáct taktů z celkových osmnácti s takty z refrénu ze skladby Chodím ulicí. Tři takty každého čtyřtaktí obsahují shodný melodický obrys, čtvrtý takt se liší, což podle jeho názoru znamená, že „Helešicova melodie obsahuje tzv. neúplný obtisk Kalouskova refrénu“. Podle znalce Šťastného lze některou ze skladeb považovat za „původní samostatně vytvořený umělecký projev“ jen s velkou nadsázkou. Navíc podle Šťastného ani Kalousek, ani Helešic nepřinesli nic nového, neboť takto jednoduchou kompozici nelze považovat za autorství.<sup>165</sup>

Městský soud se inspiroval rozhodnutím z amerického prostředí, konkrétně případem Bright Tunes Music v. Harrisongs Music 420 F. Supp. 177 (S. D. N. Y. 1976), ve kterém bývalý textař, kytarista a občasný zpěvák hudební skupiny The Beatles měl údajně použít ve své skladbě z post-Beatles éry My Sweet Lord z roku 1970 prvky z hitu hudební skupiny Chiffons s názvem He's So Fine z roku 1962. Proto Harrisona zažaloval leader skupiny Ronald Mack, který v žalobě poukazoval na podobnost obou melodií. Ačkoli obě melodie obsahovaly podle Harrisonova soudního znalce běžné a neoriginální myšlenky, jejich unikátní kombinace se vyskytla poprvé až v písni My Sweet Lord. Podle soudce Harrison, který nebyl v hudbě teoreticky vzdělaný, podvědomě použil motiv ze skladby He's So Fine, která byla tehdy velmi populární a kterou někde zaslechl, ovšem i podvědomé užití melodie zakládá podle soudce porušení autorských práv.<sup>166</sup> A podobně i soud na základě posudků dospěl k názoru, že ačkoli možná obsahovaly obě skladby bezděčné prvky z všeobecného repertoáru, Helešic pravděpodobně někde Chodím ulicí slyšel, tudíž se skladbou bezděčně inspiroval. Městský soud proto uložil Helešicovi zaplatit 200.000 Kč, ovšem nepřiznal ani jedné ze stran náhradu nákladů řízení a ohledně Kalouskova požadavku, aby též výrobu, distribuci a další užití hudebního díla na základě porušení autorských práv garantovaných v § 40 odst. 1 a 2 a § 43 autorského zákona soud konstatoval, že tato práva přiznat nemůže, mimo jiné i proto, že Helešic je autorem pouze hudební složky, ovšem autorem textu je Kryštof Michal a nelze bez dalšího restriktivně zasáhnout do jeho autorských práv ke skladbě In Da Yard, a to vzhledem k tomu, že nebyl účastníkem řízení. Vrchní soud v Praze následně závěry Městského soudu v Praze potvrdil.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 425.

<sup>166</sup> *Ibid.*, s. 346–348.

<sup>167</sup> *Ibid.*, s. 426–427.

Konstatování soudu ohledně autorství se mi zdá velmi zvláštní, neboť podle výkladu k § 8 autorského zákona a formulace, která ve třetím odstavci říká, že spoluautoři jsou oprávněni a povinni společně a nerozdílně se domnívám, že je tomu tak i v případě, že v rámci výkonu svého práva poruší práva třetích osob.<sup>168</sup> Ovšem nesmíme zapomínat, že teorie v českém právním prostředí bohužel poněkud formalisticky odděluje hudbu a text. Pokud dva autoři spolu tvoří hudební dílo a jeden je textař, druhý skladatel, nezákládá tato jejich činnost sama o sobě spoluautorství.<sup>169</sup> Je zde totiž předpoklad, že se jedná o dvě samostatná díla. Ovšem dle mého názoru by se mělo vždy posuzovat, zda textař a skladatel nebyli spoluautory, zda nepůsobili jako tandem. Neboť někdy se u hudebních děl připravuje textace a hudební složka zvlášť, jindy společně.

Proto neobstojí dle mého názoru argument, že by textař Kryštof Michal byl poškozen zákazem další distribuce a obchodního užití díla. Vždyť pokud dílo bylo užito neoprávněně, nelze v něm bez dalšího pokračovat. Michal měl možnost účastnit se řízení v rámci tzv. institutu vedlejší intervence jako vedlejší účastník ve smyslu § 93 občanského soudního řádu<sup>170171</sup> a v rámci ní měl mít k dispozici procesní možnosti. To by mohla být jedna z cest, jak se vypořádat s nedotažeností soudního rozhodnutí. Eventuálně pokud by nedošlo k vedlejší intervenci, soud měl dovodit zákaz užití podle smyslu a účelu institutu spoluautorství v autorském zákoně a měl se s požadavkem na zákaz distribuce a obchodního užití díla vhodným způsobem v rámci argumentace vypořádat, ať již by Kalouskovi v těchto bodech žaloby vyhověl, či nikoliv.

V současnosti tedy absentuje v českém právnickém prostředí rozsáhlejší podklad k výkladu pojmu hudebního plagiátu a judikatura nabízí jen roztržštěné kousky, ze kterých si můžeme jen stěží poskládat celkový obraz.

### **3.2. Možnosti právní ochrany mimo Evropskou unii**

V souvislosti s ochranou práva na internetu se setkáváme s problémem tzv. faktické nevynutitelnosti. Při komunikaci na internetu je totiž nepodstatné, kde se fyzicky nachází adresát sdělení, eventuálně síťová infrastruktura.<sup>172</sup> Ve vztahu k uplatňování práv na internetu se setkáváme se dvěma protipóly. Zatímco řada větších států (například Spojené

---

<sup>168</sup> TELEČEK, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon*, s. 113.

<sup>169</sup> ŠEBELOVÁ, Marie a ČESKO. *Autorské právo: zákon, komentáře, vzory a judikatura*. Brno: Computer Press, 2006, s. 43.

<sup>170</sup> Zákon č. 99/1963 Sb., občanský soudní řád, ve znění pozdějších předpisů.

<sup>171</sup> LAVICKÁ, Petra. Vedlejší intervence a opravné prostředky v civilním řízení. *Časopis pro právní vědu a praxi*. roč. 2019, č. 1.

<sup>172</sup> POLČÁK, Radim. *Internet a proměny práva*, s. 101.

státy) má tendenci široce uplatňovat svoji jurisdikci na internetu, menší státy se naopak často zbavují důkazního břemene.<sup>173</sup>

Polčák si všímá rozdílu mezi rozhodovací praxí kontinentálních a amerických osudů v oblasti internetového práva, která podle něj vyplývá z odlišného historického základu obou systémů. České vrcholné soudy v situacích, kdy mají na stole zásadní případy, u kterých mají vytvářet základ budoucí judikatury, přistupují k rozhodnutí s velkou pečlivostí a téměř posvátnou úctou. Naproti tomu americké soudy zaměřují své úvahy především na konkrétní případ, a to navzdory tomu, že v americkém soudním systému rozhodnutí, byť i prvostupňového soudu, mohou mít precedenční povahu. Americký systém je totiž více ovlivněn právním pragmatismem, zato čeští soudci vrcholných soudů jsou zatíženi potřebou rozhodovat „pro příští generace“. Strany sporu se za takové situace mohou cítit být poškozeny postupem soudu, který místo, aby právně posoudil jejich konkrétní situaci, používá je jako pouhý nástroj k prosazení svého právního ideálu.<sup>174</sup>

Precedenční povaha se odráží rovněž pojetí copyrightu v právním systému common law, který se diametrálně odlišuje od pojetí autorských práv v kontinentálních právních systémech. Zatímco kontinentální právní systémy ve vztahu k autorskému právu vycházejí především z osvícenecké tradice z doby Velké francouzské revoluce a dívají se na autorská práva spíše přirozenoprávně, s důrazem na osobnostní složku autorských práv a přání autora, aby produkty jeho tvůrčího ducha byly zachovávány a interpretovány ve veřejné sféře s ohledem na jeho vůli a zvolenou formu jeho představení se veřejnosti, common law dává důraz především na majetková autorská práva. Dívá se na autorská práva především materialisticky, a to jako na komerční nástroj, kterým se chtějí autoři, případně další nositelé práv (například licencí k hudebnímu dílu) zajistit.<sup>175</sup>

Pojetí copyrightu se liší ve dvou hlavních právních řádech tradice common law, ve Velké Británii a ve Spojených státech amerických. Zatímco ve Velké Británii cílí ochrana autorského práva především na ochranu investice do autorského díla a do úsilí osoby autora, kterého dosáhla svými dovednostmi (tzv. skill and labour) a subjektivní osobnostní právo k dílu (copyright) je zcela převoditelné, což má praktické implikace například v ochraně technických záznamů autorským právem (jakkoli jsou to samy o sobě technické nosiče). Naproti tomu právo ve Spojených státech došlo odlišným vývojem do stavu, kdy

---

<sup>173</sup> Ibid., s. 103–105.

<sup>174</sup> Ibid., s. 167–168.

<sup>175</sup> TŮMA, Pavel. K problematice převoditelnosti majetkových autorských práv. *Bulletin advokacie*. roč. 2012, č. 4, s. 64–65.

chrání pomocí copyrightu především veřejný zájem (hospodářský a kulturní) na ochraně autorského práva. Proto má i ochranu autorského práva z velké části na starost Copyright Office, což je úřad podřízený federální vládě, u kterého si autoři registrují svá díla. Tato registrace funguje na podobném principu jako například registrace patentů či průmyslových vzorů v kontinentálních právních řádech. Ovšem zde se dostává do hry výrazný majetkový prvek, který rozehrává registrační mechanismus. Dá se proto říci, že ochrana autorských práv ve Spojených státech došla spletitými historickými cestami k podobnému výsledku, jako britský právní systém.<sup>176</sup>

Z terminologického hlediska je však třeba varovat před nadužíváním slova copyright, pokud zároveň nechceme hovořit o majetkových právech, která k dílu mají držitelé licencí a pokud do práv vedle autorů nechceme zahrnout i výkonné umělce. Jak upozorňuje Dietz, pokud chceme hovořit v užším smyslu o majetkových a (především) osobnostních právech autorů k dílu, je na místě použít spíše termíny authors' rights nebo authors' rights law.<sup>177</sup>

Aby bylo možné uplatnit v systému amerického práva žalobu pro porušení autorských práv (copyright infringement), je nutné, aby byly splněny kumulativní podmínky dané Title 17 U.S.C., dle kterého je pro uplatnění žalobcových práv existoval platný copyrighting na straně žalobce a aby žalobce prokázal, že žalovaný zasáhl do práv žalobce neoprávněným kopírováním části jeho díla. Přičemž rozhodnutí z hudební oblasti, konkrétně *Hirsch v. Paramount Pictures*, 17 F. Supp. 816 (S.D. Cal. 1937), shrnuje několik několik zásadních precedentů z hudební oblasti a ke copyright infringement formuluje další definiční požadavky. Podle tohoto rozhodnutí totiž aby bylo možno mluvit o porušení autorských práv, musí dojít ke kopírování podstatné nebo hmotné části díla, a to ať již se jedná o literární dílo nebo o hudební kompozici.

Jelikož velká část judikatury s celosvětovým přesahem vztahující se v širším slova smyslu k autorskému právu, stejně jako v užším vymezení přímo k hudebnímu plagiarismu pochází ze Spojených států a Spojené státy dominují světovým trhům a na jejich území sídlí řada významných korporací z oblasti hudebního průmyslu a počítačových technologií, které hýbou vývojem v hudební oblasti, zaměřím nyní svou pozornost právě

---

<sup>176</sup> Ibid., s. 67–68.

<sup>177</sup> DIETZ, Adolf. Pět pilířů evropského kontinentálního práva autorského. *Právní rozhledy* [online]. 2004, roč. 2004, č. 20, s. 742 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www-beck-online-cz.ezproxy.muni.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=nrptembqgrpxa4s7giyf6427g42de&groupIndex=0&rowIndex=0#>

na Spojené státy a jejich judikaturu v oblasti hudebního plagiátorství. Vzhledem k charakteru zaměření práce jsem si vybral dva zlomové judikáty. První z nich, *Arnstein v. Porter*, 154 F.2d 464 (2d Cir. 1946) přinesl do amerického práva test podobnosti a přístupu (similarity and access), který dodnes americké soudy používají, pokud zkoumají, zda se jedná v konkrétních případech o hudební plagiaty, či nikoliv.<sup>178</sup> Druhým judikátem, který jsem se rozhodl analyzovat, je případ *Sid & Marty Kroffi Television Productions Inc. v. McDonald's Corp* (1977), ve kterém byla formulována kritéria pro vnější a vnitřní testy (extrinsic and intrinsic tests).

### **3.2.1. Arnstein v. Porter, 154 F.2d 464 (2d Cir. 1946)**

Ira Arnstein byl hudební skladatel, který vedl na začátku 20. století desítky autorskoprávních sporů. Nutno dodat, že ani jednou úspěšně.<sup>179</sup> V době, kdy žaloval Colea Portera, měl za sebou již pět sporů s jiným hudebními skladateli. Cole Porter měl podle Arnsteinova tvrzení, že Porter plagoval několik jeho písní.

Druhý soudní senát odvolacího soudu (The United States Court of Appeals for the Second Circuit, pod jehož jurisdikci v americkém právním systému spadají státy Connecticut, New York a Vermont) rozhodl v neprospěch Arnsteina, přičemž formuloval test podobnosti přístupu (similarity and access), podle kterého aby se jednalo o porušení copyrightu, musí být prokázány dvě podmínky, a to kumulativně: 1. žalovaný kopíroval z díla žalobce a 2. kopie byla neprávem přivlastněna.

První z podmínek se prokazuje většinou prostřednictvím nepřímých důkazů, neboť nalezení důkazu přímého důkazu samotného kopírování je vysoce nepravděpodobné. Proto musí žalobce prokázat existenci dvou pojmových znaků copyright infringementu: a. existuje podobnost mezi pozdějším dílem žalovaného, které předcházela žalobcova tvorba, b. žalovaný měl přístup k dílu žalobce.

Pokud chybí důkazy k tomu, že měl žalovaný přístup k dílu žalobce, je na žalobci, aby prokázal nápadnou podobnost mezi oběma hudebními díly, a to v rozsahu, který vylučuje prvek náhody. V této fázi obvykle přichází na řadu dokazování pomocí znaleckých posudků, které se zabývají především hudebními prvky jako je harmonie a melodie.

Poté, co byla (obvykle vzhledem k absenci přímých důkazů ve věci pomocí současného prokázání a. a b.) prokázána první podmínka testu, přistupuje se k dokazování druhé

---

<sup>178</sup> STAV, Iyar. Musical Plagiarism: A True Challenge for the Copyright Law. *Intellectual Property Law*. 2016, roč. 25, s. 15.

<sup>179</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 362.

podmínky, tedy toho, že došlo k neoprávněnému přivlastnění díla. Za tímto účelem se provádí test laického posluchače (lay listener), kdy se nechá skladba poslechnout a posoudit publiku, které má reprezentovat průměrného člověka. Proto musí být toto posluchačstvo složeno výhradně z hudebních laiků, kteří se nevěnují hudbě profesionálně a nejsou schopni ji na teoretické úrovni analyzovat.<sup>180</sup> Teprve když projde hudební dílo „úspěšně“ všemi kroky testu, můžeme hovořit o hudebním plagiátu.

### **3.2.2. Sid & Marty Krofft Television Productions Inc. v. McDonald's Corp (1977)**

Případ se netýkal skutkově hudebního díla, avšak má relevanci pro fenomén institutu copyrightu i v hudební sféře. Sid a Marty Krofft, kteří patřili k páté generaci z loutkařské rodiny, vytvořili loutky pro svůj pořad, načež společnost McDonald's vytvořila pro kampaň k novému hamburgeru podobné postavičky. Soud ve věci judikoval kritéria copyright infringementu podle tzv. vnitřního a vnějšího testu (extrinsic and intrinsic tests), které se od té doby používají v řadě případů při posuzování plagiátů jako standardizovaný soudní postup.

Vnější test se zaměřuje na tzv. substantial similarity (podstatnou podobnost), která musí být ve věci prokázána, aby bylo možno hovořit o plagiátu. Tato podstatná podobnost se zkoumá za použití znaleckých posudků. Zkoumají se materiály použité při vzniku uměleckého díla. Spíše než projevy těchto myšlenek (tedy například jak vypadají loutky, či zda se v hudebním díle na několika místech shodují akordy), soud zajímá, jestli zde byly napodobeny hlavní myšlenky díla. Soud tedy zkoumá prostřednictvím vnějšího testu, nakolik se jeví být hlavní myšlenky okopírované i vzhledem k sociální a kulturní realitě dané doby a místa. Teprve když je nalezena vnější podstatná podobnost, lze přistoupit k vnitřnímu testu, kde se zkoumá podstatná podobnost za pomoci testu prováděného laiky,<sup>181</sup> který má v případě hudebních děl podobu testu laického posluchače, který jsem popsal v předchozí podkapitole.

---

<sup>180</sup> STAV, Iyar. *Musical Plagiarism: A True Challenge for the Copyright Law*, s. 15–16.

<sup>181</sup> *Ibid.*, s. 16.

## 4. Aktuální výzvy ochrany před hudebním plagiarismem

### 4.1. Sampling

Fenomén samplingu by se dal v širším smyslu podřadit pod termín *appropriation* (apropriace) a možná i do určité míry srovnat s kulturní apropiací<sup>182</sup>, tedy přejímáním prvků z cizí kultury, často aniž by byl po převzetí zohledněn původní kontext a (mnohdy i posvátný) význam daného prvku cizí kultury.<sup>183</sup> Ačkoli se samotným přejímáním cizích prvků do nového aranžmá se můžeme setkat dávno před rozvojem moderního samplingu (vhodným příkladem jsou orientální prvky v barokní hudbě a vliv tureckých vojenských pochodů na Mozartovu skladbu Ronda alla turca v Sonátě A dur K331), se samplingem (někdy též v české literatuře nazývaným samplováním) se můžeme setkat naplno až po druhé světové válce, kdy nejprve se používaly především nahrávky „exotických“ hudebníků jako doprovod západní hudby a následně do hry vstoupil mnohdy překotný rozvoj hudebních technologií.<sup>184</sup> V 70. letech se začaly vyrábět tzv. samplery, které umožňovaly generovat zvuky z nahraných stop, od 80. let se staly samplery externím zařízením, které se ovládalo klávesnicí. V současnosti fungují samplery jako digitální programy, které disponují digitální zvukovou bankou a ty umožňují skládat jednotlivé zvukové „výstřižky“, tj. sampley dohromady. Samotný sampling je proces, který umožňuje, aby bylo možné spustit jakýkoli zvuk zvukové banky pomocí úhozu do klávesy.<sup>185</sup> Sampler ve smyslu hudebního nástroje je v neobecnějším smyslu hardware (především u starších zařízení) nebo software (nyní převažující trend), který umožňuje zaznamenat analogový zvukový signál jako digitální informaci a obsahuje prostředky, jak tento zvukový signál zpracovat překonfigurovat.<sup>186</sup>

Odhlédneme-li od technických aspektů, dá se říci, že sampling má z hlediska funkčnosti v rámci hudební kompozice roli montáže, který mít někdy formu napodobení zvuku či aranžérské linky pomocí vlastních nástrojů, jindy napodobení motivu melodické linky (příkladem budiž píseň od rappera Puff Daddyho I'll Be Missing You, která sampluje píseň

---

<sup>182</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 256–257.

<sup>183</sup> YOUNG, James. *Cultural appropriation and the arts*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, s. 5.

<sup>184</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 257–258.

<sup>185</sup> STRAKA, Michal. *Samplování hudby, jeho využití, autorská ochrana a dopady na činnost hudebních těles*. 2014, Diplomová práce, Vysoká škola ekonomická v Praze, s. 22–23.

<sup>186</sup> RODGERS, Tara. On the process and aesthetics of sampling in electronic music production. *Organised Sound*. Cambridge University Press, 2003, roč. 8, č. 3, s. 313. DOI: 10.1017/S1355771803000293

Every Breath You Take od hudební skupiny The Police), jindy ale může jít i o použití ruchů či dokonce mluveného slova.<sup>187</sup>

Sampling se vedle experimentů v psychedelickém rocku rozvíjel od 70. let především v žánru hiphopu,<sup>188</sup> především ve formě remixů, které přinesly do hudby kulturu cut/copy and paste (vyjmout, kopírovat a vložit)<sup>189</sup> a obecně je většinou i v hiphopové kultuře třeba, aby remix nebyl zcela skrytý, ale aby nějakým způsobem byl rozpoznatelný a alespoň částečně odkazoval k původnímu (v remixu apropriovanému) hudebnímu dílu.<sup>190</sup> Což dle mého názoru dává smysl s ohledem na povahu americké ochrany autorských práv, která během svého vývoje dospěla do fáze ochrany autorů ve veřejném zájmu, jak jsem popisoval výše v textu a jelikož zde vystupuje i jiný, než čistě majetkový zájem (který je tak typický pro britskou právní úpravu autorského práva), nemělo by být původní dílo zdeformováno za hranici rozpoznatelnosti (nutno dodat asi pro hudebního znalce, protože znalost hudebních kořenů populární hudby ze strany laické veřejnosti je často diskutabilní).

Z oblasti samplingu jsem se rozhodl v následujících podkapitolách představit spor mezi hudebními skupinami The Verve a The Rolling Stones, kde se ukazuje absurdita některých principů ochrany copyrightu. Dále chci čtenářům představit případ Kraftwerk,<sup>191</sup> na kterém ukážu, jak s fenoménem samplingu pracuje evropská judikatura.

#### **4.1.1. The Verve a The Rolling Stones**

Hudební skupina The Verve vysamplovala v roce 1997 svou píseň Bitter Sweet Symphony ze smyčcového partu orchestrální verze písně The Last Time od hudební skupiny The Rolling Stones, k čemuž si koupil její leader, Richard Ashcroft licenci k použití nahrávky od vlastníka vydavatelských práv manažera The Rolling Stones Allena Kleina s podmínkou, že uvede Micka Jaggera a Keitha Richardsse jako spoluautory písně). Ovšem tito dva uvedení muži následně tvrdili, že se jednalo o kvalitativně příliš velké a zásadní použití prvků skladby, proto požadovali finanční kompenzaci. Ve věci došlo k mimosoudnímu narovnání, ovšem následně se ozval jeden ze členů orchestru, kteří skladbu

---

<sup>187</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 261–262.

<sup>188</sup> Ibid., s. 261.

<sup>189</sup> NAVAS, Eduardo. Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture. In: SONVILLA-WEISS, Stefan. *Mashup Cultures*. 2010. New York: Springer Wien/New York, 1970, s. 160. DOI: 10.1007/978-3-7091-0096-7\_10

<sup>190</sup> Ibid., s. 163.

<sup>191</sup> Rozsudek Soudního Dvora Evropské unie ze dne 29. 7. 2019, sp. zn. C-476/17, ve věci Pelham GmbH, Moses Pelham a Martin Haas v. Ralf Hütter a Florian Schneider-Esleben



orchestrálně pro The Rolling Stones připravovali, a to Andrew Oldham, který chtěl po The Verve milion liber za to, že mu nezaplatili za použití nahrávky a zpochybnil, že by vlastníkem nahrávky byla nahrávací společnost Decca Records, u které původně nahráli The Rolling stones spolu s Oldhamovým orchestrem inkriminovanou verzi nahrávky.<sup>192</sup>

Situace je tím komplikovanější, že samotní The Rolling Stones, jak se později ukázalo, vysamplovali ve skladbě The Last Time gospelovou píseň This May Be The Last Time od hudebního uskupení The Staple Singers a to nejen melodii, ale i velkou část textu.<sup>193</sup> Keith Richards, zpěvák a autor (nebo spíše „autor“) řady textů se k celé věci vyjádřil následovně: „Nepřišlo nám těžké psát popové písně, ale bylo to VELMI obtížné - a myslím, že Mick bude souhlasit - napsat píseň pro Stony. Zdálo se nám, že to trvalo měsíce a měsíce a nakonec jsme přišli s The Last Time, což byla v podstatě readaptace tradiční gospelové písně, kterou zpívali The Staple Singers, ale naštěstí se ta píseň sama vychází [z hudebních motivů] z úsvitů věků [sic!]. Myslím, že jsem se to snažil naučit na kytaru, abych z toho dostal akordy, které tam budou sedět a ladit s nahrávkou,[...]. Přinejmenším jsme do toho vložili svůj vlastní obtisk, jak to udělali The Staple Singers a stejně jako mnoho jiných lidí předtím a potom, takto se dodnes zpívá v kostelech. Dalo nám to něco, na čem bychom mohli stavět, abychom vytvořili první píseň, o které jsme měli pocit, že ji můžeme slušně představit kapele, aby mohla hrát ... “.<sup>194</sup>

The Rolling Stones, stejně jako řada jiných dobových hudebních uskupení kopírovali hojně motivy z afroamerické hudby, ačkoli v případě The Rolling Stones se dá alespoň konstatovat, že se přihlásili k této inspiraci, například že poslouchali jako děti Little Richarda.<sup>195</sup> Ovšem zároveň prosluli některými zvláštními sám Keith Richards je v duši černý jako pikové eso<sup>196</sup>. Situace ohledně hudby v dobách, kdy tvořili hudebníci, kteří The Rolling Stones nebyla příliš férová pro černošské hudebníky. Například právě Little Richard, který složil skladbu Tutti Frutti, která vydělala zhruba 3 miliony dolarů byl vůči své

---

<sup>192</sup> KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*, s. 405.

<sup>193</sup> TUE, May 28th 2019 6:20am-Mike Masnick. A True Story Of „Copyright Piracy”: Why The Verve Will Only Start Getting Royalties Now For Bittersweet Symphony. In: *Techdirt*. [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.techdirt.com/articles/20190525/00140242276/true-story-copyright-piracy-why-verve-will-only-start-getting-royalties-now-bittersweet-symphony.shtml>

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Did The Rolling Stones Steal The Blues? In: *HuffPost UK* [online]. 7. 12. 2016 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: [https://www.huffingtonpost.co.uk/dan-einav/did-the-rolling-stones-st\\_b\\_13432332.html](https://www.huffingtonpost.co.uk/dan-einav/did-the-rolling-stones-st_b_13432332.html)

<sup>196</sup> O'NEILLNOVEMBER 17, Christina a 2016. Keith Richards: I'm as black as the ace of spades. In: *Classic Rock Magazine* [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.loudersound.com/news/keith-richards-im-as-black-as-the-ace-of-spades>

nahrávací společnosti v značně nerovném postavení a dostal za skladbu samotnou 50 dolarů a půl centu za každou prodanou kopii.<sup>197</sup>

Dostáváme se tedy do paradoxní situace, kdy je možné, aby jiný soudobý rockový George Harrison „někde slyšel“ skladbu od The Chiffons a jakožto „hudební nevzdělanec“ se podle názoru soudu nedopustil porušení autorských práv a aby The Rolling Stones akord po akordu a řádek po řádku plagiovali hudbu a gospelové hudební skupiny The Staple Singers (když srovnáme oba texty, The Rolling Stones okopírovali i v rámci rytmiky text, kde slovo know z originálu nahradili homonymem no). Zároveň ale soudobé paradigma v hudebním průmyslu umožňuje, aby rockeři, kteří zbohatli na kulturním dědictví a originálních motivech, které zakomponovali do své hudby, aniž by komukoli platili za použití licence, chtěli nyní platit za novou interpretaci těchto hudebních motivů.

Situace je o to paradoxnější, že ani aranžmá písně The Last Time nebylo příliš originální, jednalo se o mercey sound typický pro 60. léta. The Verve tak byli v situaci jakési poplatkové duplicity, neboť po nich požadovala poplatek řada subjektů, které mezi sebou měly nevyřešené vztahy. Pokud by se měly podobné postupy stát běžnými i do budoucna, nový tvůrci by byli ve své tvorbě velmi omezeni a svázáni licenčními právy a nemohli by použít díla, která se pomalu ale jistě stávají public domain (v americkém právním systému jistým způsobem obdoba institutu volného díla v kontinentálních právních systémech), neboť tyto hudební postupy a mnohdy i motivy textů jsou velmi staré a slovy Keitha Richardse pocházejí „z úsvitu věků“.

#### **4.1.2. Případ Kraftwerk**

Případ Kraftwerk byl vyústěním dvaadvacet let trvajících sporu mezi německou elektronickou kapelou Kraftwerk a německým rapovým umělcem Mosesem Pelhamem, který použil dvě sekundy ze skladby od Kraftwerku s názvem Metall auf Metall v hiphopové skladbě Nu mir, kterou Pelham produkoval pro zpěvačku Sabrinu Setlur v roce 1997.<sup>198</sup>

Soudní dvůr Evropské unie k tomu judikoval, že „technika „vzorkování“ (sampling), která spočívá v tom, že uživatel nejčastěji pomocí elektronických zařízení vyjme vzorek zvukového záznamu a použije ho při vytvoření nového díla, je formou

---

<sup>197</sup> Black Artists Are Still Getting Ripped Off the Way Little Richard Was. In: [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.vice.com/en/article/z3vb5j/little-richard-made-millions-it-all-went-to-his-label>

<sup>198</sup> WELLE (WWW.DW.COM), Deutsche. Kraftwerk case: EU top court defines rules of sampling | DW | 30.07.2019. In: *DW.COM* [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.dw.com/en/kraftwerk-case-eu-top-court-defines-rules-of-sampling/a-46916334>

uměleckého projevu, která spadá pod svobodu umění chráněnou článkem 13 Listiny“ (myšleno Listiny základních práv Evropské unie). Obecně vzato se podle SFDEU má za to, že pokud rozmnožitel rozmnoží velmi krátký celek, tedy velmi krátkou část cizího hudebního díla, jedná se v právním smyslu o rozmnožování, které spadá pod ochranu výlučných práv přiznaných výrobcí zvukového záznamu. Ovšem z tohoto pravidla je výjimka. Pokud autor samplu zařadí vzorek do nové skladby tak, že je poslechem nerozpoznatelný, nevztahují se na užití takového zvukového záznamu výlučná práva výrobců záznamu.<sup>199</sup>

Dle mého názoru se případ Kraftwerk v mnohém podobá příkladům z americké judikatury, kterým jsem se věnoval v předchozím textu, nicméně domnívám se, že SFEU promarnil příležitost specifikovat blíže kritéria rozpoznatelnosti. To může být dáno pochopitelně jeho rolí v soudním systému a snahou nezasahovat přespříliš do národních jurisdikcí členských států. Pouze stanovil souladnost výjimky pro nerozpoznatelné samplu, kterou obsahuje německý právní řád, za souladnou s evropským právním řádem. Přesto si myslím, že se mohl alespoň vyjádřit ke konkrétnímu rysu nerozpoznatelnosti v daném případě, což byla dle mého názoru délka stopáže a označit tuto krátkou délku stopáže za jeden z možných rysů nerozpoznatelnosti. Bylo by užitečné, kdyby de lege ferenda přijaly soudy členských států některé testy autorských práv v hudební oblasti, například vedle znaleckých posudků i test laického posluchače.

#### **4.2. Detekování plagiátorů pomocí algoritmů**

Velkým tématem je v oblasti ochrany hudebních děl detekování plagiátorů pomocí algoritmů. Vzhledem k tomu, že jsem ani po pečlivém pátrání nenalezl k tématu relevantní českou právní literaturu ani judikaturu, budu vycházet především z trendů, které na hudební trh přináší velké korporace jako Spotify a Apple, přičemž těžiště právní úpravy v této oblasti se nachází především ve Spojených státech. Vzhledem k tomu, že ale tato práce nazírá na ochranu hudebního díla v souvislosti s českým právním systémem, pokusím se podívat na téma spíše z praktické stránky a pokusit se nalézt mezery mezi českou a americkou právní praxí na jedné straně a hudebním světem na druhém břehu.

V současnosti stoupá obliba detekce plagiátů pomocí tzv. *databází melodií*, kdy provozovatel streamovací a podcastingové služby (z těchto populárních digitálních hudebních knihoven mohu zmínit například Spotify či iTunes od Apple) a v rámci těchto digitálních databází jsou jejich vlastníkům k dispozici řádově miliony skladeb (například

---

<sup>199</sup> SOUDNÍ DVŮR EVROPSKÉ UNIE. *Tisková zpráva č. 98/19. Sampling může představovat zásah do práv výrobce zvukového záznamu, je-li proveden bez jeho svolení.*

v rámci Spotify se nachází kolem 50 milionů skladeb).<sup>200</sup> Důležitým aspektem těchto digitálních databází je možnost tzv. content-based search, tedy hledání skladeb podle obsahu, které je technicky možné tak, že každá skladba se určitým způsobem indexuje tak, aby bylo možno ji v různých kontextech. Vlastníci streamovacích služeb vyvinuli i algoritmy, které umožňují spojit se sebou navzájem jednotlivé skladby na základě podobnosti v melodii.<sup>201</sup>

Nástroj na odhalování plagiátorství, který nabídla k dispozici svým uživatelům služba Spotify, se má údajně zaměřovat jen na esenciální prvky hudebního díla, jako jsou harmonie, melodie, tempo a text skladby.<sup>202</sup> Nezbyvá než dodat, že Spotify se tedy zaměřilo prakticky na všechny složky skladby.

Uvedený nástroj má sice primárně (zatím sloužit) jako nástroj pro hudební skladatele, na základě kterého si mohou ověřit (ne)originalitu své skladby a předejít situaci, kdy by byli po zveřejnění skladby žalováni v civilním řízení kvůli plagiátorství,<sup>203</sup> ovšem je zde dle mého názoru nebezpečí, že Spotify nebo jiná streamovací služba vlastníci obdobný program by mohla dát nástroj k dispozici nahrávacím společnostem, aby blokovaly zpřístupnění skladeb na základě obavy z copyright infringementu. Podobná situace totiž nastala v případě audiovizuálního obsahu před několika lety u YouTube, které porovnávalo obsah videí s databázemi třetích stran a pak blokovalo autorský obsah, zároveň bylo těžké v takových případech požádat YouTube o kvalifikovaný přezkum.<sup>204</sup>

Existence melodických databází vznáší velký otazník nad postupy v případě použití melodií, které již jsou součástí kulturního dědictví či se na ně vztahuje fair use (volné užití) a byly již mnohokrát znovu použity či samplovány. Vliv nahrávacích společností sice v novém světě moderních nahrávacích technologií a sdílení hudby slábne, ovšem ve chvíli, kdy mají monopol na sdílení hudby, dostávají do ruky nástroj, jak formovat trh a potenciálně omezit autory, kteří nebudou mít dostatek možností koupit si duplikované licence, na příkladu Bittersweet Symphony. Proto mohou takto nahrávací společnosti, které mají

---

<sup>200</sup> SAVVIDES, Lexy. Spotify vs. Apple Music: The best music streaming service is... In: *CNET* [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.cnet.com/news/apple-music-versus-spotify-best-music-podcasts-streaming-service-price-catalog-features-plans-compared/>

<sup>201</sup> KHOSLA, Rajiv, Robert J. HOWLETT a L. C. JAIN, eds. *Knowledge-based intelligent information and engineering systems: 9th international conference, KES 2005, Melbourne, Australia, September 14-16, 2005: proceedings*. Berlin ; New York: Springer, 2005.

<sup>202</sup> *3 Ways Spotify's Plagiarism Tool is Different - Plagiarism Today* [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.plagiarismtoday.com/2020/12/07/3-ways-spotifys-plagiarism-tool-is-different/>

<sup>203</sup> Ibid.

<sup>204</sup> *YouTube and a „Third-Party Content“ Match* [online]. 2016 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.digitalbard.com/youtube-and-the-dreaded-third-party-content-match/>

své podíly ve streamovacích službách, umožňovat v budoucnu vstup na trh jen hudebníkům, kteří jim budou platit vysoké sumy, případně získají licence bez velké finanční investice, ovšem budou se muset nechat danou korporací zastupovat, eventuálně si od ní diktovat podmínky.

## 5. Nové alternativy v oblasti správy práv k hudebnímu dílu a jejich limity

### 5.1. Nezávislý správce práv

Definici nezávislého správce práv přinesla do českého právního řádu Směrnice o kolektivní správě,<sup>205</sup> která jej v čl. 3 písm. b) definuje jako organizaci, která je ze zákona nebo prostřednictvím postoupení, licence nebo jiného smluvního ujednání oprávněna spravovat jménem více než jednoho nositele práv autorská práva nebo práva s nimi související ke prospěchu nositelů práv jako svým jediným a hlavním účelem a která není přímo či nepřímo, v celém rozsahu ani zčásti, vlastněna ani ovládána nositeli práv a je svou podstatou ziskovou organizací“.

Změny týkající se nezávislého správce práv do českého právního řádu zavedla velká novela autorského zákona v roce 2017, ovšem legislativec se v důvodové zprávě k zákonu spokojil s konstatováním, že žádný takový kolektivní správce v České republice neexistuje, a dále že vznik takového subjektu se neplánuje, takže se někteří odborníci domnívali, že se jedná o mrtvou literu zákona.<sup>206</sup>

Institut dobrovolného kolektivního správce se nachází v rámci vnitrostátní úpravy v § 104 a souv. autorského zákona. Dobrovolný kolektivní správce se tako od povinného a rozšířeného kolektivního správce liší především důvodem vzniku, který není dle litery zákona povinný a vzniká čistě na smluvním základě.

Je sporné, který z dobrovolných nezávislých správců vznikl na českém území jako první, neboť teoreticky můžeme říci, že prvním nezávislým správcem nejen na českém území, ale i na území celé Evropské unie byl Nezávislý správce práv, s.r.o. byl zapsán do obchodního rejstříku dne 8. března 2016, avšak než se nezávislý správce práv s.r.o., registroval u Ministerstva kultury, vznikl na britském území jiný nezávislý správce, a to Soundreef Ltd., který se registroval u britského Úřadu pro duševní vlastnictví (British Intellectual Property Office) 18. března 2016.<sup>207</sup> V tuto chvíli eviduje Ministerstvo kultury celkem čtyři nezávislé správce práv, a to Nezávislého správce práv, s.r.o., IS Media s.r.o., Nezávislá kultura s.r.o. a Soundreef CZ s.r.o.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> MATĚJIČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*, s. 59.

<sup>206</sup> *Nové instituty kolektivní správy: nezávislý správce práv* [online]. 2019 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.iurium.cz/2019/04/04/nove-instituty-kolektivni-spravy-nezavisly-spravce-prav/>

<sup>207</sup> STRAKOVÁ, Lucie. *Kolektivní správa v kontextu moderních technologií*. 2019, Disertační práce, Masarykova univerzita, s. 144–145.

<sup>208</sup> Seznam nezávislých správců práv - mkcr.cz. In: [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.mkcr.cz/seznam-nezavislych-spravcu-prav-1640.html>

Nezávislý správce práv s.ro. provozuje server copymarket.cz, který funguje jako internetový obchod a umožňuje svým uživatelům, aby si koupili licenci „šitou na míru“ jejich situaci, například pokud chtějí pouštět hudbu zákazníkům v obchodě. Výhodné také je, že si mohou uživatelé zvolit, že si koupí pouze volná díla, a v takovém případě jim postačí zaplatit režijní poplatek 50 Kč a mají přístup ke všem volným dílům, která jsou k dispozici v rámci copymarketu.<sup>209</sup>

## 5.2. Creative Commons

Organizaci Creative Commons založil v roce 2001 americký právník, akademik a politický aktivista Lawrence Lessig. K založení organizace ho vedla restriktivní opatření, která zavedl americký Kongres, který pod vlivem silného hudebního a filmového lobby. Roku 1998 totiž Kongresem prošel Sonny Bono Act, což byl zákon, který zcela změnil mapu oblasti ochrany autorských práv.<sup>210</sup> Před účinností Sonny Bono Act si totiž museli vlastníci práv, kteří chtěli, aby byla jejich práva chráněna pravidelně obnovovat registraci. Uvedený zákon tuto povinnost odstranil, což dramaticky zvětšilo množství chráněných děl staršího data. Pro srovnání v roce 1973 si více než 85 procent vlastníků autorských práv k dílu, kterým toho roku končila doba trvání ochrany, neprodloužilo registraci a doba trvání ochrany autorského práva k dílu byla v roce 1973 jen 32,2 roku. V roce 2003, tedy 30 let po zavedení nové úpravy autorských práv, se kvůli novým opatřením doba ochrany ztrojnásobila, a to na 95 let.<sup>211</sup>

Licence Creative Commons umožňuje autorům poskytnout dílo k volnému užití, což je sice zbavuje ochrany prostřednictvím copyrightu, ovšem dává jim svobodu šířit své dílo dál, tak aby na jejich tvůrčí počiny mohli svojí kreativitou navázat jiní autoři.<sup>212</sup> Vedle technických parametrů citování, které v nejzákladnější podobě přikazují uživateli při citování díla použít piktogram CC atd., rozlišují se ještě Creative Commons podle druhu na šest podtypů. V nejzákladnější formě zvané BY, stačí, aby citující osoba uvedla při užití díla pouze jméno původního autora. V nejkomplikovanější formě zvané BY-NC-ND je zakázáno komerční užití licence.<sup>213</sup>

---

<sup>209</sup> STRAKOVÁ, Lucie. *Kolektivní správa v kontextu moderních technologií*, s. 149–151.

<sup>210</sup> HORÁK, Filip. Veřejné licence a kolektivní správa práv. *Revue pro právo a technologie* [online]. 2013, roč. 2013, č. 8, s. 99. Dostupné z: <https://journals.muni.cz/revue/article/view/5016>

<sup>211</sup> LESSIG, Lawrence. *Free culture: the nature and future of creativity*. New York, NY: Penguin Press, 2004, s. 135.

<sup>212</sup> *Ibid.*, s. 282–283.

<sup>213</sup> HORÁK, Filip. *Veřejné licence a kolektivní správa práv*, s. 102–103.

Určitou nadějí pro autory, kteří upřednostňují licenci Creative Commons by snad mohla nastat pokud by vznikla na úrovni celé Evropské unie iniciativa rozšířit licence k fair use (volnému užití děl), neboť celosvětově přibývá autorů, kteří nechtějí chránit copyrightem všechna svá práva k dílu, ale jen jejich menší část.<sup>214</sup>

Problém je však s návazností licence Creative Commons na české právo, neboť Creative Commons nemůže stanovit výluky pro uplatňování povinně spravovaných kolektivních práv spravovaných v režimu § 96 a souv. autorského zákona, přičemž se dá předpokládat, že se takový „svobodomyšlný“ autor neneviduje u kolektivního správce, tudíž mu nebude moci být vyplacena odměna.<sup>215</sup> Můžeme se dokonce setkat s názorem, že smyslem a účelem licence Creative Commons je udělit licenci k co možná nejširšímu užití, proto pokud autor tuto licenci k dílu udělí, platí zde vyvratitelná domněnka, že jeho cílem bylo se těchto práv vzdát, jelikož právní jednání se musí posuzovat podle svého smyslu a obsahu a úmysl jednajícího (autora) je v případě, že použije licenci Creative Commons nutno tomuto jednání přikládat takový význam jak by si jej byla vyložila osoba v obdobném postavení.<sup>216</sup> Tedy jednání autora je v takovém případě vykládat kontextuálně, podle výkladových pravidel obsažených v § 555 a v § 556 občanského zákoníku, která sama jsou kontextuální.

### 5.3. Blockchain

Blockchain lze definovat jako decentralizovanou databázi, ve které se uchovávají záznamy o proběhnutých transakcích, které se ukládají podle pravidel protokolu, který se u každého blockchainu liší. Hlavní charakteristikou blockchainu je fakt, že údaje v něm uložené nejsou zaměnitelné a jsou kryptograficky zabezpečené v rámci peer-to-peer sítě.<sup>217</sup> V roce 2015 vydala zpěvačka Imogen Heap svou skladbu Tiny Human pomocí databáze společnosti Ujo Music, která umožňuje platit za hudební díla v kryptoměně, což přineslo v přepočtu z kryptoměny Ethereum necelých 1390 dolarů za prodej 22 kopií.<sup>218</sup>

Blockchain má potenciál změnit hudební průmysl, především přinést nová řešení, která se týkají transparentnosti, sdílení hodnot v rámci internetové komunity, a

---

<sup>214</sup> RICOLFI, Marco. In: TORREMANS, Paul, ed. *Individual and collective management of copyright in a digital environment*. Cheltenham, UK ; Northampton, MA: E. Elgar, 2007, s. 288.

<sup>215</sup> HORÁK, Filip. *Veřejné licence a kolektivní správa práv*, s. 108–109.

<sup>216</sup> KŘÍŽ, Jan. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových: evropské a mezinárodní podněty českému právu duševního vlastnictví*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2010, s. 58.

<sup>217</sup> STRAKOVÁ, Lucie. *Kolektivní správa v kontextu moderních technologií*, s. 194.

<sup>218</sup> Ujo Attempts Music On The Blockchain A Second Time With: EGO By RAC [Op-Ed]. In: *Hypebot* [online]. 8. 11. 2017 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.hypebot.com/hypebot/2017/11/ujo-attempts-music-on-the-blockchain-a-second-time-with-ego-by-rac.html>



především umožnit vztahy mezi hudebníky a fanoušky bez zprostředkovatelů (například nahrávacích společností).<sup>219</sup> Hlavní výhody, které blockchain hudebníkům může přinést, vyplývají právě z jeho unikátních vlastností, tedy z toho, že každá transakce má unikátní charakteristiky. S pomocí blockchainu tak lze zároveň: 1. vytvořit síťovou databázi, která bude uchovávat informace o hudebních dílech a jejich autorech, což bude znesnadňovat jejich zneužití, 2. provádět rychlé platby bez nutnosti přítomnosti třetí strany, která by si za ochranu hudby účtovala licenční poplatky (tedy typicky bez kolektivních správců či vlivu velkých nahrávacích společností), 3. umožnit transparentnost plateb za hudbu (bude možné zjistit, kdo platil přesně za co ve který okamžik komu a bude velmi znesnadněná možnost falšování platebních údajů), 4. zajistit autorům hudby přístup k alternativním zdrojům kapitálu, s minimálním vlivem státu či bank na transakci (což může být pro mnohé autory hodnotné samo o sobě).<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> O'DAIR, Marcus et al. *Music on the blockchain. Blockchain For Creative Industries Research Cluster. Report N° 1. July 2016* [online]. Middlesex: Middlesex University, 2016, s. 3 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: [https://www.mdx.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0026/230696/Music-On-The-Blockchain.pdf](https://www.mdx.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0026/230696/Music-On-The-Blockchain.pdf)

<sup>220</sup> Ibid., s. 8.

## Závěr

Závěr hraje v každé práci stěžejní úlohu a má být vyvrcholením celého odborného snažení. Na tomto místě bych proto měl čtenáři vysvětlit dílčí analytické závěry z celé práce a propojit je tak, aby vytvořily koherentní celek.

Nuže tedy na prvním místě zdůrazním, k čemu jsem došel ohledně pojmového vymezení hudebního díla, které je, jak jsem předestřel v úvodu, roztržštěné do několika světů. Mezi svět muzikologický, český právní svět a vliv angloamerického právního světa, především tedy teritoriální dominanci Spojených států, které prosazují svůj vliv na globálních trzích (nejen) v oblasti autorského práva, konkrétně ochrany práv k hudebnímu dílu.

V první kapitole jsem se zamyslel nad úlohou pojmových znaků hudebního díla a představil, jak se na ně dívá odborná literatura. Jedním z nejvlivnějších autorů komentářové literatury je Ivo Telec, který se svým autorským kolektivem vypracoval několik komentářů k autorskému zákonu, z nichž dva v této práci cituji (viz seznam použité literatury). Dospěl jsem ohledně Telcova názoru na pojmové znaky, že dva dílčí pojmové znaky autorských práv v souvislosti s hudebním dílem nejsou zcela platné. Dle mého názoru obchodní nebo hospodářské určení není pojmovým znakem autorského práva v kontextu hudebního díla, což jsem v textu vysvětlil tím, že individualita autora může vést k takovému projevu vůle, který komerční využití vyloučí, jak můžeme pozorovat například u volného díla. Co se týká přiznatelnosti absolutních majetkových práv zvláště, dospěl jsem k závěru, že se jedná, spíše než o pojmový znak, o jeden z nahodilých znaků zákonné systematiky.

Ohledně zásady teritoriality jsem konstatoval, že sice Koukal a Telec, dva významní autoři v autorskoprávní oblasti se liší v názoru na to, zda se teritorialita pomocí v mezinárodním prostředí pomocí mezinárodních smluv spíše zužuje či spíše rozšiřuje, avšak že toto není pro praxi podstatné, neboť v éře internetu tkví rozsah ochrany práv spíše v technologické a ekonomické dominanci jednotlivých aktérů hudebního trhu. Na jedné straně stojí internetoví piráti, kteří koncept teritoriality zcela rozbírají, neboť sdílení prostřednictvím sítě peer to peer překračuje hranice všech států, na druhé straně v internetovém prostoru vystupují držitelé licencí, kteří v případě velkých streamovacích gigantů teritoriální právní hranice narušují prostřednictvím svých monopolů.

Dále jsem konstatoval, že Smlouva Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském, zkráceně Smlouva WCT přinesla některé novinky, které nebyly obsaženy v Dohodě TRIPS ani v z dnešního hlediska již poněkud obsolentní Bernské úmluvě. Smlouva svou úpravou míří především na úpravu autorských práv na internetu a Česká republika

se spolu s ratifikací této mezinárodní smlouvy zařadila mezi země, které směřují vstříc novým autorskoprávním výzvám v online prostředí.

Velký prostor jsem věnoval fenoménu *artificial intelligence*, jelikož se domnívám, že Telec ve svém komentáři z pohledu kreativity nepočítá se situací, kdy možná v budoucnu vzniknou spory mezi uživateli aplikací na tvorbu generovaných hudebních děl a mezi držiteli licence. Zároveň jsem zhodnotil, že je v současnosti na vzestupu fenomén *augmented reality*, který umožňuje vytvářet virtuální umělecká díla zasazená například do mobilní aplikace a interakci mezi těmito online avatary a uživateli aplikace. Domnívám se, že pokud se tato nová virtuální realita začne více uplatňovat ve světě hudby, bude český právní řád postaven před novou výzvou, kterou bude muset legislativně i judikatorně čelit.

Zároveň jsem se zamyslel nad fenoménem nevhodného použití prvku lidové kultury v reklamě, kdy v souvislosti s hudebním dílem (například pokud někdo v hanlivém kontextu znevažujícím způsobem v reklamě použije lidovou píseň) se mi jeví jako nejvhodnější použít procesní mechanismy týkající se reklamy, tedy na základě regulace obsažené v zákoně o regulaci reklamy se obrátit na příslušný živnostenský úřad, či jít cestou arbitrálního řešení sporu před Radou pro reklamu.

Zamýšlel jsme se nad postavením mezinárodních kolektivních správců a jejich vlivem na kolektivní správu v České republice, stejně jako nad jejich strukturou a transparentností jejich správy. Na tomto místě jsem konstatoval, že GESAC, což je kolektivní správce, který má rozsáhlý vliv na fungování Evropského parlamentu a Komise v oblasti kolektivní správy, nemá příliš kvalitně ani transparentně zpracované výroční zprávy ani webové stránky a kvalita jeho služeb a finanční transakce uvnitř organizace a mezi organizací a Evropskou unií jsou pro běžného evropského občana, jakož i pro odborníka jen s obtížemi dohledatelné a velmi špatně zpracované.

Ohledně české pobočky IFPI jsem s žalostí musel uzavřít, že její webové stránky nejsou pravidelně aktualizované, což je mrzuté, jelikož tato organizace má velký potenciál zlepšit informovanost veřejnosti ohledně internetového pirátství, případně i propagovat hitparádu autorů, které zastupuje. Rovněž jsem si všiml, že IFPI byla silně poškozená aférou týkající se The Pirate Bay, která získala jejich internetovou doménu a dlouhý čas ji okupovala svým posměšným obsahem. Domnívám se, že IFPI by proto do budoucna měla více investovat do správy svých webů.

Ohledně judikatury týkající se zákonného monopolu, konkrétně v případě OSA versus Léčebné lázně Mariánské lázně a ve sporu L. s INTEGRAM jsem usoudil, že kolektivní správci

by měli, spíše než cestu soudních sporů s jednotlivými uživateli, upřednostnit legislativní cestu a to ať již na české vnitrostátní úrovni nebo ještě lépe na úrovni celoevropské a využít k tomu vlivu mezinárodních kolektivních správců, jejichž jsou členy. Například na evropské úrovni navázat kvalitní vztahy se CISAG a GESAC a snažit se prosadit změny pomocí lobbyingu v Evropském parlamentu či v Komisi.

Rovněž si domnívám, že by měl zákonodárce do budoucna lépe vyjít vstříc alternativním nástrojům správy práv k hudebním dílům. Nedostatky při implementaci Směrnice o kolektivní správě v důvodové zprávě k velké novele autorského zákona by měly být pro zákonodárce varovným prstem do budoucna.

Rovněž se domnívám, že fakt, že v § 95 odst. 1 nezařazuje příležitostné nebo kolektivní správu a vůbec celá systematika tohoto ustanovení nereflktuje zcela realitu kolektivní správy, především však fenomén dobrovolné kolektivní správy. Rovněž považuji z terminologického hlediska za vhodnější hovořit spíše o dobrovolné než smluvní kolektivní správě. Proto, aby nedošlo k pojmovému zmatení mezi odbornou literaturou a judikaturou a legislativcem a aby byly termíny jednotné.

Konstatoval jsem, že v současnosti není v české úpravě věnováno příliš prostoru hudebnímu plagiátu a judikatura je kusá a že bylo vhodné zohlednit sampling jako fenomén na úrovni evropské judikatury, ideálně jej podrobněji upravit pomocí směrnic v rámci evropské legislativy.

Na sporu mezi The Rolling Stones a The Verve jsem dokumentoval absurditu duplicity licencí a zeslabování institutu *public domain* v americkém právu v průběhu desetiletí. Zároveň jsem upozornil na paradoxní situaci, kdy mnozí tvůrci, kteří v 60. a 70. letech hojně vykrádali hudební tradici i tvorbu konkrétních černošských hudebních autorů a využívali jejich nerovného postavení v rámci hudebního průmyslu nyní požadují za práva ke svým, ve velké míře takto „inspirovaným“ hudebním dílům velké částky po nových generacích umělců. Pokud by se takové postupy prosadily do budoucna, je zde velké riziko zamrznutí hudebního vývoje.

Věnoval jsem zároveň velkou pozornost analýze soudního rozhodnutí ve věci Kraftwerk s poznámkou, že by bylo dobré, kdyby Soudní dvůr Evropské unie svou definici samplingu a porušení autorských práv formuloval méně vágně a nebál se do budoucna lépe naznačit, kudy se mají vnitrostátní právní úpravy ve členských státech Evropské unie, a především jejich vnitrostátní judikatura ubírat.

Ohledně nástrojů k detekci hudebních plagiátů pomocí algoritmů jsem naznačil, že je zde do budoucna nebezpečí, že velké streamingové společnosti některé nástroje, které jsou zatím zkušebně v beta verzi k dispozici jen skladatelům, poskytnou i velkým nahrávacím společnostem. A že ve chvíli, kdy téměř nelze v hudbě nalézt skladbu, která by byla ve všech parametrech, které tyto algoritmy zkoumají (tj. harmonii, tempu, melodice) stoprocentně originální hrozí, že buď budou po autorech tyto služby vyžadovat velké sumy za licence nebo že si tyto nové autory „koupí“ a budou jim diktovat podmínky. Vidím zde proto potenciální nebezpečí, kdy nástroje, které mají sloužit k ochraně, mohou omezit svobodu autorů.

Ohledně licence Creative Commons jsem představil její historii a svobodné idee, které stály za jejím vznikem. Ovšem musel jsem konstatovat, že česká právní úprava neumožňuje zcela vyloučit povinnou kolektivní správu. Předstřel jsem názor, se kterým se ztotožňuji, že udělení licence Creative Commons je nutné vykládat podle smyslu a účelu a předpokládat, že se se spolu s jejím udělením autor vzdal nároku na vyplacení odměny, který by mohl mít, pokud by se evidoval u kolektivního správce.

Ohledně blockchainu jsem připomněl čtenářům, že umožňuje kontrolovat všechny transakce vložené do systému, což může sloužit k ochraně před krádežemi či zneužitím děl a celkově učinit jednotlivé transakce transparentními. Technologie zároveň může sloužit i k vytvoření databází děl, jelikož umožňuje uchovávat a přenášet informace o dílech, a především umožňuje autorům, kteří na tom budou mít zájem, minimalizovat či vyloučit vliv třetích stran na transakce, případně i vliv státní moci.

## **Resumé**

The diploma thesis deals with the musical work, its definition, problems associated with its regulation in the legal and musicological sense, as well as its conceptual features and shortcomings of the legal order of the Czech Republic. Furthermore, it analyses the phenomenon of plagiarism in music, comparing continental legal systems as well as common law systems and pinpointing relevant case law, especially in the United States.

The work is divided into four separate chapters.

The first chapter presents considerations *de lege ferenda* for the Czech legal system, taking into account the EU legislation and recent technical development.

The second chapter deals with the topic of collective management of copyright both in Czech Republic and in the international field. It describes the activities of these organizations.

The third chapter focuses on comparing continental legal systems as well as common law systems and pinpointing relevant case law, especially in the United States.

The fourth chapter is devoted to music sampling, especially in the view of possible plagiarism. It also mentions new alternatives in the field of the legal protection of musical works, the institute of an independent rights administrator, a Creative Commons license, and blockchain transactions.

## Seznam použitých zdrojů

### 1. Seznam použité literatury a internetových zdrojů

AFOAKU, Mma. The Reality of Augmented Reality and Copyright Law. *Northwestern Journal of Technology and Intellectual Property* [online]. 2017, roč. 18, č. 2, s. 111–128. Dostupné z: <https://scholarlycommons.law.northwestern.edu/njtip/vol15/iss2/4/>

ANONYMOUS. „Licences for Europe" stakeholder dialogue. In: *Shaping Europe's digital future - European Commission* [online]. 22. 12. 2017 [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/licences-europe-stakeholder-dialogue>

ČERMÁK, Jiří. *Internet a autorské právo*. 2. aktualizované a rozšířené vyd. vyd. Praha: Linde Praha, 2003. ISBN 978-80-7201-423-1.

DIETZ, Adolf. Pět pilířů evropského kontinentálního práva autorského. *Právní rozhledy* [online]. 2004, roč. 2004, č. 20, s. 742 [cit. 30.03.2021]. ISSN 1210-6410. Dostupné z: <https://www-beck-online-cz.ezproxy.muni.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=nrptembqgrpxa4s7giyf6427g42de&groupIndex=0&rowIndex=0#>

FICSOR, Mihály. *Collective management of copyright and related rights*. Geneva: WIPO, 2002. WIPO publication 855(E). ISBN 978-92-805-1103-1.

FRIELER, Klaus a Frank RIEDEMANN. Is independent creation likely to happen in pop music? *Musicae Scientiae*. SAGE Publications Ltd, 2011, roč. 15, č. 1, s. 17–28. ISSN 1029-8649. DOI: 10.1177/1029864910393406

GINSBURG, Jane C. Minimum and Maximum Protection Under International Copyright Treaties. *Columbia Journal of Law & the Arts* [online]. 2020, roč. 44, č. 1, s. 1–19 [cit. 21.03.2021]. ISSN 15444848. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=148534301&lang=cs>

HORÁK, Filip. Veřejné licence a kolektivní správa práv. *Revue pro právo a technologie* [online]. 2013, roč. 2013, č. 8, s. 96–117. Dostupné z: <https://journals.muni.cz/revue/article/view/5016>

HOŠEK, Petr. Statistika. In: [cit. 24.03.2021]. Dostupné z: [https://postudium.cz/pluginfile.php/7248/mod\\_resource/content/6/statistika-html.html#\\_idTextAnchor001](https://postudium.cz/pluginfile.php/7248/mod_resource/content/6/statistika-html.html#_idTextAnchor001)

CHALOUPKOVÁ, Helena a Petr HOLÝ. *Autorský zákon: komentář*. V Praze: C.H. Beck, 2012. ISBN 978-80-7400-432-2.

KHOSLA, Rajiv, Robert J. HOWLETT a L. C. JAIN, eds. *Knowledge-based intelligent information and engineering systems: 9th international conference, KES 2005, Melbourne, Australia, September 14-16, 2005: proceedings*. Berlin ; New York: Springer, 2005. Lecture notes in computer science, Lecture notes in artificial intelligence 3681–3684. ISBN 978-3-540-28894-7.

KOUKAL, Pavel. *Autorské právo, public domain a lidská práva*. Brno: Masaryk University Press, 2019. ISBN 978-80-210-9280-8. DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-9280-2019

KOUKAL, Pavel. *Souběh ochrany průmyslových vzorů s ochranou autorskoprávní a známkoprávní*. 2017, Disertační práce, Masarykova univerzita.

KOUKAL, Pavel a Matěj MYŠKA. Právo duševního vlastnictví. In: HURDÍK, Jan et al. *Evropské soukromé právo v čase a prostoru*. 2017. ISBN 978-80-210-8648-7.

KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva*. 2014. ISBN 978-80-244-4283-9.

KŘÍŽ, Jan. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových: evropské a mezinárodní podněty českému právu duševního vlastnictví*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2010. ISBN 978-80-87146-41-5.

KŘÍŽ, Jan, ed. *Autorský zákon: komentář a předpisy související*. 2., aktualizované vyd., podle stavu k 1.9.2005. vyd. Praha: Linde, 2005. ISBN 978-80-7201-546-7.

KYSELOVSKÁ, Tereza a Pavel KOUKAL. *Mezinárodní právo soukromé a právo duševního vlastnictví: kolizní otázky*. 2019. ISBN 978-80-210-9476-5.

LACINA, Jan. Ochranný svaz nebyl, je a bude. Autorská práva: Ředitel OSA argumentuje sedmdesátiletou historií své firmy. *Lidové noviny* [online]. 1996, roč. 1996, č. IX. Dostupné z: <https://www.jirihradec.cz/tisk/ln170496/ln170496.htm>

LAVICKÁ, Petra. Vedlejší intervence a opravné prostředky v civilním řízení. *Časopis pro právní vědu a praxi*. roč. 2019, č. 1, s. 85–94.

LAVICKÝ, Petr et al. Občanský zákoník I. Obecná část (§ 1–654). In: *Beck-online* [online]. 2014 [cit. 27.05.2020]. Dostupné z: <https://www.beck-online.cz/bo/document-view.seam?documentId=nnptembrgrpwk5tlge2c443cl4zdamj44dsx3qmy2tao>

LEGS. Velká novela autorského zákona. *Právní rozhledy* [online]. roč. 217, č. 5, s. 2 [cit. 26.03.2021]. Dostupné z: <https://www-beck-online-cz.ezproxy.muni.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=nrptembrg5pxa4s7gvpxgx3jne&rowIndex=0#>

LESSIG, Lawrence. *Free culture: the nature and future of creativity*. New York, NY: Penguin Press, 2004. ISBN 978-0-14-303465-0.

LEŠKA, Rudolf. Predĺženie trvania práv k hudobným umeleckým výkonom – Prečo sa Komisia mylí. In: HAMULÁK, Ondrej. *Právo v umění a umění v právu: sborník odborných příspěvků z mezinárodní konference Olomoucké debaty mladých právníků 2011*. 1. vyd. Olomouc: Leges, 2011, s. 297–304. ISBN 978-80-87576-14-4.

LOOPER, Christian de. History of The Pirate Bay: Internet Outlaw or Internet File-Sharing Freedom Fighter? In: *Tech Times* [online]. 17. 12. 2014 [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.techtimes.com/articles/22362/20141217/history-pirate-bay.htm>



MATĚJČNÝ, Tomáš. *Kolektivní správa autorských práv*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, s.r.o, 2014. Ediční řada Pro praxi. ISBN 978-80-7380-528-9.

NAVAS, Eduardo. Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture. In: SONVILLA-WEISS, Stefan. *Mashup Cultures*. 2010. 1. vyd. New York: Springer Wien/New York, 1970, s. 157–177. ISBN 978-3-7091-0095-0. DOI: 10.1007/978-3-7091-0096-7\_10

O'DAIR, Marcus et al. *Music on the blockchain. Blockchain For Creative Industries Research Cluster. Report N° 1. July 2016* [online]. 1. vyd. Middlesex: Middlesex University, 2016 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: [https://www.mdx.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0026/230696/Music-On-The-Blockchain.pdf](https://www.mdx.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0026/230696/Music-On-The-Blockchain.pdf)

O'NEILLNOVEMBER 17, Christina a 2016. Keith Richards: I'm as black as the ace of spades. In: *Classic Rock Magazine* [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.loudersound.com/news/keith-richards-im-as-black-as-the-ace-of-spades>

OSA – OCHRANNÝ SVAZ AUTORSKÝ PRO PRÁVA K DÍLŮM HUDEBNÍM, Z.S. *Výroční zpráva OSA o činnosti a hospodaření za rok 2018* [online]. 2019. Dostupné z: <https://www.osa.cz/storage/DownloadTranslation/1-2000/175-attachment-OSA-rocenka2018-WEB.pdf>

POLČÁK, Radim. *Internet a proměny práva*. Praha: Auditorium, 2012. ISBN 978-80-87284-22-3.

POORT, Joost et al. Global Online Piracy Study. *SSRN Electronic Journal*. 2018. ISSN 1556-5068. DOI: 10.2139/ssrn.3224323

RICOLFI, Marco. In: TORREMANS, Paul, ed. *Individual and collective management of copyright in a digital environment*. Cheltenham, UK ; Northampton, MA: E. Elgar, 2007. Research handbooks in intellectual property. ISBN 978-1-84542-487-9.

RODGERS, Tara. On the process and aesthetics of sampling in electronic music production. *Organised Sound*. Cambridge University Press, 2003, roč. 8, č. 3, s. 313–320. ISSN 1469-8153, 1355-7718. DOI: 10.1017/S1355771803000293

S, MEDIA FACTORY Czech Republic a. Kdo jsme. In: *OSA.CZ* [online] [cit. 27.03.2021]. Dostupné z: <https://www.osa.cz/kdo-jsme/o-nas/>

S, MEDIA FACTORY Czech Republic a. Ptáte se. In: *OSA.CZ* [online] [cit. 27.03.2021]. Dostupné z: <https://www.osa.cz/ptate-se/uzivatele-hudby/>

SAVVIDES, Lexy. Spotify vs. Apple Music: The best music streaming service is... In: *CNET* [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.cnet.com/news/apple-music-versus-spotify-best-music-podcasts-streaming-service-price-catalog-features-plans-compared/>

SOUDNÍ DVŮR EVROPSKÉ UNIE. *Tisková zpráva č. 98/19. Sampling může představovat zásah do práv výrobce zvukového záznamu, je-li proveden bez jeho svolení*

SRSTKA, Jiří. *Autorské právo v divadle*. 1. vyd. vyd. Praha: AMU, 2006. Acta academica. ISBN 978-80-7331-066-0.

SRSTKA, Jiří et al. *Autorské právo a práva související*. 2. vyd. Leges, 2019. ISBN 978-80-7502-386-5.

STAV, Iyar. Musical Plagiarism: A True Challenge for the Copyright Law. *Intellectual Property Law*. 2016, roč. 25, s. 1–53.

STRAKA, Michal. *Samplování hudby, jeho využití, autorská ochrana a dopady na činnost hudebních těles*. 2014, Diplomová práce, Vysoká škola ekonomická v Praze.

STRAKOVÁ, Lucie. *Kolektivní správa v kontextu moderních technologií*. 2019, Disertační práce, Masarykova univerzita.

ŠALAMOUN, Michal. Kolektivní správa – formace a deformace autorské vůle. *Právní rozhledy*. 2009, roč. 2004, č. 6, s. 208–215.

ŠEBELOVÁ, Marie a ČESKO. *Autorské právo: zákon, komentáře, vzory a judikatura*. Brno: Computer Press, 2006. ISBN 978-80-251-1090-4.

ŠPULÁK, Jaroslav. Kalousek kontra Support Lesbiens - Novinky.cz. In: [cit. 15.03.2021]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/kalousek-kontra-support-lesbiens-249365>

TELEC, Ivo. O nehmotných statcích a duševním vlastnictví. *Právní rozhledy* [online]. 1997, roč. 5, č. 11, s. 549–554 [cit. 30.03.2021]. ISSN 1210-6410. Dostupné z: <https://www-beck-online-cz.ezproxy.muni.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=nrptcojzg5pxa4s7geyv6427gu2ds&groupIndex=4&rowIndex=0#>

TELEC, Ivo. *Právo duševního vlastnictví v informační společnosti*. Vydání první. vyd. Praha: Leges, 2015. Edice Student. ISBN 978-80-7502-061-1.

TELEC, Ivo a Pavel TŮMA. *Autorský zákon: komentář*. 1. vyd. vyd. V Praze: C.H. Beck, 2007. Velké komentáře. ISBN 978-80-7179-608-4.

TELEC, Ivo, Pavel TŮMA, a CZECH REPUBLIC. *Autorský zákon: komentář*. 2019. ISBN 978-80-7400-748-4.

TUE, May 28th 2019 6:20am-Mike Masnick. A True Story Of „Copyright Piracy”: Why The Verve Will Only Start Getting Royalties Now For Bittersweet Symphony. In: *Techdirt*. [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.techdirt.com/articles/20190525/00140242276/true-story-copyright-piracy-why-verve-will-only-start-getting-royalties-now-bittersweet-symphony.shtml>

TŮMA, Pavel. K problematice převoditelnosti majetkových autorských práv. *Bulletin advokacie*. roč. 2012, č. 4, s. 64–71. ISSN 1210-6348.

VLASÁK, Jan. Jak se Jan Kalousek stal spoluautorem. In: *iDNES.cz* [online]. 13. 12. 2002 [cit. 15.03.2021]. Dostupné z: [https://www.idnes.cz/kultura/hudba/jak-se-jan-kalousek-stal-spoluautorem.A021121\\_184728\\_hudba\\_vlk](https://www.idnes.cz/kultura/hudba/jak-se-jan-kalousek-stal-spoluautorem.A021121_184728_hudba_vlk)

WELLE (WWW.DW.COM), Deutsche. Kraftwerk case: EU top court defines rules of sampling | DW | 30.07.2019. In: *DW.COM* [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.dw.com/en/kraftwerk-case-eu-top-court-defines-rules-of-sampling/a-46916334>

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION. *WIPO Intellectual Property Handbook*. [online]. 2008. ISBN 978-92-805-1291-5. Dostupné z: [https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/intproperty/489/wipo\\_pub\\_489.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/intproperty/489/wipo_pub_489.pdf)

YOUNG, James. *Cultural appropriation and the arts*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 978-1-4443-3271-1.

*3 Ways Spotify's Plagiarism Tool is Different - Plagiarism Today* [online] [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.plagiarismtoday.com/2020/12/07/3-ways-spotifys-plagiarism-tool-is-different/>

*Anti-Piracy Organization Domain IFPI.com Now Owned by The Pirate Bay \* TorrentFreak* [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://torrentfreak.com/ifpi-now-owned-by-the-piratebay-071012/>

Black Artists Are Still Getting Ripped Off the Way Little Richard Was. In: [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.vice.com/en/article/z3vb5j/little-richard-made-millions-it-all-went-to-his-label>

CISAC. In: [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://members.cisac.org/CisacPortal/annuaire.do?method=membersDirectoryHome>

CISAC - GESAC press release: New Study: Unlawful US Copyright Exemption Severely Harms European Authors (sólo en inglés). In: *CISAC* [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://es.cisac.org/Sala-de-prensa/Sociedad-prensa/GESAC-press-release-New-Study-Unlawful-US-Copyright-Exemption-Severely-Harms-European-Authors-solo-en-ingles>

Co by měla přinést připravovaná novela autorskéh. In: *EPRAVO.CZ* [online] [cit. 26.03.2021]. Dostupné z: <https://www.epravo.cz/top/clanky/co-by-mela-prinest-pripravovana-novela-autorskeho-zakona-v-oblasti-kolektivni-spravy-100152.html>

Člen Support Lesbiens kopíroval od Kalouska | Kultura. In: *Lidovky.cz* [online]. 25. 11. 2008 [cit. 15.03.2021]. Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/kultura/clen-support-lesbiens-kopiroval-od-kalouska.A081125\\_163728\\_ln\\_kultura\\_glu](https://www.lidovky.cz/kultura/clen-support-lesbiens-kopiroval-od-kalouska.A081125_163728_ln_kultura_glu)

Did The Rolling Stones Steal The Blues? In: *HuffPost UK* [online]. 7. 12. 2016 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: [https://www.huffingtonpost.co.uk/dan-einav/did-the-rolling-stones-st\\_b\\_13432332.html](https://www.huffingtonpost.co.uk/dan-einav/did-the-rolling-stones-st_b_13432332.html)

DILIA. In: [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.dilia.cz/18-hudebni-agentura>

Feedback from: GESAC. In: *Have your say* [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://ec.europa.eu/info/law/better-regulation/have-your-say/initiatives/12510-Intellectual-Property-Action-Plan/F544025>

IFPI | Národní federace hudebního průmyslu [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.ifpicr.cz/>

K zavedení povinné kolektivní správy práva k onl. In: *EPRAVO.CZ* [online] [cit. 26.03.2021]. Dostupné z: <https://www.epravo.cz/top/clanky/k-zavedeni-povinne-kolektivni-spravy-prava-k-online-uziti-publikaci-v-ceske-republice-111093.html>

Musicians Are Using AI to Create Otherwise Impossible New Songs. In: *Time* [online] [cit. 29.03.2021]. Dostupné z: <https://time.com/5774723/ai-music/>

*Nové instituty kolektivní správy: nezávislý správce práv* [online]. 2019 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.iurium.cz/2019/04/04/nove-instituty-kolektivni-spravy-nezavisly-spravce-prav/>

Seznam nezávislých správců práv - mkcr.cz. In: [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.mkcr.cz/seznam-nezavislych-spravcu-prav-1640.html>

Ujo Attempts Music On The Blockchain A Second Time With: EGO By RAC [Op-Ed]. In: *Hypebot* [online]. 8. 11. 2017 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.hypebot.com/hypebot/2017/11/ujo-attempts-music-on-the-blockchain-a-second-time-with-ego-by-rac.html>

WHAT WE DO | CISAC. In: [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.cisac.org/what-we-do>

Who we are - GESAC. In: <https://authorsocieties.eu> [online] [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://authorsocieties.eu/who-we-are/>

WIPO Domain Name Decision: D2007-1328. In: [cit. 25.03.2021]. Dostupné z: <https://www.wipo.int/amc/en/domains/decisions/html/2007/d2007-1328.html>

*YouTube and a „Third-Party Content” Match* [online]. 2016 [cit. 30.03.2021]. Dostupné z: <https://www.digitalbard.com/youtube-and-the-dreaded-third-party-content-match/>

In: *EUROPA* [online]. Dostupné z: [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/api/files/document/print/en/cje\\_13\\_43/CJE\\_13\\_43\\_EN.pdf](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/api/files/document/print/en/cje_13_43/CJE_13_43_EN.pdf)

In: *A Short History of IFPI, 1933-2013* [online]. Dostupné z: <http://www.ifpi.cz/wp-content/uploads/2013/11/IFPI-a-short-history-November2013.pdf>

## 2. Seznam použitých právních předpisů

### České právní předpisy

1. Vyhláška ministra zahraničních věcí ze dne 8. července 1980 o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971 (dále jen "Bernská úmluva).
2. Zákon č. 197/1895 ř. z., o právu původcovském k dílům literárním, uměleckým a foto-grafickým.
3. Zákon č. 218/1926 Sb., o původcovském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým.
4. Zákon č. 99/1963 Sb., občanský soudní řád ve znění pozdějších předpisů.
5. Zákon č. 121/2000 Sb., autorský zákon, ve znění pozdějších předpisů
6. Zákon, kterým se mění zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů.
7. Zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník ve znění pozdějších předpisů.

#### **Sdělení ministerstev**

8. Sdělení Ministerstva zahraničních věcí č. 191/1995 Sb. o podpisu Dohody o zřízení Světové obchodní organizace (WTO) a Dohody o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví (TRIPS).
9. Sdělení č. 33/2002 Sb. m. s., Sdělení Ministerstva zahraničních věcí o přístupu České republiky ke Smlouvě Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském

#### **Důvodová zpráva**

1. Sněmovní tisk 724/0. Důvodová zpráva k vládnímu návrhu zák. č. 121/2000 Sb., autorský zákon, s. 111. [online].[cit.dne28.8.2017]Dostupný z: <http://www.psp.cz/sqw/text/tiskt.sqw?O=7&CT=724&CT1=0>

#### **Evropské právní předpisy**

1. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 96/9/ES ze dne 11. března 1996 o právní ochraně databází
2. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/29/ES ze dne 22. května 2001 o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti

3. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2001/84/ES ze dne 27. září 2001 o právu na opětný prodej ve prospěch autora originálu uměleckého díla, Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2004/48/ES ze dne 29. dubna 2004 o dodržování práv duševního vlastnictví
4. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/115/ES ze dne 12. prosince 2006 o právu na pronájem a půjčování a o některých právech v oblasti duševního vlastnictví souvisejících s právem autorským
5. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2006/116/ES ze dne 12. prosince 2006 o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících
6. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2009/24/ES ze dne 23. dubna 2009 o právní ochraně počítačových programů
7. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2011/77/EU ze dne 27. září 2011, kterou se mění směrnice 2006/116/ES o době ochrany autorského práva a určitých práv s ním souvisejících
8. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2012/28/EU ze dne 25. října 2012 o některých povolených způsobech užití osiřelých děl
9. Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2014/26/EU ze dne 26. února 2014 o kolektivní správě autorského práva a práv
10. Směrnice Rady 93/83/EHS ze dne 27. září 1993 o koordinaci určitých předpisů týkajících se autorského práva a práv s ním souvisejících při družicovém vysílání a kabelovém přenosu

### **Americké právní předpisy**

1. Sonny Bono Act
2. US Copyright Act
3. **Seznam použité judikatury**

### **Evropská judikatura**

1. Rozhodnutí Evropské komise v případě CISAC 2008, Commission Decision Relating to a Proceeding Under Article 81 of the EC Treaty and Article 53 of the EEA Agreement, at 1, 5 COM (2008) 3435 final (July 16, 2008).
2. Rozsudek Evropského soudního dvora ze dne 18. 7. 2013, sp. zn. C-414/11, ve věci Daiichi Sankyo Co. Ltd a Sanofi-Aventis Deutschland GmbH v. DEMO Anonymous Viomi-chaniki kai Emporiki Etairia Farmakon.

3. Rozsudek Soudního dvora Evropské unie /třetího senátu ze dne 11. 9. 2010, sp. zn. C-145/10, Rozsudek Soudního dvora Evropské unie (velkého senátu) ze dne 3. 7. 2012, sp. zn. C-128/11, ve věci UsedSoft GmbH proti Oracle International Corp.
4. Rozsudek Soudního dvora (čtvrtého senátu) ze dne 27. 2. 2014, OSA (C-351/12).
5. Rozsudek Soudního dvora (čtvrtého senátu) ze dne 27. 2. 2014, OSA (C-351/12).
6. Rozsudek Soudního dvora Evropské unie (čtvrtého senátu) ze dne 27. 2. 2014, OSA (C-351/12).
7. Rozsudek Soudního dvora Evropské unie ze dne 10. 4. 2014, sp.zn. C-435/12 ve věci ACI Adam a další.
8. Rozsudek Soudního Dvora Evropské unie ze dne 29. 7. 2019, sp. zn. C-476/17, ve věci Pelham GmbH, Moses Pelham a Martin Haas v. Ralf Hütter a Florian Schneider-Esleben.

### **Česká judikatura**

1. Nález Ústavního soudu ze dne 29. 11. 2011, sp. zn. II ÚS 1658/11.
2. Nález Ústavního soudu ze dne 29. 11. 2011, sp. zn. II ÚS 1658/11.
3. Nález Ústavního soudu ze dne 27. 4. 2014, sp. zn. II. ÚS 3076/2013.
4. Nález Ústavního soudu ze dne 13. 1. 2015 II. ÚS sp. Zn. 2186/14.
5. Rozhodnutí Nejvyššího správního soudu ze dne 9. 1. 2008, sp. zn. 5 As 38/2008-288.
6. Rozsudek Nejvyššího soudu České republiky ze dne 30. 4. 2007, sp. zn. 30 Cdo 739/2007.
7. Rozsudek Nejvyššího soudu ze dne 22. 2. 2019, č. j. 34 C 5/2017- 360.
8. Rozsudek Vrchního soudu v Praze ze dne 7. 9. 2010, č.j. 3 Co 24/2009-178.
9. Rozsudek Nejvyššího soudu ze dne 25. 3. 2009, sp. zn. 5 Tdo 234/2009.
10. Usnesení Nejvyššího soudu ze dne 29. 3. 2012, sp. zn. 30 Cdo 60/2011.
11. Usnesení Nejvyššího soudu ze dne 31. 8. 2016, sp. zn. 30 Cdo 733/2016.

### **Americká judikatura**

1. Arnstein v. Porter, 154 F.2d 464 (2d Cir. 1946)
2. Bernstein v. J.C. Penney Inc., 50 U.S.P.Q.2d 1063 (C.D. Cal. 1998).
3. Bright Tunes Music v. Harrisongs Music 420 F. Supp. 177 (S. D. N. Y. 1976)
4. Hirsch v. Paramount Pictures. 17 F. Supp. 816 (S.D. Cal. 1937).
5. Sid & Marty Kroffi Television Productions Inc. v. McDonald's Corp (1977).