

Smluvní vztahy mezi tvůrci a producenty v audiovizí

Ivan David
Johana Kotišová
Petr Szczepanik

výzkumná zpráva

červen 2019

připraveno pro Ministerstvo kultury České republiky, Státní fond kinematografie,
Ministerstvo průmyslu a obchodu České republiky

T A
Č R

C → **i** ← **R** → **G**



Univerzita Palackého
v Olomouci

SMLUVNÍ VZTAHY MEZI TVŮRCI A PRODUCENTY V AUDIOVIZI

Ivan David, Johana Kotišová, Petr Szczepanik

Připraveno pro

Ministerstvo kultury České republiky

Státní fond kinematografie

Ministerstvo průmyslu a obchodu České republiky

Připravili

Ivan David

Johana Kotišová

Petr Szczepanik

červen 2019

T A
Č R



Univerzita Palackého
v Olomouci

Výzkumná zpráva byla vytvořena v rámci řešení projektu „Výzkum dopadu stávající legislativy a strategie Evropské komise pro jednotný digitální trh (DSM) na český audiovizuální průmysl: evaluace (autorsko)právního systému a příprava kulturní politiky v rámci DSM“ (č. TL01000306) s finanční podporou Technologické agentury České republiky.

1. vydání

© Ivan David, Johana Kotišová, Petr Szczepanik, 2019

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2019

Publikace podléhá licenci Creative Commons:

CC-BY-NC-ND 3.0

(Uveďte autora-Neužívejte dílo komerčně-Nezasahujte do díla 3.0 Česko)

ISBN 978-80-244-5526-6 (online : PDF)

■ OBSAH

1. ÚVOD: PŘEDMĚT, CÍLE A METODIKA VÝZKUMU	1
1.1 PŘEDMĚT A CÍLE VÝZKUMU	1
1.2 METODIKA VÝZKUMU A VÝZKUMNÉ OTÁZKY	3
2. KVALITATIVNÍ ANALÝZA ZÍSKANÝCH DAT	5
2.1 PRÁVNÍ ANALÝZA	5
2.1.1 Popis stávajícího právního rámce autorských smluv v ČR	5
2.1.2 Popis obvyklého obsahu autorských smluv	7
2.1.3 Obecný náhled na proces sjednávání smluv a jejich implementaci	9
2.1.4 Aktéři smluv a jejich vztahy	13
2.1.5 Forma, obsah a plnění smlouvy	18
2.1.6 Kontrola nad vznikem a užíváním díla, názor na zákonnou regulaci	20
2.1.7 Autorské odměny	24
2.1.8 Zhodnocení získaných dat ve světle Směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu	34
2.2 SOCIOLOGICKÁ ANALÝZA	37
2.2.1 Špatná práce	38
2.2.2 Dobrá práce	41
3. ZÁVĚR.....	43
4. LITERATURA.....	48
5. EXECUTIVE SUMMARY	49

■ 1. ÚVOD: PŘEDMĚT, CÍLE A METODIKA VÝZKUMU

|| 1.1 PŘEDMĚT A CÍLE VÝZKUMU

1. Problematika smluvních vztahů mezi autory, producenty a distributory se v poslední době dostala do popředí zájmu jak regulátorů, tak samotných aktérů audiovizuálního průmyslu. Rozvoj digitálních distribučních technologií přinesl nové možnosti a nové prostředníky exploatace audiovizuálních děl, ale zároveň potenciálně oslabuje postavení držitelů autorských práv i výnosnost tradičních distribučních „oken“ neboli etap distribučního cyklu. Profesní organizace začínají naléhavěji upozorňovat na dlouhodobě neřešené problémy ve vztazích mezi producenty, tvůrci a distributory, které podle jejich názoru vytvářejí nerovnováhu v jejich vzájemném postavení, snižují jejich kontrolu nad užíváním díla (ve smyslu kontroly nad výslednou podobou díla i informací o rozsahu jeho následného šíření) i spravedlivost rozdělení příjmů z jeho exploatace, případně je jinak limitují v jejich práci.¹ Strategie Evropské komise pro jednotný digitální trh se pokouší některé tyto problémy řešit, ale naráží na nejednotné postoje a nedostatečné povědomí o právní regulaci autorských práv i o stávajících či možných dopadech jednotného digitálního trhu mezi aktéry audiovizuálního průmyslu.
2. V českém prostředí sice drtivá většina filmů nepřináší výraznější zisky z internetové distribuce, ale zato zde hraje důležitou roli druhý faktor zvýšeného zájmu o vztahy producent–autor. Jde o problematiku financování a standardů takzvaného vývoje, tedy předprodukční etapy, kdy vzniká scénář a projekt se připravuje k realizaci. Tato fáze vzniku díla je pro jeho výslednou kvalitu a konkurenceschopnost životně důležitá, ale zároveň se vyznačuje vysokou rizikovostí, protože nikdy neexistuje jistota, že se vyvíjený projekt podaří skutečně realizovat. Zvláště na malých, fragmentovaných mediálních trzích s finančně slabými producenty a převládajícím veřejným financováním chybějí obchodní modely, které by umožnily rizikové financování vývoje zajistit a pokrýt ztráty z nerealizovaných projektů z příjmů za projekty již realizované. Vzniká tak prostředí, ve kterém producenti nechtějí platit autorům za práci na scénářích, u kterých není jisté, že získají veřejnou podporu (či – v případě České republiky – kofinancování České televize) a že budou realizovány. Fáze vývoje se proto stala etapou s nejvyšší mírou prekarizace tvůrců, kteří postrádají jak finanční jistotu odměny za již odvedenou práci, tak jistotu předvídatelného rozložení příjmů.
3. Třetím faktorem důležitosti tématu smluvních vztahů mezi autory a producenty je historicky podmíněná skutečnost, že profesní a odborová organizovanost byla po roce 1989 v ČR dlouhodobě utlumena na minimum a že autoři nebyli zvyklí využívat služeb právníků a agentů. Odkaz komunistických odborů v očích značné části profesní komunity zdiskreditoval kolektivní vyjednávání, a to zvláště u některých úspěšnějších tvůrců, jejichž hlas v profesních organizacích dlouhodobě chybí.

1 V zahraničí vedla tato nespokojenost opakovaně k vyhroceným konfliktům, jež vyústily například ve stávky autorů. První známá stávka autorů za vyšší odměny z online distribuce jejich děl proběhla již v roce 2007 z iniciativy Writers Guild of America (resp. jeho West Coast branch, WGAW).

4. Tato zpráva přináší první empiricky založený přehled o právním povědomí na straně producentů a autorů v České republice, který slouží především k základní orientaci v jejich zkušenostech a postojích a jako východisko k diskusi o možných řešeních. Je druhou z devíti zpráv, které postupně vznikají v rámci projektu podpořeného Technologickou agenturou České republiky „Výzkum dopadu stávající legislativy a strategie Evropské komise pro jednotný digitální trh (DSM) na český audiovizuální průmysl: evaluace (autorsko)právního systému a příprava kulturní politiky v rámci DSM“ (TL01000306). Na jeho řešení se podílí interdisciplinárně složený tým výzkumníků Univerzity Palackého v Olomouci a Masarykovy univerzity ve spolupráci s externími aplikačními garanty (Ministerstvo kultury ČR, Ministerstvo průmyslu a obchodu ČR, Státní fond kinematografie). První z výzkumných zpráv nazvaná „Mapa audiovizuálního pole v České republice z hlediska digitalizace a strategie pro jednotný digitální trh“ (dále též jen „Mapa AV pole“), která byla dokončena na podzim roku 2018, se zabývala popisem základní struktury, klíčových aktérů a praxe v produkci, distribuci a spotřebě audiovizuálních děl.²
5. Tématem této zprávy je především právní vědomí jednotlivých informantů v oblasti právní regulace autorských smluv v českém audiovizuálním průmyslu. Naším primárním cílem bylo tedy zjistit, nakolik jsou, nebo naopak nejsou producenti, tvůrci a dramaturgové obeznámeni s právy a povinnostmi, které jim vznikají při uzavírání obvyklých typů smluv, ať už přímo z výslovného textu smluvních ujednání, nebo ze zákona. Dalším cílem bylo zjistit, nakolik informanti považují oblast smluvní agendy za důležitou, resp. nakolik ji naopak vnímají spíše jako podružnou součást výkonu své profese. Zkoumány byly též praktické zkušenosti informantů s uzavíráním a plněním smluv. V neposlední řadě jsme zjišťovali míru jejich spokojenosti s aktuálním řešením těchto otázek v České republice. (Podrobněji k výzkumným otázkám viz kapitola 1.2.) Právní analýzu problematiky smluvních vztahů zpráva průběžně kontextualizuje prostřednictvím stručných popisů produkční a tvůrčí praxe na českém mediálním trhu a zároveň ji doplňuje o sociologický komentář k povaze tvůrčí práce. Tato kontextualizace a sociologický komentář nejsou výsledkem primárního výzkumu, ale vycházejí jednak z předchozí zprávy („Mapa AV pole“), jednak ze sekundární literatury.
6. Měli bychom též zdůraznit, co předmětem této studie není. Není jím například rozbor konkrétních autorských smluv, které se v praxi vyskytují. Tato otázka byla předmětem některých dřívějších výzkumů,³ které potvrdily vysokou míru standardizace těchto smluv, v nichž se v drtivé míře opakují závazky téhož obsahu a hlavní variace se týkají faktických parametrů toho kterého projektu (harmonogram, rozpočet apod.). Obvyklý obsah těchto smluv proto pouze ve stručnosti shrneme v podkapitole 2.1.2, a to s přihlédnutím k platné zákonné úpravě této materie, která je ve stručnosti popsána v podkapitole 2.1.1. Výzkumné otázky se v souladu se zvolenou perspektivou zaměřují pouze na subjektivní vnímání formy a obsahu smluv ze strany jednotlivých informantů, resp. na jejich zkušenosti a postoje v tomto směru.

2 Szczebanik, Petr – Zahradka, Pavel (eds.), *Mapa audiovizuálního pole v České republice z hlediska digitalizace a strategie pro jednotný digitální trh*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018.

3 Srov. například Motal, Jan: Případová studie: Smluvní vztahy. In: Szczebanik, P. a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: SFK, 2015.

7. Termín „autorská smlouva“ používáme v této studii v souladu se zažitou praxí jako označení smlouvy jakéhokoli typu (případně i smlouvy tzv. atypické⁴), která je uzavírána mezi autory na straně jedné a producenty na straně druhé v jakékoliv fázi vzniku filmu, tedy počínaje jeho vývojem a konče postprodukcí. Nejčastěji se přitom jedná o smlouvu o dílo (§ 2586 a násl. zákona č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, dále jen „občanský zákoník“), o smlouvu licenční (§ 2358 a násl. občanského zákoníku) nebo – a to zpravidla – o jejich kombinaci, případně též o různé variace (např. mezi oblíbené smluvní „typy“ v oblasti audiovizuálu patří tzv. opční smlouva, která nicméně obvykle není ničím jiným než smlouvou o licenční smlouvě budoucí).
8. Právní normy chápeme, jak je vysvětleno v *Mapě AV pole*, jako jednu ze základních nemateriálních struktur audiovizuálního pole. Tyto normy tedy pomáhají vymezovat „hrací pole“, v jehož rámci aktéři audiovizuálního průmyslu mohou realizovat svou práci – tvořit a vyrábět filmy. Poznání těchto norem, jakož i smluv, které jsou z těchto norem odvozeny a dotvářejí jejich pravidla pro potřeby praxe, je tak nezbytnou podmínkou pro pochopení aktuální podoby audiovizuálního průmyslu v České republice. Cílem této studie je pak zjistit, jak jsou dané právní instrumenty reflektovány samotnými aktéry tohoto průmyslu.

II 1.2 METODIKA VÝZKUMU A VÝZKUMNÉ OTÁZKY

9. Výzkumný soubor informantů, s nimiž jsme pro účely výzkumu provedli polostrukturované rozhovory, tvořilo 6 „institucionalizovaných“ producentů (takto nazýváme vedoucí tvůrčích producentů skupin v České televizi či jejich protějšky v některé z televizí soukromých), 3 nezávislí producenti, 4 tvůrci z oblasti scenáristiky či režie (většinou kombinující obě tyto profese), 2 dramaturgové a 1 „institucionalizovaný“ (ve výše uvedeném smyslu) právník na vedoucí pozici.⁵ Tyto komunikační partnery jsme vybírali účelově tak, aby reprezentovali různé přístupy k filmové tvorbě a výrobě, ale též různé věkové kategorie. Ve všech případech šlo nicméně o zkušené profesionály, kteří za sebou mají větší počet realizovaných projektů – audiovizuálních děl, ať už uměleckého, nebo komerčního zaměření, která spadají do kategorie tzv. prémiového obsahu ve smyslu celovečerních hraných, animovaných nebo dokumentárních filmů, televizních seriálů a webseriálů.⁶
10. Tuto studii tedy jistě nelze vnímat jako reprezentativní či vyčerpávající, jejím cílem bylo spíše pojmenovat nejzásadnější problémy smluvních vztahů mezi autorem a producentem, které podle našich komunikačních partnerů mohou působit také jako faktor jejich nerovného postavení či jako nežádoucí limity jejich práce.
11. S informanty jsme vedli polostrukturované rozhovory, tedy takové konverzace mezi výzkumníkem a informantem, jejichž strukturu a témata určuje tzv. interview guide.⁷ Polostrukturované

4 Srov. ust. § 1746 odst. 2 zákona č. 89/2012 Sb., občanský zákoník: „Strany mohou uzavřít i takovou smlouvu, která není zvláště jako typ smlouvy upravena.“

5 Uvedené rozdělení je ve skutečnosti značně schematické, neboť mnozí zpovídání producenti jsou současně i tvůrci, a naopak. Jejich označení dle profese tedy uvádíme podle převažující činnosti toho kterého informanta.

6 Viz Szczepanik, Petr – Zahrádka, Pavel (eds.), *Mapa audiovizuálního pole v České republice z hlediska digitalizace a strategie pro jednotný digitální trh*, op. cit., s. 4–5.

7 Arksey, Hilary – Knight, Peter, *Interviewing for Social Scientists*. London: Sage, 1999.

rozhovory a použití interview guide jsme zvolili proto, že tato metoda umožňuje zjišťovat subjektivní názory a postoje zpovídaných aktérů. Kromě toho dovoluje modifikovat pořadí otázek, částečně simulovat volné plynutí rozhovoru a tím do něj zahrnout také předem neplánovaná témata, s nimiž přijdou během rozhovoru sami informanti, a která jsou tudíž relevantní z jejich vlastní perspektivy. Do interview guide jsme zahrnuli a všem informantům položili výzkumné otázky z následujících 4 kategorií (dílčím způsobem nezbytně vždy modifikované a rozvíjené s ohledem na profesní roli a zkušenosti toho kterého informanta):

a) Obecný náhled na proces sjednávání smluv a jejich implementaci

12. V rámci tohoto okruhu bylo zkoumáno, jak informanti obecně nahlízejí jednotlivé kroky vytváření a plnění smluv, jakož i jiné aktéry, s nimiž v této souvislosti přišli do kontaktu, a to ve fázích tvorby, produkce i distribuce filmu.

b) Aktéři smluv a jejich vztahy

13. Dílčí otázky v tomto okruhu se zaměřovaly mimo jiné na to, jak jednotliví smluvní aktéři uplatňují svůj případný vliv (mocenskou pozici) při uzavírání a plnění smlouvy, jaké jsou mezi těmito aktéry konflikty, jak se domáhají svých práv ze smlouvy, a v neposlední řadě též na to, zda proces uzavírání a plnění smluv považují za transparentní a zda v této souvislosti případně využívají profesionální zástupce (ať už právní, nebo jiné).

c) Forma, obsah a plnění smlouvy

14. V tomto okruhu byly kladeny otázky mimo jiné na typy smluv, které zpovídání komunikační partneři v oblasti filmové výroby obvykle uzavírají, na formu, jakou tak činí, dále na to, jak jsou uzavírané smlouvy zpravidla podrobné a standardizované, v jakém rozsahu a za jakých podmínek dochází těmito smlouvami k vypořádání autorských práv, která ustanovení ve smlouvách jsou nejčastěji předmětem vyjednávání a která ustanovení jsou ve smlouvách jednou nebo druhou stranou nejčastěji porušována.

d) Kontrola nad vznikem a užíváním díla, názor na zákonnou regulaci

15. Dílčí otázky v tomto okruhu směřovaly ke zjištění toho, které smluvní straně a do jaké míry přiznávají uzavírané smlouvy obvykle kontrolu nad vznikem a šířením díla, jaké jsou zkušenosti komunikačních partnerů se zásahy do díla druhou smluvní stranou, jaký je názor toho kterého komunikačního partnera na praxi (vycházející z autorského zákona – viz níže), kdy producent získává od autorů v případě celovečerní filmové tvorby obvykle exkluzivní neomezenou licenci, a konečně jak komunikační partneři vnímají řešení těchto otázek v právní úpravě České republiky.

e) Autorské odměny

16. Komunikační partneři byli v neposlední řadě dotazováni na to, jak vnímají výši, formu a spravedlivost odměn zakotvených v autorských smlouvách a s jakým typem konstrukce odměny se v těchto smlouvách nejčastěji setkávají (například zda jde spíše o odměnu paušální, nebo podílovou).
17. Podle této struktury otázkových okruhů pro přehlednost strukturujeme i část 2 (podkapitoly 2.1.3 až 2.1.7) této výzkumné zprávy věnovanou jejich analýze.
18. Analýzu jsme provedli pomocí metody zakotvené teorie,⁸ ovšem namísto obvyklého postupu od otevřeného přes axiální k selektivnímu kódování jsme kombinovali selektivní kódování – tedy kódování zaměřené na konkrétní, předem zvolená témata – s kódováním otevřeným, které nám umožňovalo zahrnout do analýzy jakákoliv další témata, která se ukázala jako významná z pohledu celku našich informantů. Uvedené závěry analýzy jsou doplněny ilustrativními citacemi vybraných autorů, dramaturgů a producentů.
19. Všechny shromážděné odpovědi jsme anonymizovali nejprve standardním odstraněním konkrétních údajů, které by mohly prozrazovat identitu informanta (jméno, název filmu, na kterém se informant podílel, jména kolegů atd.). Protože jsme zjistili, že v některých případech by k identifikaci dané informantky/informanta mohl vést i pouhý jazykový výraz jejího/jeho genderu (například renomovaných scenáristek hraných celovečerních filmů je v ČR relativně málo), ve druhé fázi anonymizace jsme v celém textu použili generické maskulinum, včetně úpravy femininních tvarů sloves v citacích. Byť jsme si vědomi toho, že gender potenciálně představuje důležitý faktor ovlivňující například vyjednávací pozice autorů nebo finanční ohodnocení jejich práce, z dat použitých v této studii žádný vliv genderu na námi studované oblasti nevyplývá, a tedy uvedený způsob anonymizace považujeme za legitimní. V dalším textu proto rozlišujeme pouze jednotlivé profese takto: IP – institucionalizovaný producent, NP – nezávislý producent, T – tvůrce, D – dramaturg, P – právník. Jednotlivým informantům jsme pak pro účely citací náhodně přidělili pořadová čísla (např. „IP1“ značí jednoho ze zpovídaných institucionalizovaných producentů, jemuž bylo přiděleno číslo 1).

■ 2. KVALITATIVNÍ ANALÝZA ZÍSKANÝCH DAT

|| 2.1 PRÁVNÍ ANALÝZA

I 2.1.1 Popis stávajícího právního rámce autorských smluv v ČR

20. Jak již bylo naznačeno v předešlé výzkumné zprávě *Mapa AV pole*, pro audiovizuální průmysl (nejen v České republice) je charakteristické, že ač se na vzniku audiovizuálního díla a dalších s ním souvisejících nehmotných statků podílí velké množství tvůrců – primárních (originárních) nositelů práv, především autorů a výkonných umělců –, ve výsledku se drtivá většina těchto

8 Strauss, Anselm – Corbin, Juliet, *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Newbury Park, CA: Sage, 1998.

práv kumuluje v rukou jediného subjektu, totiž filmového výrobce. Jde o praktickou nezbytnost, neboť v opačném případě by se audiovizuální dílo stalo prakticky nevyužitelným: je stěží představitelné, že by každý jednotlivý uživatel tohoto díla vypořádával samostatně oprávnění k jeho užití u všech desítek či stovek zainteresovaných nositelů práv. Jedinou významnější výjimku z tohoto pravidla tvoří hudba, u níž je v procesu výroby ze strany výrobce zpravidla vypořádávána pouze licence k jejímu zařazení (synchronizaci) do audiovizuálního díla, zatímco užívání hudby v souvislosti s užíváním filmu již vypořádávají jednotliví koneční uživatelé (ve smyslu institucí prezentujících film veřejnosti, jako jsou kina či televizní vysílatelé), zpravidla prostřednictvím hromadných smluv s kolektivními správci.

21. Tomuto pojetí napomáhá i zákon č. 121/2000 Sb., autorský zákon (dále jen „autorský zákon“), který jak v případě autora audiovizuálního díla (za kterého se v České republice pokládá výlučně hlavní režisér),⁹ tak v případě všech autorů¹⁰ i výkonných umělců,¹¹ jejichž autorská díla/výkony byly do audiovizuálního díla zařazeny, stanovuje, že pokud je mezi kterýmkoliv z těchto tvůrců na straně jedné a výrobcem prvotního záznamu audiovizuálního díla na straně druhé uzavřena jakákoliv písemná smlouva,¹² platí, že tvůrce udělil výrobcí výhradní a neomezenou licenci k užití daného autorského díla/výkonu v souvislosti s užitím vyráběného audiovizuálního díla. Autorský zákon nicméně současně přiznává autorům i výkonným umělcům nárok na odpovídající odměnu, jejíž výše by měla být obvyklá s ohledem na dobu uzavření smlouvy, druh díla/výkonu a sjednané smluvní podmínky.
22. Citovaná zákonná ustanovení dále mimo jiné přiznávají výrobcí prvotního záznamu audiovizuálního díla právo toto audiovizuální dílo (včetně v něm užitých autorských děl a uměleckých výkonů) užívat ve znění původním, dabovaném i opatřeném titulky, právo na zveřejnění, úpravy a zpracování díla, včetně překladu, či právo k dokončení nehotového díla pro případ, že právní vztah autora k výrobcí skončí předčasně nebo existují důvodné obavy, že autor dílo nedokončí řádně a včas.¹³
23. Výrobce je dle citovaných zákonných ustanovení současně oprávněn takto nabytá oprávnění zcela nebo zčásti poskytnout třetí osobě.
24. Pro autory děl audiovizuálně užitých platí dle autorského zákona též zákaz udělit svolení k zařazení předmětného díla do jiného audiovizuálního díla po dobu deseti let od udělení svolení k zařazení do původního audiovizuálního díla. (Po stejnou dobu nesmějí tito autoři taková autorská díla do jiných audiovizuálních děl ani sami zařadit.)
25. Další pravidla pro užívání autorských děl (ať už děl audiovizuálních, či audiovizuálně užitých) vyplývají z úpravy licenčních smluv v občanském zákoníku.¹⁴ S ohledem na značnou podrobnost

9 Viz ust. § 63 autorského zákona.

10 Viz ust. § 64 autorského zákona.

11 Viz ust. § 74 autorského zákona ve spojení s ust. § 64 odst. 1, odst. 2 autorského zákona.

12 Zpravidla půjde o typovou smlouvu licenční ve smyslu ust. § 2358 a násl. občanského zákoníku. Může však případně jít i o jiný typ smlouvy, případně o smlouvu atypickou.

13 Srov. ust. § 63 odst. 4 a ust. § 64 odst. 4 ve spojení s ust. § 58 odst. 4, odst. 5 autorského zákona.

14 Ust. § 2358 a násl. občanského zákoníku.

a komplexnost této úpravy odkazujeme v tomto místě na specializovanou odbornou literaturu,¹⁵ jakož i na *Mapu AV pole*, kde je vysvětlena problematika odměňování autorů v České republice z pohledu občanského zákoníku a souvisejících právních předpisů.¹⁶

26. Pro účely dalšího textu pouze ve stručnosti rekapitulujeme následující pravidla (nekomentovaná v *Mapě AV pole*) vyplývající z občanského zákoníku a týkající se konkrétně autorských licenčních smluv:¹⁷
- Autor může poskytnout oprávnění k výkonu práva užít autorské dílo jen způsobem, který je v době uzavření smlouvy znám; k opačnému ujednání se nepřihlíží (§ 2372 odst. 1 občanského zákoníku).
 - Licenci k užití autorského díla je nabyvatel povinen využít, ledaže je ujednáno jinak (§ 2372 odst. 2 občanského zákoníku).
 - Nevyužívá-li nabyvatel výhradní licenci vůbec nebo využívá-li ji nedostatečně a jsou-li tím značně nepříznivě dotčeny oprávněné zájmy autora, může autor od smlouvy odstoupit. To neplatí v případě, že nevyužívání nebo nedostatečné využívání licence je způsobeno okolnostmi převážně spočívajícími na straně autora (§ 2378 odst. 1 občanského zákoníku). Autor nemůže právo na odstoupení od smlouvy pro nečinnost nabyvatele uplatnit před uplynutím dvou let od poskytnutí licence, popřípadě od odevzdání autorského díla, bylo-li nabyvateli odevzdáno až po poskytnutí licence (§ 2379 odst. 1 občanského zákoníku).
27. Základní principy vytváření díla (včetně díla autorského) jsou pak v občanském zákoníku obsaženy v ust. § 2586 a násl., která pojednávají o typové smlouvě o dílo. Na tomto místě připomeňme pouze ust. § 2592 občanského zákoníku, které uvádí: „Zhotovitel postupuje při provádění díla samostatně. Příkazy objednatele ohledně způsobu provádění díla je zhotovitel vázán, jen plyně-li to ze zvyklostí, anebo bylo-li to ujednáno.“

I 2.1.2 Popis obvyklého obsahu autorských smluv

28. Ustanovení autorského zákona citovaná v předešlé podkapitole 2.1.1 mají charakter takzvaných vyvratitelných právních domněnek,¹⁸ tudíž stranám smlouvy ponechána možnost se od těchto zákonných ustanovení v prakticky libovolném ohledu odchýlit. V případě audiovizuálních děl, která sledujeme v rámci této výzkumné zprávy – tedy děl z oblasti tzv. prémiového audiovizuálního obsahu (viz kapitola 1.2 výše) –, nicméně není v praxi obvyklé, že by k takovým odchylným dohodám o rozsahu oprávnění výrobce ve vztahu k audiovizuálnímu dílu a dílům/výkonům v něm audiovizuálně užitým pravidelně docházelo.¹⁹

15 K tématu srov. zejména: Tůma, Pavel, *Smluvní licence v autorském právu*. Praha: C. H. Beck, 2007.

16 Szczepanik, Petr – Zahradka, Pavel (eds.), *Mapa audiovizuálního pole v České republice z hlediska digitalizace a strategie pro jednotný digitální trh*, op. cit., kap. 3.2, s. 59–61.

17 Úprava licenčních smluv v občanském zákoníku je jednak obecná, týkající se všech druhů licenčních smluv (včetně například licencí k ochranným známkám, průmyslovým vzorům a dalším předmětům průmyslového vlastnictví), a jednak speciální, týkající se konkrétně předmětů ochrany chráněných autorským zákonem.

18 Tj. je umožněno i odchylné ujednání oproti textu zákona. Srov. uvození ust. § 63 odst. 3 a ust. § 64 odst. 1 slovy „není-li sjednáno jinak“.

19 Poněkud jiná je situace například v oblasti výroby audiovizuálních reklamních spotů, kde je přinejmenším u hlavních herců vystupujících v reklamě zvykem vypořádávat jejich oprávnění v omezeném rozsahu, a to z hlediska způsobů užití, území, času i množství. V některých případech takové omezené licence docílí i hlavní autoři podílející se na tvorbě reklamy (typicky renomovaný režisér). Důvodem je podrobné plánování reklamních kampaní, které umožňuje s vysokou mírou určitosti

29. Naopak v praxi můžeme sledovat, že autorské smlouvy velmi často v relativně vysoké míře podrobnosti rozepisují dílčí aspekty neomezené výhradní licence, kterou výrobce získává. Typický je především obsáhlý demonstrativní výčet jednotlivých způsobů užití předmětného autorského díla, který uvádí, jakými všemi způsoby, v jakých médiích, v jakých kontextech apod. je výrobce *zejména* (tedy mimo jiné) oprávněn dané autorské dílo užívat.
30. K určitým odchylkám oproti výše uvedeným zásadám obsaženým v občanském zákoníku nicméně obvykle dochází. Jmenovitě:
- Jelikož je dle občanského zákoníku nepřípustné udělit licenci ke způsobu užití, který v době uzavření smlouvy není znám, obsahují autorské smlouvy v audiovizuálním průmyslu nezřídka klauzuli, dle které je autor v případě, že takový nový způsob užití bude někdy v budoucnu objeven, povinen na výzvu uzavřít s výrobcem dodatek ke smlouvě, ve kterém mu odpovídající oprávnění udělí, a to za odměnu, která bude v době uzavření dodatku obvyklá.
 - Ač jsou dle občanského zákoníku autorské licenční smlouvy zásadně zavazující, v praxi se naopak sjednávají takřka vždy jako opravňující (což občanský zákoník výslovně umožňuje). Je tak ponecháno na rozhodnutí výrobce, do jaké míry získanou licenci využije.
 - Lhůta pro uplatnění práva autora na odstoupení od smlouvy pro nevyužívání výhradní licence nabyvatelem, která je podle občanského zákoníku dvouletá, je v praxi běžně významně prodlužována, typicky například na deset nebo patnáct let.
31. Pokud se týče procesu tvorby autorského díla v oblasti audiovize, je pravidelně sjednávána povinnost autora řídit se při této tvorbě pokyny udělenými výrobcem či třetí osobou, kterou výrobce určí (jíž může být zejména výkonný producent nebo osoba stojící v obvyklé hierarchii filmového štábu výše než daný autor). Pro účely odevzdání autorského díla výrobcí je zpravidla alespoň ve stručnosti sjednán schvalovací mechanismus, včetně lhůt, ve kterých je autor povinen dílo upravit, pokud jeho podoba není schválena.
32. Kromě pravidel pro tvorbu a užívání autorského díla – včetně odměny, která za to autorovi náleží – obsahují autorské smlouvy obvykle i oprávnění výrobce užívat určité osobnostní atributy autora (podobizna, jméno a příjmení apod.) pro účely propagace audiovizuálního díla, jakož i závazek autora se této propagace do určité míry účastnit, přičemž výrobce se zavazuje uhradit náklady, které autorovi v této souvislosti vzniknou. Pravidelně je v autorských smlouvách sjednána povinnost mlčenlivosti o obsahu smlouvy, která se vztahuje buď pouze na autora, nebo i na výrobce. Autorské smlouvy obsahují nezřídka též ujednání o smluvních pokutách pro případ porušení některých smluvních ustanovení ze strany autora.
33. Další ujednání autorských smluv se pak v zásadě odvíjejí od podmínek každého projektu (jde zejména o faktické vymezení autorových závazků – tedy charakter vytvářeného díla, harmonogram jeho výroby apod.), od charakteru výrobce (například výrobce, který je provozovatelem televizního vysílání, žádá od autora ve zvýšené míře garance ohledně dodržení specifických zákonných pravidel týkajících se pořadů určených ke sdělování veřejnosti cestou televizního

předem stanovit, v jakém rozsahu bude reklamní agentura (potažmo jí najatá produkční společnost) předmětná oprávnění potřebovat. Pro případ dodatečné potřeby vypořádání práv nad původně sjednaný rámec jsou ve smlouvách s těmito výkonnými umělci/autory obvykle sjednávány tzv. opce, tj. možnost jednostranného rozšíření určitého parametru licence za předem sjednaný dodatečný poplatek.

vysílání) i od profese a postavení toho kterého autora (autoři zavedení, zejména jsou-li zastupováni profesionálním zástupcem, často prosadí do textu smluv specifické závazky výrobce).

34. Závěrem dodejme, že smlouvy, které jsou uzavírány mezi výrobcí a dramaturgy (ve smyslu nezávislých tzv. script editorů, kteří byli i informanty našeho výzkumu),²⁰ bývají zpravidla významně jednodušší než smlouvy autorské. Vzhledem k tomu, že na dramaturga není ze strany výrobce v zásadě pohlíženo jako na autora, obsahují tyto smlouvy obvykle pouze stručné ujednání o právu výrobce užívat výsledek činnosti dramaturga, zejména pro případ, že by dramaturg určité autorské dílo přece jen vytvořil.

I 2.1.3 Obecný náhled na proces sjednávání smluv a jejich implementaci

35. Počínaje touto podkapitolou 2.1.3 a konče podkapitolou 2.1.7 podáváme shrnutí našich zjištění z výzkumných rozhovorů a jejich analýzu, zejména de lege lata (tedy s přihlédnutím k aktuální právní úpravě materie autorských smluv, jak byla naznačena výše). V podkapitole 2.1.8, kterou tuto kapitolu uzavíráme, pak podáváme výhled i de lege ferenda (tedy s přihlédnutím k budoucí právní úpravě, v tomto případě konkrétně k úpravě předznamenávané novou evropskou autorskoprávní směrnicí).
36. Informanti vyjadřují ve své většině názor, že vše podstatné, co se týká tvorby autorských děl, je možné dohodnout neformálně ústním způsobem. Písemná smlouva plní pouze funkci jakési pojistky a informanti se k jejímu uzavření nezdědky uchylují až tehdy, když jsou k tomu dohnáni vnějším tlakem, typicky požadavkem na doložení těchto smluv v grantovém řízení (v případě nezávislé filmové výroby), nebo skutečností, že uzavírání těchto smluv je vyžadováno vnitřními směrnici a standardy instituce (v případě televizní filmové výroby): například IP3 tvrdí, že v České televizi „není možné neuzavřít smlouvu písemně“ a že všechny vztahy s autory musí být zakotveny písemnou formou.
37. NP1: *„Pro mě je závazné, a vlastně i nejdůležitější, už podání ruky s autorem a hodně takhle věci řeším. [...] Úplně na začátku je vždycky dohoda jenom ústní. Dost často uzavíráme smlouvu až tehdy, když dostaneme peníze od Fondu alespoň na vývoj [tam, kde si scenárista žádá oficiálně sám].“*
38. NP2: *„Já pořád obecně věřím, že to nelze úplně nastavit smlouvami, [...] stejně se to podělá se smlouvou, a vice versa, vyřeší se to i bez smlouvy. [...] většinou mě k prvním smlouvám donutí struktury, kdy musím na Fond odevzdat [žádost] spolu se scenáristou, proto ji na poslední chvíli se scenáristou dojednám. Po mailu se domluví nějaké základní principy. Většinou za pět minut dvanáct, z mého pohledu i předčasně, v závislosti na nějaké fondové žádosti. [...] Někteří lidé řeší ty smlouvy víc, velmi často herci [...]. Ale jinak je to taková formalita. Ty rámcové věci, co se bude dít, neřešíme v rámci smlouvy, ale mezi sebou.“*
39. T4: *„Smluvní vztah začíná tehdy, když je to projekt na grant nebo když jde na slyšení do České televize, jinak je autor v podstatě sám.“*

20 Viz Szczepanik, Petr a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: SFK, 2015, s. 281–282.

40. Za čistě formální považují písemné smlouvy mezi jednotlivými aktéry také někteří dramaturgové. Podle D1 především vztah mezi autorem a dramaturgem nemá smysl upravovat písemnou smlouvou, pokud není nastaven „přirozeně“. D1 proto nepovažuje za nijak neobvyklé, že měl v mnoha případech smlouvy uzavřené jenom v ústní podobě a v písemné formě je v případě potřeby podepisoval zpětně.
41. Není tedy nezvyklé, že značná část tvorby určitého díla, nebo celá tato tvorba, proběhne bez uzavření písemné smlouvy, zejména pokud chybí naznačený vnější impuls pro sjednání smlouvy v písemné podobě. Například T2 právě v době konání výzkumného rozhovoru pracoval na náročném a několik let trvajícím projektu zcela bez písemné smlouvy. NP1 je na práci bez písemné smlouvy zvyklý v reklamní tvorbě:
42. NP1: *„Zajímavé je, že u těch komerčních věcí, které nás primárně živí, vlastně žádné smlouvy neuzavíráme. My jsme už udělali stovky reklam a všechny fungovaly na plácnutí ruky. Takže třeba u reklamy, která má rozpočet tři miliony, máme dohodu o našem plnění jako produkce pro reklamku jenom v e-mailech, jinak jenom fakturujeme. U reklam se totiž nestává, že by někdo někomu nezaplatil.“*
43. Někteří účastníci výzkumu nicméně sami preferují uzavření písemné smlouvy pro vlastní právní jistotu co nejdříve na začátku spolupráce. Z výše naznačených důvodů může být uzavření písemné smlouvy již na začátku spolupráce vynuceno vnějšími okolnostmi.
44. T1: *„Smlouvy jako autor podepisuji vždy na začátku projektu, nikoliv až ex post. Pouze v případě [anonymizovaného seriálu pro soukromou televizi] jsem podepisoval v průběhu výroby ještě nějaký dodatek – myslím, že se týkal navýšení honoráře, jelikož jsem musel odvést víc práce, než se původně počítalo.“*
45. NP1: *„[...] u většiny projektů se angažujeme úplně od začátku, tj. už od fáze námětu. Proto třeba scenáristu musíme mít zaslavněného už na začátku, abychom mohli žádat na Fondu.“*
46. Ze zkušenosti dramaturga D2 trvá řada producentů i na včasném uzavření smluv s dramaturgy – a to za podmínek určených producenty.
47. Písemná smlouva plní pro obě strany často hlavně roli jakéhosi symbolu stvrzení vzájemného závazku, její konkrétní obsah může být vnímán jako víceméně podružný. Například IP6 se setkává s tím, že autory obsah smlouvy často nezajímá; trend více specifikovat smlouvy podle jeho názoru nastává až v poslední době. Ani po uzavření písemné smlouvy se v praxi zpravidla nepřihlíží k jejímu doslovnému znění. Nezřídka tak faktická spolupráce smluvních stran probíhá i v přímém dílčím rozporu s tím, co bylo ujednáno v písemné smlouvě, aniž by to některá strana považovala za problém (což může být způsobeno i tím, že v předmětné době o tomto rozporu žádá ze stran ani neví).

48. D1: *„Když mi předloží smlouvu, tak si ji přečtu. Ale je to to poslední, co mě zajímá. [...] Textu smlouvy se nikdy nedovolávám, spoléhám na vztahy s lidmi. Když tyto vztahy nefungují, tak to smlouva nezachrání. Stejně tak producent se nikdy vůči mně textu smlouvy nedovolával. [...] Realita tvorby často může neodpovídat textu smlouvy, ale to je druhotné. Nevzpomínám si, že by mě někdo brutálně podvedl.“*
49. Textu písemné smlouvy se může některá ze stran začít dovolávat teprve v okamžiku, kdy mezi nimi dojde k zásadnímu sporu ohledně vzájemné spolupráce, i to je však výjimečné a takřka všemi komunikačními partnery negativně vnímané. Například T3 a D2 se shodují, že jim nikdy žádný producent „nemával smlouvou před očima“, tedy se ve sporu s nimi nedovolával textu smlouvy (D2 ovšem podotýká, že se nikdy s žádným producentem o textu smlouvy nepřel). T3 dokonce uvedl, že by takovou praxi považoval za „hajzlovství“.
50. Obecně je významnou motivací jak autorů, tak producentů k udržování vzájemných vztahů v natolik korektní rovině, aby se ani jedna ze stran nemusela dovolávat písemného znění smlouvy, skutečnost, že český trh je malý a nabízí pouze omezené množství alternativ v případě neúspěšné nebo vyhrocené spolupráce. Například T2 zdůrazňuje nutnost všechny tvůrčí spory řešit komunikativně a lidsky a především držet slovo. Jakékoliv excesy totiž mohou ohrozit reputaci, která tvoří základ symbolického kapitálu jednotlivých aktérů:
51. T2: *„Jsme tady malej rybníček. Ve chvíli, kdy někdo na někoho udělá podraz, tak to rovnou ví všichni.“*
52. Větší pozor na obsah písemného znění smlouvy si naši informanti dávají v zásadě pouze tehdy, když měl některý z nich v minulosti špatnou zkušenost s plněním smlouvy ze strany druhého smluvního partnera:
53. NP1: *„[...] hlavní autor [v anonymizovaném projektu] je z důvodů rodinných zkušeností velmi opatrný na obsah smlouvy a bojí se k čemukoliv uvázat. Z toho důvodu probíhalo půl roku dohadování mezi našimi právníky, protože každý z nás chtěl mít práva primárně na své straně.“*
54. I v tomto případě se však daná osoba soustředí převážně pouze na ta ustanovení smlouvy, která z naznačeného důvodu chápe jako potenciálně problematická: například T2 vždy kontroluje, zda jsou ve smlouvách od České televize uvedeny provozovací honoráře.
55. Autoři i dramaturgové, kteří dlouhodobě spolupracují s producentem, kterému věří a s nímž mají dobré zkušenosti a povětšinou i přátelské vztahy, mají tendenci text návrhu smlouvy podrobně nestudovat, nepředpokládají v něm žádný problém. Podobně to platí v případě dlouhodobé osvědčené spolupráce autora s televizní institucí. O České televizi pak například T2 uvádí, že je to důvěryhodná instituce, která autory sice platí méně, ale spolehlivě.

56. T1: „[...] já v podstatě ty smlouvy nijak zvlášť nečtu. Co mně přinesou, tak vím, že tam na mě nečeká žádný bubák. O honoráři se domluvíme společně, extrémně důležité jsou taky termíny – které nejsem většinou s to dodržet.“
57. D1: „Já dělám s takovými lidmi, že nemám potřebu řešit obsah smlouvy. Pro mě je určující talent, soustředěnost a pracovitost mých spolupracovníků.“
58. Jednomu z našich informantů se krátce před rozhovorem s námi takový přístup vymstil:
59. T3: „Já ty smlouvy totiž nikdy nečtu. [...] Pak mi žena řekla, že mám ve smlouvě, že jestli onemocním, tak budu platit pokutu dvě stě tisíc.“
60. Pozice dramaturgů je při vyjednávání smlouvy relativně slabá, což se projevuje i tím, že producenti s nimi dle jejich slov nejsou ochotni o smlouvě příliš diskutovat, zejména pokud jde o odměnu. Podle D2 je řada producentů překvapena, když chce dramaturg o smlouvě vůbec vyjednat a klade si nějaké podmínky, mimo jiné v uvedené oblasti odměny.
61. V televizích mají uzavírání smluv s různými autorskými profesemi na starosti různí pracovníci, kteří řídí vývoj a produkci jednotlivých pořadů. V České televizi iniciuje uzavírání smluv s hlavními autorskými profesemi kreativní producent. Například IP3 jako kreativní producent vyjedná v případě in-house produkce vždy o autorských smlouvách (nejen na scénář, ale i s autorem námětu, režisérem, s hlavním kameramanem, s architektem, autorem hudby, choreografem), zatímco smlouvy s ostatními členy týmu vyjednávají jiní pracovníci produkce. Významné slovo v otázce konkrétního znění smlouvy má současně právní oddělení ČT.
62. S kreativními producenty konzultuje vedení České televize též interní předpisy, včetně těch, které se týkají procesu uzavírání smluv:
63. IP6: „Když má být nějaká nová metodika v rámci České televize nebo rozhodnutí generálního ředitele nebo nový podpisový řád nebo refresh projektového řízení, tak nám to vždy posílají, abychom se vyjádřili. To bylo dřív úplně nemožné. A co se týká takových těch zákonných věcí, tak máme prostor přímo s generálním [ředitelem] mluvit, tak zhruba třikrát ročně na nějakých sezeních, která si dává sólo s námi s kreativními producenty.“
64. V případě, že je audiovizuální dílo vytvářeno v koprodukcí s externím nezávislým producentem, má uzavírání smluv s autory na starosti zpravidla on.
65. V televizích též platí, že proces sjednávání smluv je hodně formalizovaný a přesně regulovaný. Přihlíží se však k charakteru a fázi příslušného projektu. Vyjednávání smluv zde zásadně vychází ze smluvních vzorů dané instituce, pouze v minimu případů mají autoři tendenci vyjednat o odchýlení se od tohoto vzoru. Při sjednávání odměn se vychází z tabulkových sazeb, ty však poskytují určitý prostor pro vyjednávání, zejména proto, aby mohla být zohledněna míra osvědčenosti a zkušenosti autorů.

66. Informant P, který je znalý prostředí České televize, uvedl, že k vyjednávání o obsahu smlouvy se přistupuje v případě, že vzorová smlouva ČT není autorem schválena ve svém vzorovém stavu – tehdy může být s ohledem na délku jednání dokonce uzavřena až ex post. Obvykle se zde ale smlouvy uzavírají průběžně, během projektu, a všechny smlouvy na projekt se vyjednávají zhruba v horizontu půl roku. Co se týče poměru neproblematizovaných a vyjednávaných smluv, P odhaduje, že ze zhruba sta tisíc autorských smluv, které ČT ročně uzavírá, se aktivně vyjednává řádově o desítkách z nich. Komplikovaných vyjednávání s jednou z autorských profesí (režisér, scenárista) je dle jeho názoru jen pět až deset ročně, přičemž tato komplikovaná vyjednávání trvají maximálně asi tři až čtyři měsíce.
67. Stejně tak proces dojednávání smluv, který iniciuje kreativní producent (šéf TPS), je v ČT poměrně standardizovaný a určený předem daným rozhodovacím procesem a tabulkami, byť je v něm i prostor pro zvýhodnění zasloužilých tvůrců:
68. IP2: *„Návrh vychází ode mě na tvůrčí profese, pak mám výkonného producenta, který má k dispozici nějaké tabulky a pak je tady nějaké zvykové právo, že člověk, který dělal tři věci a ani jedna nebyla průšvih, nemůže mít menší honorář. [...] už když jdeme na programovou radu, máme aproximativní rozpočet, víme, kolik si můžeme dovolit, a pak se řeší jednotlivé věci, když si myslíme, že je někdo nedoceněný nebo naopak přeceněný.“*
69. Informant IP3 tvrdí, že zavedený systém zároveň umožňuje ověřit si, zda jakožto kreativní producent chce pracovat s určitým autorem: většinou si objedná „setup“ nebo i scénář prvního dílu, tím si autora ověří a pak mu nabídne smlouvu. Teprve potom se projekt začne připravovat (rozpočet, štáb, časový harmonogram) a prezentovat vně tvůrčí skupiny, tedy Radě ČT, která má možnost prostřednictvím Programové rady projekt zastavit, resp. neschválit. Sami kreativní producenti tak z pohledu IP3 nesou riziko, že se scénář nerealizuje, byť bude scenáristovi zaplacen. (Ostatní smlouvy se uzavírají až po schválení projektu Programovou radou.) Povolené množství takto odepsaných látek, tedy látek, které ČT začne se scenáristy rozpracovávat, ale pak je nerealizuje, je dle IP3 dvacet procent.

I 2.1.4 Aktéři smluv a jejich vztahy

70. Dobrá reputace jak na straně autorů, tak na straně producentů je obecně vnímána jako klíčová deviza při vyjednávání smlouvy, která významně ovlivňuje to, čeho se daný aktér může při vyjednávání i plnění smlouvy domoci. Tato reputace je ovšem chápána jako neformální a nestálá, tedy taková, která se musí průběžně a setrvale budovat a může procházet různými výkyvy:
71. P: *„Proslulost autora je klíčovým parametrem, nakolik se přihlíží k přáním autora při sjednávání smlouvy.“*
72. T2: *„Reputace je velmi proměnlivá, za pár let se z uznávaného autora může stát noname, a naopak.“*

73. Vyjednávací schopnosti jednotlivých aktérů jsou navíc značně individuální, byť mají obecně tendenci se zlepšovat s narůstajícími zkušenostmi a s prohlubující se znalostí pole audiovizuální produkce:
74. D2: *„To, zda jsou producenti ochotní jednat s autorem o textu smlouvy, strašně záleží na povaze nebo spíše historii daného autora. Se mnou jednají [...] znají mě. Když jste mladý autor – a to vidím u studentů na FAMU –, tak vám přinesou smlouvu a nebaví se s vámi, a smlouva je v takovém případě jednostranná.“*
75. D2: *„To, co je pro mě podstatné, do smlouvy dokážu vnést. To je ale dáno i tím, že pracuji s producenty, se kterými si rozumím.“*
76. Ve vyjednávání mohou oběma stranám pomoci profesionálové: právníci. Dotazovaní producenti vnímají podporu v podobě profesionálního právního zástupce při vyjednávání smlouvy jako důležitou. Obecně ale panuje přesvědčení, že právní podpora je „luxus“, který si zejména autoři nemohou dovolit. Za standardní se všestranně považuje, že prvotní návrh smlouvy připravuje producent s pomocí svého právníka (či alespoň dle jím připraveného smluvního vzoru) a s tímto právníkem konzultuje případné požadavky autora na změny smlouvy, zejména ty méně obvyklé. Za nestandardní považují oslovení producenti i autoři, pokud právní pomoc vyhledá autor; takový postup je často vnímán ze strany producentů jako projev nedůvěry narušující vzájemný křehký vztah mezi oběma stranami. Například T2 přiznal, že je dobré mít zastání, ale když jednou vyhledal právní pomoc, producent se rozzlobil, že „si na něj najímá právníka“. Navíc T2 zdůraznil, že cena právních služeb, byť po slevě, je vysoká, a navrhl, aby Asociace režisérů a scenáristů (ARAS) poskytovala tvůrcům finanční zázemí formou dohodnutých levnějších právních služeb, protože většina tvůrců, obzvláště dokumentaristů, na tuto pomoc dle jeho názoru jinak nedosáhne. Mnoho autorů ale ani nenapadne, že by právní pomoc vyhledat měli, ať už ohledně uzavírání, nebo plnění smlouvy. Tuto pomoc vyhledávají spíše autoři zavedení. Na druhou stranu ti autoři, kteří trvaleji spolupracují s určitým producentem, jemuž věří, mají tendenci pomoc právníka nevyhledávat vůbec. Naopak za zcela běžné je považováno, že – v kontrastu s autory – služeb profesionálních zástupců (agentů a právníků) využívají filmoví herci; od jejich zástupců se dokonce očekává poměrně vysoká razance při vyjednávání smlouvy. Právníků-advokátů, kteří se specializují na oblast autorských smluv, je nemnoho. Za situace, kdy autor nevyužívá agenta (například uměleckou agenturu DILIA), supluje tento advokát často i roli agenta.²¹
77. T4: *(o zastupování právníky při uzavírání smlouvy) „Nebere se to jako normální věc, samozřejmě tam vzniká určitá nedůvěra. Producent chce, aby se mu věřilo [...], oni [autoři] chtějí věřit tomu producentovi a chtějí mít ten vztah postavený na důvěře, ono to takhle má být, ale bohužel... mechanismy vzniku filmu u nás jsou tak jednoduché*

21 Činnost agentů tvůrců se může v různých produkčních systémech lišit. Např. v USA mají agenti prakticky monopol na hledání, zprostředkovávání a vyjednávání podmínek práce pro své klienty, za což dostávají obvykle 10 procent z vyjednané odměny. Agent sleduje trendy a buduje kontakty s klíčovými hráči na trhu, snaží se najít pro klienta nejvhodnější příležitosti, a tak pomáhá strategicky formovat jeho kariéru. Na rozdíl od amerického prostředí, kde tyto tzv. talent agencies tvoří rozvinuté odvětví zábavního průmyslu, se čeští tvůrci obvykle agentem v tomto smyslu zastupovat nenechávají a na vyjednávání jejich smluv se namísto agentů podílejí právníci a kolektivní správci práv (v rámci své agenturní činnosti – např. zmíněná agentura DILIA). Podle některých českých profesionálů je absence autorských agentů výraznou nevýhodou zvláště pro scenáristy – viz Szczepanik, Petr a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*, op. cit., s. 246.

a tak stejně vyšlapané, že každý autor potom zažívá rozčarování, jak nadšeně to začne a jak brzy to skončí díky nějakým opravdu... „No, tak jsme to nedostali!“

78. NP1: „Smlouvy jako producent nechci řešit, je to pro mě nepříjemná věc. Chci, aby to řešili právníci. Pro mě jsou smlouvy velmi abstraktní.“
79. NP1: „Jelikož jsem sám autorem, nemám v úmyslu autory obírat o film. My ostatně děláme autorské filmy a bez autorů pro mě ty filmy nemají smysl. Proto mě překvapuje, když se mnou nějaký autor chce bojovat o obsah smlouvy, protože já spolupráci s ním беру za přirozenou, a jsem z toho smutný.“
80. NP1: „Dovolit právníka si mohl jeden náš režisér, který s námi vyjednával o smlouvě, ale to díky tomu, že jeho tatínek je milionář.“
81. NP1: „Obsahy všech smluv, opčních i jiných, jsou standardizované, protože všichni používají stejné právníky a ti dělají pro všechny. Smlouvy připravují pro producenty: Když jsem autor, tak nemám dvacet tisíc na to, aby mi právník připravil a vyjednal smlouvu, zatímco když jsem producent, tak ty peníze mám, protože dělám řadu různých projektů. Proto autoři ani nevyjednávají. Když jsem dřív vystupoval jako autor vůči ČT, tak jsem ty smlouvy ani nečetl a rovnou jsem je podepsal, protože jsem věděl, že nemám peníze na to, abych vyjednával nějaké změny; zatímco teď už vyjednávám, protože ty honoráře mi to umožňují.“
82. T1: „Služby právníků ani jiných profesionálních zástupců nevyužívám – a to díky příznivým podmínkám, v nichž pracuji.“
83. D1: „Nikdy jsem neuvažoval o tom, že bych se měl na producentovi něčeho ze smlouvy domáhat prostřednictvím právníka. Nevím ani, co bych měl vymáhat.“
84. D1: „Na mocenských pŕůtkách já ztroskotávám. Proto se snažím nacházet spolupracovníky, kteří to nehledají a nereprezentují. Ale úplně se tomu v tom filmovém prostředí nedá vyhnout. Mě ale vždycky ošidí, já už si s tím ani nedělám hlavu, a to říkám bez trpkosti. Pro mě je důležitější, aby se mnou vydržela rodina, než nějaké smluvní vztahy.“
85. IP3: „Někteří autoři jsou zastupováni, ale většina nemá vlastní agenty, spíš herci, jejichž agenti jsou tvrdí.“
86. T2: „V naší branži je pár bijců, kteří se pořád o něco soudí. Já to vnímám za prvé jako folklór a za druhé jako věc povahy.“
87. P: „Autory zastupuje vůči ČT stále týchž zhruba pět advokátů plus DILIA. Autorů, kteří se nechají zastupovat právníkem, jsou však jednotky procent – na druhou stranu u zavedených autorů to mohou být desítky procent.“

88. D2: „Právnický se nechávám při vyjednávání smluv zastupovat zřídka kdy. Smlouvy vyjednávám s lidmi, kterým věřím. Je to každopádně o komunikaci, protože když někam pošleš právníka, může to vypadat, jako bys tam poslal exekutora. Pokud tam tedy nejdeš s ním. Myslím, že úlohou právníka je být komunikační most, který dokáže autorovi říci, co jednotlivé věci ve smlouvě znamenají, a taky mu vysvětlit, o co by se mohl a měl při vyjednávání smlouvy ve vlastním zájmu zajímat. Autor by se neměl stydět jít za právníkem, a už vůbec ne, když neví, co podepisuje.“
89. D2: „Právník může někdy být trochu i jako agent autora.“
90. Ze zastupitelských organizací angažujících se v oblasti autorských smluv a vztahů mezi autory a producenty jsou v rozhovorech opakovaně zmiňovány zejména dvě: Asociace režisérů a scenáristů (ARAS) a Asociace producentů v audiovizí (APA). Ohledně APA panuje mezi oslovenými producenty i autory takřka jednomyslný názor, že jde o organizaci úspěšnou a efektivní v hájení zájmu svých členů, a to na úrovni obecné i individuální. V případě ARAS se názory různí. Většina dotazovaných producentů považuje tuto organizaci za slabou a názorově i z hlediska svých aktivit nesjednocenou; někteří producenti též vyjadřují názor, že cíle prosazované ze strany ARAS jsou nerealistické. Mezi oslovenými autory hájí ARAS především ti, kteří jsou v ARAS sami organizováni, nicméně i oni naznačují, že autoři jsou ze své povahy méně schopní v kolektivní sebeorganizaci než producenti, kteří naopak mají k institucionalizovanosti zpravidla přirozeně blízko. Mnozí autoři, byť jsou třeba i členy ARAS, spoléhají spíše na vlastní schopnosti.
91. NP1: „Myslím, že při vyjednávání smlouvy má autor jedinou šanci, a to obrátit se na profesní organizaci, aby smlouvu vyjednala za něj. Oni vyjednávají třeba s televizemi podobu vzorových smluv. Myslím, že jako vyjednávací organizace funguje APA, kterou vedou špičkoví producenti. ARAS si myslím, že nefunguje skoro vůbec. [...] Myslím si, že je velká škoda, že autoři nemají vlastní fungující organizaci a jsou na všechno sami. Mají tak velmi slabou pozici, jsou sami a jako jedinci jsou nahraditelní. My jako nezávislí producenti jsme také sami, ale APA nás podrží.“
92. T3: „Vztahy mezi tvůrci a tvůrci a producenty nelze kodifikovat. [...] APA určuje pravidla – nastavují pravidla výhodná pro sebe, což je fajn, ale režiséři a scenáristé nikdy nebudou mít takový vliv, protože to nejsou institucionální bytosti. Producenti jsou s institucemi spjatí, autoři tolik ne.“
93. T1: „Mám dobrý pocit z toho, že když napíšu dobrý scénář, tak je úspěšný, a pokud bych napsal špatný, tak bude po zásluze neúspěšný. Čili že mohu reálně ovlivňovat svou kariéru. Obávám se nicméně, že ARAS na osudy zastoupených autorů moc vliv nemá.“
94. IP6: „S ARASem přijdu do styku tak, že chodím na ty jejich sedánky, když mají nějaký workshop anebo nějakou prezentaci. [...] Když o tom něco napíšu, udělají nějakou analýzu, tak to má nějakou hodnotu i pro mě, když se dozvím, co si myslí, ale ta jejich sezení, kde se mluví o tom, jak by všechno mělo vypadat jinak a líp, ale neví jak, tak to moc neprožívám.“

95. D1: „Já sám jsem v ARASu a myslím si, že to má smysl, že změnili hodně. Lidi jako Vašek Kadrnka nebo Vít Janeček bezpochyby mění vztahy s producenty a s Českou televizí. Ale moji situaci to stejně nezmění, nevím, jak ještě dlouho budu pracovat.“
96. T4: „[...] ta smlouva se podepisuje tak jakoby, takzvaně si věří ti kamarádi. Jenže potom přijde problém, nedostane se grant a už to najednou nejsou kamarádi, všichni žasnou, jak je to vlastně jednostranné, ta smlouva, jak je teď opravdu velmi jednostranně zaměřená. My jsme na tom s APA seděli několikrát, bavíme se o tom hodně, oni mají samozřejmě jednoduchý argument, on to nemusí podepsat, to je prostě jeho věc. [...] já nevím, do jaké míry APA půjde do té smlouvy, aby se změnila. Oni jsou v tom dost neoblomní a hlavně táhnou mnohem více za jeden provaz. [...] já znám ty producenty, oni jsou v něčem mnohem semknutější. Autoři jsou mnohem žárlivější a vzájemně si moc nepřejí.“
97. Kromě toho, že podle T3 scenáristé nejsou „institucionální bytosti“, komplikuje podle jeho názoru jejich vyjednávací pozici, pod záštitou ARAS i mimo ni, jejich citlivá, neagresivní a nesi-lová povaha. T3 také tvrdí, že potenciálně „silová“ strategie, zejména stávkování autorů, které představuje zavedenou praxi například v Hollywoodu, je kvůli zdejším podmínkám nemožná (T3 k tomu uvádí, že „autoři by fakt chtěli“ a jejich situaci nejde medializovat, protože jsou relativně neviditelní). T3 navíc situaci historicky kontextualizuje, když tvrdí: „U nás se to se zánikem státního filmu předefinovalo, všichni cítili, že odbory nepotřebují, a tak je teď nemají. Dnes scenárista nemůže zastavit výrobu, v USA ano; tady by se scenáristům každý vysmál.“
98. Pokud jde o konflikty nejčastěji vznikající mezi aktéry při vzájemné spolupráci na základě smlouvy, uvádějí tito – v závislosti na svých zkušenostech – jejich různorodé příklady. Mezi nejčastěji zmiňované konflikty patří spory mezi režisérem a producentem ve fázi postprodukce při přípravě výsledné stříhové skladby filmu (takový konflikt jako typický zmiňuje z autorů například T3). K jiným často zmiňovaným patří konflikt – který uvádějí především někteří autoři – mezi scenáristou a producentem, kdy producent získá od scenáristy prakticky neomezené výhradní oprávnění k užití určitého námětu nebo scénáře, které podle smlouvy není povinen využít a které následně vůbec nevyužívá, a tak blokuje možnost jeho případného užití ze strany jiných producentů. Mezi zmiňovanými konflikty též opakovaně figurují ty, které vznikají z nedodržování harmonogramu vytváření díla objednaného u autora.
99. Například informant IP3 takovéto spory o termíny dodání díla zažívá opakovaně. Pokud takový spor nastane, pak hraje roli důvod, proč autor termín nezvládá dodržet (pokud je například autor nemocen nebo mu krátkodobě schází inspirace, IP3 s větší ochotou čeká a pomocí dodatku s autorem smluví pozdější termín; pokud ale autor látku nepíše kvůli jiné práci nebo se mu nedostává žádný nápad, jak látku uchopit, pak se IP3 kloní k tomu, smlouvu zrušit a látku předat jinému autorovi, přičemž původní autor vrátí zálohu).
100. Někteří aktéři se naučili konfliktům předcházet bez smluvní opory, případně je řešit neformálně, aby si nepoškodili pracovní vztahy do budoucna.

101. NP1: „Nejvíce konfliktů s autory vzniká ve fázi střihu. A čím víc je producent kreativní, tím víc chce do výsledné podoby filmu zasahovat. Myslím si, že je správné, že do toho ten producent zasahuje, protože autor často ztratí odstup. Je ale podstatné, aby si autor a producent u autorských filmů důvěřovali a oba měli stejný cíl, a ten si ujasnili už na začátku.“
102. T4: „Nejvíce konfliktů je tohoto typu, že autor přijde, má projekt, který není zrealizovaný, producent na něm sedí dlouho. Autor ho chce, protože má jiného producenta, který má zájem, a producent mu ho prostě nechce dát, nebo mu ho chce dát za půl milionu. [...] Většinou to je tak, že autor přijde zoufalý, že neví, co má dělat, protože [producent] mu zasekl projekt, že neví, co dál... Ale on vlastně žádnou smlouvu neporušil, protože oni tu smlouvu mají tak napsanou. [...] Autora nenapadne, že tahle věta znamená, že producent pro to nemusí nic udělat. Většinou autor přijde a řekne: ‚Já tady mám projekt, nic se neděje, nikdo mi nevolá tři roky a já jsem našel nového producenta, který by to chtěl dělat, a já tomu starému musím zaplatit půl milionu. Co mám dělat? Kde je mám vzít?‘ To se děje pravidelně a bohužel se to děje i u opcí na literární předlohy [...]“
103. T1: „[...] já jsem třeba opakovaně dodával pozdě scénáře a podle smlouvy mi mohli napařit slušnou pokutu a nikdy to neudělali – protože viděli, že ten extra čas tím strávený byl stráven produktivně. [...] myslím, že [také] proto, aby zcela nevyklučovali možnost budoucí spolupráce.“

I 2.1.5 Forma, obsah a plnění smlouvy

104. Jak již bylo naznačeno v podkapitole 2.1.3, písemná forma smluv není mezi oslovenými autory a producenty preferována, z důvodu vnějších podmínek však převažuje, byť za základ je považována prvotní neformální ústní dohoda o spolupráci. Z hlediska typů smluv, které jsou nejčastěji uzavírány, jednoznačně dominují smlouvy o dílo kombinované se smlouvami licenčními. Scenáristé pak ve fázi vývoje scénáře často uzavírají smlouvy opční, jimiž si u nich producent „rezervuje“ práva ke vznikajícímu dílu. V každém případě to, o jaký typ smlouvy se z právního hlediska jedná (popř. zda jde o smlouvu atypickou), hraje z pohledu oslovených komunikačních partnerů malou nebo vůbec žádnou roli. Pracovní smlouvy zakládající zaměstnanecko-zaměstnavatelský vztah se vyskytují pouze u některých autorů a dramaturgů pracujících v televizních institucích, v oblasti nezávislé produkce jsou autoři i dramaturgové zásadně „na volné noze“.
105. T1: „Nejčastěji uzavírám smlouvy o dílo kombinované se smlouvami licenčními. Několikrát si pamatuji, že jsem uzavíral opční smlouvu na začátku vývoje. A to je všechno.“
106. T1: „Z hlediska formy smlouvy uzavírám písemně. Ale zrovna teď vyvíjím projekt s režisérem a kamarádem [anonymizovaný autor], kterému naprosto věřím, takže jedeme jenom na dobré slovo.“
107. D2: „Vždycky jsem uzavíral smlouvu o dílo spojenou s licenční smlouvou. Zaměstnaný jsem ale hodně dlouho byl jako dramaturg v ČT.“

108. NP1: „*Přiznám se, že vůbec nesleduji, jaké typy smluv s autory uzavíráme.*“
109. Pokud se týče ustanovení, o nichž je při uzavírání smlouvy nejčastěji aktivně jednáno, bývá komunikačními partnery zmiňována otázka odměny, harmonogramu a dále kontroly nad vznikem díla, konkrétně připomínkový proces (ten zdůrazňuje především IP4).
110. D2: „*Ve smlouvě o dramaturgii se zaměřuji na řešení financí, protože tam bývá největší diskrepance. V případě, že ve smlouvě figuruji jako autor, vyjednávám i o dalších věcech, jako například rozsah licence.*“
111. T1: „*Pokud jde o vyjednávání o smlouvě, tak prakticky to jediné, o čem reálně jednám, je lhůta na moji práci – kde se vždy snažím prosadit lhůty co nejdelší.*“
112. P: „*Autoři ve smlouvách nejvíce řeší klauzuli o připomínkování díla. Současně jde i o nejvíc porušovanou klauzuli, včetně harmonogramu. [...] Termíny se hodně posouvají při vývoji, ale už ne ve výrobě.*“
113. Velmi individuálně je informanty vnímána oblast tzv. *dealbreakerů*, tedy takových ustanovení v návrzích smluv, která jsou chápána jako zásadní překážka uzavření smluvního vztahu. Někdo jako takové problematické ustanovení vnímá například příliš rozsáhlou povinnost mlčenlivosti, jiný zmiňuje absenci provozovacího honoráře, významně nevyhovující rozsah udělované licence, příliš přísné smluvní sankce či pravidla pro ukončení smlouvy nebo příliš rozsáhlou kontrolu druhé smluvní strany nad vznikem objednávaného díla. Pro někoho je „*dealbreakerem*“ již to, že je nějaké smluvní ustanovení příliš „*necitlivé*“ naformulováno. Větší množství „*dealbreakerů*“ je ve smlouvách vnímáno ze strany zástupců televizních institucí, kde je nejenom předem dán výchozí smluvní vzor, ale jsou (formálně i neformálně) nastaveny víceméně jasné „*mantinely*“ ohledně toho, do jaké míry se může příslušný pracovník této instituce při vyjednávání od smluvního vzoru odchýlit.
114. T1: „*Co se týče dealbreakerů, napadá mě jediná věc. A to když jsem uzavíral jednu smlouvu s Českou televizí (psal jsem pro ně jakýsi posudek), tak tam byla příliš široká klauzule o tom, že se musím vyjadřovat pěkně o ČT – a to jsem tehdy říkal, že tohle nedokážu podepsat, že chci i nadále mít možnost se vyjadřovat o ČT kriticky. V ČT mi řekli, že tu klauzuli nemám řešit, že je v pohodě. A skutečně jsem se několikrát potom vyjadřoval o ČT veřejně kriticky a nikdo mi nic nevytkl.*“
115. D2: „*Ve smlouvě je pro mě jinak nejpodstatnější – zejména pokud jde o nového producenta, kterého neznám – mít možnost z projektu rozumně a bez sankce odejít, pokud mi spolupráce nevyhovuje.*“
116. D2: „*Nikdy bych ve smlouvě nepodepsal, že producent může libovolně zasahovat do mnou vytvořeného díla, bez mé součinnosti. Hodně to ale závisí na tom, nakolik považují danou látku za osobní – v případě méně osobních projektů mohu souhlasit s tím, aby producent*

případně předal práci jinému autorovi. Rozhodně si přeju mít kontrolu nad tím, co se uvádí pod mým jménem.“

117. D1: *„Ve smlouvách jsou i ustanovení, která bych nepodepsal – ale jejich blbost mě musí bít do očí. [...] Nemám rád ustanovení necitlivá, chvástává, z nichž je patrné, že producent si chce hrát na studiové producentství.“*
118. NP1: *„Určitě bych jako producent nepodepsal smlouvu, kde bych nechal autorovi všechny rozhodovací pravomoci – protože jsem to já, kdo nese odpovědnost za vložené peníze vůči všem partnerům.“*
119. Pro ČT je podle našich informantů (P, IP3) dealbreakerem jednak neposkytnutí práv ze strany autorů v plném rozsahu, zejména televizních práv a práv k neomezenému šíření na internetu; dále požadavek autora nechat se z důvodu daňové optimalizace zastoupit právníckou osobou; a také neochota autora nechat producenta dohlížet nad schvalovacím a připomínkovacím procesem. To všechno jsou důvody, které zástupce ČT od uzavření smlouvy odradí. O jiných, méně důležitých odchylkách od smluvních vzorů se nicméně běžně jedná.
120. Nejednotný je názor na to, zda autorské smlouvy vypracované dle nejčastěji se v praxi vyskytující vzorů jsou přehledné a srozumitelné. Obecně je ale vnímána tendence, že smlouvy se stávají stále podrobnějšími (podle P dochází například v ČT ke zpřehlednění, ale ne ke zestručnění vzorových smluv, především s režiséry a herci), přestože většina oslovených by dle svých slov preferovala naopak spíše maximální stručnost, tak, aby ve smlouvách bylo uvedeno jen to, co tam nezbytně být uvedeno musí.
121. T1: *„Smlouvy, které podepisuji, mi přijdou přehledné a pochopitelné, a i z hlediska podrobnosti adekvátní. Vždy si je prolétnu a připadají mi dobré. Není tam nic moc navíc; to když jsme s manželkou uzavírali smlouvu na hypotéku, tak to byla skutečně přehnaně podrobná smlouva.“*
122. Informant D2 se vyjádřil tak, že preferuje stručné smlouvy (s jednoduchými jasnými větami a sděleními, s jasnými názvy článků, stejná velikost písma), ale současně takové, které ho dostatečně chrání:
123. D2: *„Právníci mi vždycky vysvětlovali, že hodně věcí, které se píší ve smlouvách, jsou tam zbytečné, protože vyplývají už ze zákona, já sám to ale nedokážu posoudit. Ideální by bylo, kdyby byla smlouva jako formulář a byla by zaměřená na věcnou stránku spolupráce, nikoli aby se v ní řešily nuance právních formulací.“*

I 2.1.6 Kontrola nad vznikem a užíváním díla, názor na zákonnou regulaci

124. Předmětem kritiky ze strany některých dotazovaných autorů či dramaturgů není ani tak samotný princip kumulace práv k filmu v rukou producenta jako spíše neomezený rozsah oprávnění, která producent tímto způsobem nabývá, a absence sankcí, které by ho trestaly za nedostatečně aktivní

či profesionální práci na projektu. Dotazovaní producenti šíří těchto oprávnění povětšinou zdůvodňují nezbytností „manévrovacího prostoru“ na své straně, který umožní využití filmu dle aktuální poptávky a situace na trhu.

125. T4: „[Producent vypořádává] balík práv, dokonce tam [ve standardní smlouvě] má, že může části toho filmu použít na jiné věci, a to jsme také zpochybňovali [s ARAS]. To jsou podle mě věci, které bez schválení autora nejdou. Jako uvedení na těch nových médiích, to je podle mě úplně jiná platforma, úplně jiný problém, to je velmi složité [...]“
126. T4: „Každý autor podepisuje smlouvy, kde má napsané, že tomu producentovi dává licenci. Zároveň je tam úplně abstraktní pojem, [že] producent není povinen tu licenci využít. [...] to mi přijde vážně jako taková malá domů, že producent vlastně nemusí udělat nic [...] peníze nepřišly, veškerá práce se zastavuje, ale nikdo se neptá proč, tak třeba ty peníze nepřišly, protože ta práce nebyla důsledná.“
127. Všichni oslovení komunikační partneři vnímají vztah mezi producentem a autorem jako potřebnou symbiózu. Mnozí autoři se však domnívají, že producenti jsou v tomto vztahu dominantní a využívají toho k získání více oprávnění na svoji stranu, a tedy k vytvoření asymetrického právního vztahu.
128. NP2: „Ale chci říct, že v jistém slova smyslu je to jeden tým, zase to manželství, dáváme každý něco.“
129. T1: „Nemám nic proti producentům a neberu je jako nepřátele. [...] Ale úplný výkup práv exkluzivně pro producenta je špatně.“
130. Mezi oslovenými autory a dramaturgy je vesměs uznáváno, že práce producenta je odpovědná a obtížná:
131. D2: „Je třeba chápat, že i práce producenta je velmi těžká a riskantní a je to velmi nejistý chleba. Tomu musí odpovídat jejich ohodnocení i míra práv, která mají vůči autorovi.“
132. Někteří však tvrdí, že podobného uznání se nedostává naopak od producentů autorům a dramaturgům. Zejména někteří producenti dle těchto názorů pohlíží na autory s despektem a z toho pak pramení nedostatečné finanční ohodnocení autorů (viz následující podkapitola 2.1.7):
133. T3: „Scenárista je vnímán jako nějaký ušmudlaný ten, který chcípá někde hladý, takový chudáček tuberkulózní. Jako tak má vypadat scenárista.“
134. Ve vztahu k oprávnění producenta kontrolovat vznikající film zaznívaly obdobné argumenty jako ty, které byly řečeny výše ohledně práv k užívání výsledného filmu. Producenti zde dále namítají, že rozsah těchto oprávnění je nezbytný i s ohledem na vztahy vůči koproducentům, zejména majoritním (těm, kteří mají největší podíl na financování a právech k filmu), kdy se může ukázat jako klíčové mít s ohledem na přání koproducenta možnost ovlivnit podobu vznikajícího filmu i přes nesouhlas autora. Dále je uváděno, že je i v zájmu autora mít oponenta v podobě producenta

a že tento producent je ostatně tím, kdo bude dílo následně šířit. Obě smluvní strany – producenti i autoři – však v této otázce obecně preferují konsensus; i producenti proto vnímají své často rozsáhlé možnosti ingerovat do vznikajícího filmu zakotvené ve smlouvě spíše jako svého druhu pojistku pro zcela výjimečné případy:

135. NP1: „S autory uzavírám písemné smlouvy kvůli Fondu. A také proto, abych měl jako nezávislý producent vůči autorům různá oprávnění, která mi pak umožní získat koproducenty. Proto potřebuji mít relativně volnou ruku v tom, co se s tím filmem může dělat. Snažím se tedy, abych měl ve smlouvě možnost rozhodovacího práva – kterou sice nevyužívám, ale chci být chráněn, právě třeba pro případ velkých koproducentů.“
136. NP1: „Autor by měl mít právo spolurozhodovat o vznikajícím filmu. Vždyť to nejsou naše peníze, ale povětšinou peníze Fondu a České televize, v obou případech tedy veřejných institucí. Chovat se v tomto prostředí tržně je vlastně problém.“
137. NP1: „Snažím se o to, abychom byli s tvůrci partneři – protože jim zásadním způsobem zasahuji do té kreativní části. Nejsem ten typ producenta, který jenom shání peníze a příliš nezasahuje do kreativní složky filmu. Jelikož jsem sám režisér, chodí za mnou lidi, kteří věří, že je jako autory nezvalcuju a budu jim partnerem, včetně režisérů-záčátečníků. Nicméně potřebuji být ve smlouvě jako producent chráněn a mít právo posledního slova – byť tohoto práva většinou nevyužívám.“
138. NP1: „Autoři-scenáristi úplně nerozumí tomu, jak film vzniká, z toho vznikají různá nedorozumění.“
139. Podle P musí mít podobně ČT právo vznést k dílu jakoukoliv připomínku a autor ji musí zapracovat. P argumentuje tím, že ČT „kupuje zajíce v pytli“ a že je ostatně v zájmu autora, aby vzniklé dílo bylo dobré, prodávalo se a vysílalo (autorovi to generuje reprízny apod.).
140. Princip „práva veta“ na straně producenta ohledně výsledné podoby vznikajícího filmu respektují i všichni oslovení autoři a považují jej za standardní součást smluv, nikoliv za křivdu, byť v dílčích případech mohou nesouhlasit se změnami prosazenými producentem. Některými autory i dramaturgy jsou však zmiňovány příklady konkrétních producentů, kteří tohoto práva zneužívají, a to ke škodě výsledného filmu.
141. D2: „Někteří producenti se považují za dramaturgy a nešťastným způsobem zasahují do práce autora. Vychází z mylného předpokladu, že psaní rozumí každý – na rozdíl například od práce kameramana, kterou respektují. Ideální je, pokud producent má citlivost vůči textu, ale nezasahuje do konkrétních formulací.“
142. T1: „Smlouvy mi určitě nedávají absolutní kontrolu nad dílem, ale možnost významně ovlivňovat výslednou podobu díla ano. Smlouva mi jakožto scenáristovi nicméně nikdy nedává možnost ovlivňovat, co producent po dokončení dělá s hotovým filmem. Člověk musí věřit, že udělají maximum pro to, aby ta věc byla úspěšná.“

143. T1: „Zažil jsem pár situací, kdy mi producent nebo režisér zasahoval do díla způsobem, se kterým jsem nesouhlasil.“
144. V ČT dochází k připomínkování děl autorů podílejících se na vzniku filmu, ať už jde o scenáristy, nebo režiséry, ve zvýšené míře. „Právo veta“ má v tomto případě zejména kreativní producent.
145. IP1: „Televize víc ingeruje režisérovi do práce, než je u filmu zvykem. [...] Filmoví režiséři jsou zvyklí si to obsazovat po svém a hrozně těžce nesou ingerenci televize reprezentované producentem. Je to novinka, nebyli na to zvyklí. Ale televize to bude dělat.“
146. IP1: „Pro Českou televizi je za kvalitu díla zodpovědný producent, ne ředitel vývoje, ani dramaturg, ani režisér, ani scenárista, ale kreativní producent. Proto se tady respektuje jeho role, že když se zasekne, tak musí být po jeho.“
147. Mezi oslovenými autory převažuje myšlenka, že by se autoři měli podílet na právech k výslednému filmu. V rozhovorech však opakovaně docházelo ke ztotožnění podílu na majetkových právech k filmu a (pouhého) nároku na podíl na výnosech z distribuce filmu. Z analýzy rozhovorů plyne, že většina dotazovaných autorů by zřejmě za spravedlivý považovala zejména garantovaný podíl na výnosech a možnost do určité míry kontrolovat další zpracování filmu (např. v podobě knižní adaptace nebo filmového remaku). Někteří autoři však explicitně trvají i na podílu na majetkových právech k filmu, a to zejména v případech autorů-scenáristů, kteří přišli za producentem s původní myšlenkou na vznik filmu, a považují ho tak do značné míry za „svůj“; tento postoj odůvodňují i grantovým systémem v České republice, kdy film vzniká do značné míry díky veřejným prostředkům, nikoli primárně ze soukromých zdrojů producenta.
148. T3: „Autor, jelikož je v kleštích, odevzdá producentovi veškerou licenci na dílo, a to se mi hrubě nelíbí. [...] Myslíte, že já jsem vlastník svého námětu, svého scénáře? A to mě opravdu znepokojuje a štve. Kdyby z toho někdo chtěl udělat divadelní hru? Divadelní autoři jsou dobře ochráněni a dobře ochráněni jsou i skladatelé hudby. Ti mají pravidla. U nás jako filmaři... my to odevzdáváme, stane se to majetkem producenta... vlastně to nechápu; myslím si, že spravedlivé by bylo, aby si dohodli podíl, když se film zaplatí [...]“
149. T1: „Myslím si, že by mělo být úplně normální, že autor má podíl na právech k výslednému filmu. A to zejména v případech, kdy on byl tím, kdo přišel s původním námětem za producentem a je to jeho osobní téma. Jiná situace by byla, kdyby v ČR producent jako v Hollywoodu opravdu nesl riziko spojené s výrobou filmu, u nás ale producent do toho nevrhává své peníze a je mu skoro jedno, jestli na to někdo přijde do kina nebo je to úspěšné u kritiků.“
150. Pokud se týká názorů informantů na stávající zákonnou úpravu autorských smluv, pak hlavním sporným bodem je zákonný koncept výhradní neomezené licence, kterou disponuje producent ve vztahu k dílům autorů a výkonných umělců účastnících se realizace filmu. Oslovení producenti a zástupci televizních institucí mají tendenci tento koncept hájit (například P, který argumentuje, že tomuto konceptu odpovídá výše autorských odměn v ČT a ČT se musí chovat jako řádný

hospodář). Oslovení autoři by naproti tomu rádi prosadili spíše jeho omezení, například časová, eventuálně by v případě, že producent získá takto rozsáhlá oprávnění k jejich dílu, prosazovali povinnou podílovou odměnu (podíl na výnosech z využití licence). Někteří oslovení informanti nicméně výslovně připouštějí, že zákonnou úpravu neznají, a nedovedou se k ní proto blíže vyjádřit, jiní vyjadřují se stávajícím stavem bez dalšího spokojenost. Nemnozí navrhuje i jiné modifikace zákonné úpravy, než byly naznačeny výše, například pokud se týká pojetí osobnostních autorských práv (podle P by osobnostní autorská práva měla být zcela zrušena, jelikož jsou překážkou obchodu; P se současně ze stejného důvodu domnívá, že majetková autorská práva by měla být plně převoditelná jako v některých jiných evropských zemích).

151. D2: *„S konceptem exkluzivní neomezené licence nesouhlasím – za situace, kdy tomu neodpovídá výše odměny pro autora, jako je tomu nyní v ČR. Něco jiného by bylo, kdyby byla alespoň jasně daná doba licence a podílová odměna z každého užití díla, pak by to bylo v pořádku.“*
152. T1: *„Pokud se týče nastavení práv autorů a producentů v autorském zákoně, tak mi to dává smysl.“*
153. D1: *„Autorské právo moc neznám, málo se mu věnuju. Do autorského zákona jsem asi nikdy nenahlížel a přiznávám, že to je chyba, že by se prostředí dalo změnou zákona kultivovat.“*

I 2.1.7 Autorské odměny

154. Dozajista nejpalčivější téma, kterého jsme se při realizaci výzkumných rozhovorů dotkli, je otázka autorských odměn. Řada informantů ji považuje za natolik zásadní, že všechna ostatní výše uvedená témata vnímají jako podružná.
155. Nespokojenost s výší autorských odměn panuje zejména mezi autory. Jejich nedostatečnou výší však konstatovalo i významné množství oslovených producentů. Oslovení informanti se nicméně jednoznačně neshodnou na příčinách ani způsobu řešení tohoto stavu.
156. Někteří autoři by například rádi dosáhli stavu, kdy jim bude ze strany producentů vyplácena určitá povinná podílová odměna (podíl na výnosech z využití licence), producenti (ale i někteří autoři či dramaturgové) naproti tomu namítají, že problém je spíše v celkové systémové podfinancovanosti české kinematografie, tj. v míře a způsobu veřejné podpory tohoto kulturního odvětví. Mezi autory je nicméně zdůrazňováno, že nárok na dostatečné finanční ohodnocení je nezbytný pro jejich vlastní pocit důstojnosti. V rozhovorech proto žádají podíl na výnosech i v případech, kdy je definován jako podíl na zisku a kdy je zřejmé, že příslušným filmem nebude zisk generován vůbec nebo v zanedbatelné míře a že po odečtení ve smlouvě sjednaných položek (například marže distributora) a splnění dalších smluvních podmínek (například minimální návštěvnost filmu v kinech) autoři žádnou podílovou odměnu reálně neobdrží; žádosti o tuto spíše symbolickou odměnu proto někteří producenti vyhoví. Podle IP3 obecně vyšší podílová odměna lépe motivuje autory a je možné jim ve smlouvě přiznat o to nižší paušální odměnu.

157. NP2: „Co se týče výnosů, u mě jsou ty výnosy [ve smyslu zisku] zatím tak nečasté, že jsem to zatím neřešil. Mám to různě, třeba [anonymizovaný autorský režisér] chce podíly na výnosech ve svých smlouvách. On to bere spíš jako takové politické gesto, on se cítí na honorář asi tak desetkrát vyšší, než dostane, respektuje to, ale chce podíly na výnosech, které ale pak nikdy nezkoumá nebo neptá se, které ani nejsou.“
158. NP2: „Já si myslím, že autor by měl být, jak tak nad tím teď přemýšlím, že by měl být informovaný... Tedy že by měl být spokojený s honorářem, v rámci kontextu pochopit, že to tak má být. Asi se s ním dá bavit o tom, jaký je očekávaný zisk.“
159. D2: „Odměna z profitu pro autory dává jasný smysl, protože autor se na tom profitu zásadním způsobem podílí.“
160. D2: „Fakt, že producenti autorům většinou neplatí podílové odměny (tantiémy), je ve velkém nepořádku.“
161. D2: „Je třeba na druhou stranu připustit, že práce producenta je obtížná – a že hlavní problém je v tom, že v systému jako celku je málo peněz a producent si často nemůže dovolit dát autorovi víc. Autoři a producenti by se proto neměli spolu prát o drobné, ale snažit se společně, aby v systému bylo víc peněz.“
162. D2: „Obecně každý – autor i producent – má často pocit, že má málo. A ten pocit je často oboustranně oprávněný. I producent musí často sám podceňovat svoji práci z hlediska odměny, aby film vznikl.“
163. D2: „Odměny pro dramaturgy v ČR jsou velmi nízké – v porovnání s [anonymizovanou zahraniční zemí], kde jsem dříve působil a kde se z těchto odměn dalo žít. [...] Producenti v ČR se domnívají, že dramaturgie je malá a jednoduchá práce, v zásadě druhotná, a tomu by mělo odpovídat její nízké honorování.“
164. D2: „Jednat o zvýšení odměny je často obtížné, protože platí, že existuje určitá ‚objektivní‘ průměrná výše odměn na trhu, a pokud si někdo řekne o víc, může se stát podezřelým celý ten projekt, například při posuzování příslušným fondem.“
165. D2: „Čeští producenti často myslím nedoceňují autory. Mají tedy nejen nízké právní povědomí, ale i povědomí hodnotové. Už jsou ale i v ČR takoví producenti, kteří si autorů váží odpovídajícím způsobem.“
166. T3: (úvaha o nárocích autora na podíl na zisku:) „A po dobu trvání, proč to není 50 procent? Já jsem autor, ty jsi producent, každý máme svůj díl zodpovědnosti. [...] Pojdme se na tom úspěchu podílet všichni.“
167. T1: „Domnívám se, že je úplně fér a mělo by být standardem, že když někdo udělá úspěšný film jakožto autor, tak má procenta ze zisku.“

168. NP1: „Domnívám se, že je zcela správné, aby režisér měl procenta ze zisku výsledného filmu, a já to takto do režijních smluv vkládám – protože paušální odměny jsou nízké. Zaznamenal jsem tento přístup i u skvělých zahraničních producentů, například u jedné dánské producentky. Je dobré, aby autor cítil, že má na výsledném filmu spoluvlastnictví, že je pořád jeho. To by mělo platit hlavně u filmu autorského, u osobních filmů, na kterých autoři většinou pracují řadu let, ne nutně u zakázkové tvorby. Je to dobré i pro psychologický pocit autora, byť práci, kterou do takového filmu někdo investoval, nelze vyčíslit v penězích.“
169. NP1: „Autorské odměny jsou obecně nízké proto, že většina filmů je podfinancovaná. My šetříme i na firemním fee a na postprodukci – jelikož děláme reklamní věci, tak se to s nimi snažíme vydealovat. Nedokážeme ale dát režisérovi denní honorář, pouze paušál. A ten paušál musím následně obhájit u Fondu – kde se má obecně za to, že režisér dokumentu by měl brát míň než režisér hraného filmu a dokumentární film by také měl mít méně natáčecích dní.“
170. Vedle podílů na výnosech (případně konkrétněji na zisku) se oslovení autoři v rozhovorech často domáhali i možnosti obdržet od producentů dodatečnou odměnu v případě, že realizovaný film bude významně úspěšný a odměna vyplacená autorovi (ať už ve formě paušální, nebo podílové²²) se dostane do zřejmého nepoměru se ziskem obdrženým producentem. V tomto případě však oslovení producenti argumentovali zejména tím, že toto se týká naprosto zanedbatelného procenta případů a naděje autorů jsou v tomto směru spíše iluzorní. Někteří oslovení producenti nicméně označili model dodatečné odměny v případě úspěchu filmu za v principu přijatelný. Někteří oslovení autoři pak konstatovali, že se nikdy nesetkali s tím, že by došlo ke vzniku tohoto zřejmého nepoměru mezi příjmy autora a příjmy producenta, a tedy nikdy nepociťovali potřebu se dodatečné odměny domáhat. S nárokem na přiměřenou dodatečnou odměnu se podle informanta P na ČT obrátil za celou dobu jeho mnohaletého působení v této instituci pouze jeden autor, bylo s ním vedeno jednání, ale pokud P ví, tato dodatečná odměna mu nebyla přiznána. Tyto případy jsou tedy dle sdělení informantů velmi výjimečné, neboť ČT vyrobené televizní pořady komerčně exploatuje ve velmi omezené míře.²³ Dle některých informantů působících v ČT byly v individuálních případech podmínky vyplacení takové odměny sjednány přímo ve smlouvě mezi autorem a ČT. Informant P nicméně výslovně uvedl, že se s takovou smluvní klauzulí za svoji praxi v ČT ještě nesetkal; setkal se nicméně opakovaně s tím, že byla ve smlouvě se scenáristou (obvykle v takovém případě zastupovaným agenturou DILIA) sjednávána dodatečná fixní odměna pro případ, že by dle scénáře primárně vytvářeného k televiznímu filmu byl rozhodnutím ČT vyprodukován distribuční film (tam, kde měla vytvářená látka takový potenciál). Takto sjednaná odměna – zpravidla ve výši desítek nebo nižších stovek tisíc korun – měla zpravidla i bonusovou složku (bonus by byl vyplacen při vysoké návštěvnosti filmu v kinech), ale byla podmíněna dodatečnou prací scenáristy na nezbytných dalších adaptacích předmětné látky. Informant P nicméně věděl

22 Pro úplnost podotkneme, že zákonné právo na přiměřenou dodatečnou odměnu (zakotvené v ust. § 2374 občanského zákoníku) bylo řadou informantů směřováno s podílovou odměnou. Zatímco práva na přiměřenou dodatečnou odměnu se podle zákona nelze platně vzdát, na podílovou odměnu není zákonný nárok a musí být vždy ve smlouvě sjednána.

23 Konkrétní informace o prodejích pořadů do zahraničí ČT nesdílí. Veřejné jsou pouze obecné přehledy celkových objemů exportu za jednotlivé roky. Viz ČT, zprávy o činnosti Úseku obchodu, www.ceskatelevize.cz/rada-ct/materialy-projednane-radou.

o jediném případě, kdy následně skutečně došlo k adaptaci scénáře pro širší distribuci, a tedy došlo i k „aktivaci“ zmíněných smluvních ujednání.

171. NP2: „Dodatečným odměnám bych se nebránil, pokud by na ně bylo, pokud by se na ně vydělalo. [...] To je bonus navíc, který se mi stal vlastně poprvé v životě s [anonymizovaným filmem], to se mi stalo, že to je první film, který vydělal peníze ve smyslu, že byl zafinancovaný a ještě něco vydělal. [...] Ostatní zůstaly v červených číslech anebo vydělaly něco, ale rozhodně ne tolik, kolik stála předtím ta pankáčská výroba, když se to lepilo, jak to šlo.“
172. NP1: „Pokud jde o možnost dodatečných odměn: Já je na tomto typu filmů nemám z čeho platit. Když jsem ale třeba u aktuálního filmu [...] dostal na [anonymizovaném mezinárodním festivalu] finanční cenu [...], podělil jsem se i s režisérem, přestože to byla cena pro producenty. Nicméně mně to nedělá problém proto, že my z těchto nekomerčních věcí nežijeme a žijeme z jiných projektů. Chápu, že když nějaký producent žije jenom z nekomerčních projektů, tak nevím, z čeho by ty dodatečné odměny dával.“
173. T1: „Pokud jde o možnost říci si o dodatečnou odměnu díky úspěšnosti díla, tak té jsem nikdy využil a musím říci, že se svými dosavadními odměnami jsem spokojený a považuji je za adekvátní.“
174. IP4: „Odměnu za úspěch jsem sám ještě do smlouvy nezařadil, ale už vím, že se to stalo. [...] Ale já jsem se ještě nedostal do situace, že bych měl pocit, že bych měl někomu odměnu za úspěch doplatit, respektive dát do smlouvy. Protože ono se špatně posuzuje, co je vlastně ten úspěch – jestli mezinárodní prodeje, které Česká televize skoro nemá, nebo má-li, tak poměrně malé. Takže sám jsem to nepraktikoval.“
175. IP4: „Ovšem když dojde na vysílání, tak v České televizi nenastává situace taková, že by dílo bylo užíváno v takovém rozsahu, že by autor měl pocit, že nedostal dostatečně zaplacen. Tady se nestal Comeback. To, co se stalo v TV Nova. Já chápu, že Tomáš Baldýnský si kouše nehty, kdykoliv se Comeback reprízuje, protože je to hrozné – on sice byl poměrně dobře zaplacený, ale ne tak, jak s tím televize nakládá a jakou jí to dělá službu. Nekonečnou. Stejně jako autoři konceptu Ulice; Radek Bajgar především. Ten projekt [...] je nejsledovanějším a drží Novu v kondici. Zajímalo by mě, kdyby to dal k soudu, zda by byl schopen vysoudit odměnu za úspěch.“
176. Za nespravedlivé je mezi oslovenými komunikačními partnery nezřídka považováno, že pokud se – zpravidla jednorázová – odměna vyplácená autorům přepočte na reálný čas, který práci strávili, nedosahuje často ani úrovně minimální mzdy. To je problém především scenáristů, který vynikne zejména při srovnání honorářů scenáristů (ale i režisérů a dramaturgů) s některými čistě technickými profesemi, které se při výrobě filmu angažují. Naproti tomu v rozhovorech často zazníval argument (ze strany autorů nicméně zmiňovaný spíše ironicky jako nesmyslné klišé), že autorům pracujícím u filmu je nedostatečný finanční příjem kompenzován symbolickým kapitálem,

tedy jistou mírou prestiže a pracovního uspokojení, které se mohou dostavit v souvislosti s touto kreativní činností.

177. NP2: „To je úplně bizarní, ale já věřím, že se to fakt nějakým způsobem mění. Ve všech projektech, které mám teď ve vývoji, dostali lidé, co píšou scénář, zapláceno a myslím, že jsou spokojení. Po přepočítání na poměr cena–výkon by možná skladování v Tesco pořád vycházelo rentabilněji, ale v pohodě. Znovu říkám, díky penězům na vývoj pracovali na svých projektech v mé produkci. Samozřejmě, než se vůbec podal ten vývoj, tak museli také odpracovat nějakou práci, museli jsme všichni, ale dopadlo to ve všech případech dobře.“
178. NP2: „Jsou dvě měřítka. Měřítka vůči rozpočtu nebo dané možnosti zafinancování vůči poměru k ceně kontra vůli chtít něco vytvořit. Tak to je jedna okolnost, která to spíš snižuje. A pak druhá, samozřejmě i reálný strávený čas, myslím si, že by se mnohem víc mělo pracovat v jednotkách stráveného času, protože v té televizi je to srandovní [...]“
179. NP2: „To je smutné vidět, že na place byli vždycky nejlépe placení všichni low loaderisti, kteří si počítali pracovní den, když vyjeli z Brna se svým low loaderem, a každý přesčas, který strávili v zácpě na dálnici D1, mi pak poslali do faktury. A autor měl pak v kinech film a low loaderisti, těm je jedno, jestli tahají auto na reklamě nebo na uměleckém počínu.“
180. D1: „Jsem smířený s tím, že na filmu příliš nevydělám. Za vysílání filmu v kabelové televizi třeba dostanu 30 korun. Já jsem placen hlavně v naturáliích, v zážitcích.“
181. T3: „Producanti jsou k riziku scenáristů slepí. Mladí producanti dávají scenáristům ještě víc podvratácké podmínky než ti staří. Kromě pár výjimek jsou všichni zajedno: debutantům dávají 300 000 za celovečerní film, utáhnou je na tom, že to scenáristi chtějí dělat. Po vypracování se to nezlepší.“
182. NP1: „My děláme filmy autorské, kde jsme rádi, že je dáme dohromady. Proto když dám autorovi uměleckého dokumentárního filmu za 3 roky práce 250 nebo 300 tisíc, tak je to sice bráno [laickou veřejností] v této oblasti jako hodně, ale když se to rozpočte na práci, tak je to vlastně hrozně málo za ten čas. Autoři si pak musí přivydělávat v komerčních projektech.“
183. T2: „Tvůrci nejsou honorováni důstojně. V televizi se na honoráře nesáhlo pořádně léta – tabulkově se zvyšují jenom málo. Navíc jsou tvůrci ti méně honorovaní na place. Nejméně režisér, který je u všech fází. Ostřič má 8000 na den, režisér má v přepočtu 1500. Střihač má 3500 na den, režisér tam sedí taky, ale nemá za to nic. Když se vydělí režisérova práce počtem hodin, tak dostává suverénně nejméně ze všech profesí, co se dostanou k provozu. [...] Druhá věc je, že je honorovaný třeba jinak. Prestiží, tím, že ho to baví, tím, že si třeba zhmotňuje sny. Čímž nám taky všichni argumentují. [...] Ten režisér je vnímán jako někdo, kdo to dělá jako svoji zábavu, koníčka, že si tím masíruje svoje ego. A je pravda, že spousta režisérů to dělá... opravdu zadarmo. Ale to

samozřejmě demoralizovalo celé to klima. [...] Jenomže to má svůj poločas rozpadu, to můžete dělat do určité doby, než se vám všechno kolem rozpadne.“

184. T2: „Vnitrosociálně ale člověk musí cítit nějakou důstojnost, děláme práci, která je riziková, nejistá. [...] My všichni žijeme v nějakém riziku ... za riziko by měl být člověk i placený.“
185. Nespravedlivost značně nízkého finančního ohodnocení scenáristů byla některými informanty zdůrazňována s ohledem na fakt, že úlohu scenáristy chápou jako vůbec nejpodstatnější pro úspěch každého filmového projektu. (Jiní informanti ale naproti tomu vyzdvihují úlohu režiséra nebo producenta.) V souvislosti s tím bylo opakovaně zmiňováno, že nízké odměny nutí scenáristy i dramaturgy angažovat se v nejrůznějších jiných profesích, a tím se mohou profesně „zkažit“. Někteří oslovení autoři (s ohledem na to, že se jedná o autory úspěšné) však konstatovali, že vedlejší příjmy tvoří v rámci jejich celkových příjmů velmi malý podíl.
186. IP1: „Látka je osmdesát procent, to jsou ty geny, a výchova je dramaturgie, režisér, natočení, herci, to je dvacet procent. Tady jsou strašně podcenění scenáristi, strašně, scenáristé jsou nejdůležitější, jsou důležitější než režisér, protože scenáristé vytvářejí to nové, je to napadne, ne režiséra, je napadlo natočit to o tomhle, Kolja, skvělý nápad, jasně scenárista. To je Nuda v Brně, scenárista. [...] Scenáristé nejsou správně ohodnoceni finančně, prestiží a sociálně, oni se tím neuživí. Takže dobří scenáristé se vám vyčerpávají u nějakých jiných profesí, neumí se tím uživit.“
187. IP3: „Scenáristi jsou právem ukřivdění, protože jejich práce je základem, ale jednak mají malé honoráře a jednak nejsou vidět. Ale zase být scenárista je fajn, protože si žijete na chalupě se svým příběhem a nemusíte se otravovat s tím, že herečka má blbý kabát, že venku prší a tak. Nekecá mu do toho tolik lidí. Ale pak se může divit – v dobrém i ve zlém. Protože nemají dost peněz za honoráře, tak píšou pro seriály, telenovely a zkazí se na tom – píšou pak jako v telenovele a nepíšou už dobře celovečerní filmy.“
188. D2: „Mé vlastní finanční příjmy jsou poskládány z množství dílčích odměn. Vedle práce dramaturga a scenáristy mám ještě jiné příjmy.“
189. T3: „Nemít na rohlíky je normálka. Všichni to dohání někde jinde, učí, editují, ale práce na dobrém scénáři je každodenní dřina [...]. Je nutná ochrana scenáristů, scenárista nemá nést zodpovědnost za situaci, kdy se film nerealizuje, jen za svoji práci a za kvalitu scénáře. [...] Režírování je strategie, jak se scenáristi chrání před smrtí hladu.“
190. T1: „Autorské odměny tvoří drtivou většinu mých příjmů. Zbytek, například odměny, které dostávám za psaní posudků nebo za přednášku, je minimum.“
191. Většina oslovených informantů uvedla, že odměny v autorských smlouvách jsou sjednávány ve formě paušální (jednorázové) odměny. Podílové odměny se naproti tomu vyskytují spíše u zavedenějších autorů – scenáristů a režisérů (a i tam jsou pocítovány jako velmi nízké, např. z pohledu

T3). Dramaturgové podílové odměny zpravidla nedostávají vůbec, s výjimkou projektů, kde jsou angažováni v roli scenáristy.

192. D1: „Odměny dostávám paušální. Podílovou odměnu jsem jako dramaturg nedostal, pouze jako scenárista. Tantiémy jsem měl například za [anonymizovaný film], který byl uváděn v zahraničí.“
193. T3: „Dosud jsem měl podílové odměny, ale velmi malé.“
194. T1: „Pokud jde o odměny, zpravidla jsou mi postupně vypláceny splátky paušální odměny za práci na scénáři, a to vždy na konci každé fáze projektu. Procentuální odměnu jsem nikdy sjednanou neměl [...].“
195. Vyskytují se názory – a to i mezi některými oslovenými autory a dramaturgy, především však u některých producentů –, že stav nízkých autorských odměn je žádoucí a/nebo přirozený. Autoři a dramaturgové, kteří tento názor vyslovují, se však zpravidla mohou spolehnout na podporu rodiny nebo na jiné vedlejší formy příjmů.
196. D1: (ke spravedlivosti výše odměn) „To se nedá zaplatit. Musí se to dělat nezištně, nelze počítat hodiny tou prací strávené. Mně nicméně poskytuje finanční oporu manželka. Dokonce jsem já sám byl jako jeden z prvních na rodičovské [...].“
197. Mnozí oslovení komunikační partneři uvedli, že výše odměn do značné míry závisí na vyjednávací schopnosti toho kterého autora/dramaturga a producenta. Někteří autoři i dramaturgové připouštějí, že v tomto ohledu nejsou zdatní, se svou situací se smířili a dostáčuje jim, že jejich práce se realizuje. Jiní jsou spokojeni s odměnami, které dokážou vyjednat.
198. D1: „Já bych i přijal víc peněz, já se tomu nebráním, ale už jsem pochopil, že na to [vyjednávání] talent nemám.“
199. T2: „Kdo není loktař, tak většina z nás na to nemá žaludek, se o něco hádat, bít, jsme radši, když to má nějakou rovnou důstojnou úroveň, tak prostě řekneme, jo, jdeme do toho.“
200. T2: „Já ani nevím, kdy mi přicházejí peníze na účet, já to prostě nesleduju.“
201. T1: „Pokud jde o výši a spravedlivost odměn pro autory v ČR, tak si myslím, že když už máš vybudovanou nějakou pozici, tak je úplně na tobě, co jsi schopný si prosadit, a že už nejsi ochotný pod nějakou úroveň jít. Viděl jsem nicméně několik smluv od slavnějších kolegů a byl jsem překvapen, jak malé odměny jsou ochotní akceptovat – myslím, že kdyby na tom trvali, tak by jim každý producent tu odměnu třeba o 200 000 Kč navýšil.“
202. T1: „Pokud jde o mé vlastní autorské odměny, tak jsem spokojený [...]. Jasně, že bych si klidně vzal i víc, ale v českých podmínkách mi moje stávající odměny přijdou fér. [...] Jinak si ale myslím, že stížnosti autorů na nízké odměny jsou oprávněné.“

203. IP6: „Myslím si, že jsou na tom bití ti scenáristé, kteří nejsou úplně známí, nejsou hodně preferováni, anebo ti, kteří to dělají z velké části ne pro peníze. Ti jsou na tom trochu bití, protože externí producenti [ve vztahu k ČT] zneužívají toho, že on tu látku napíše rád a že by byl rád, když to bude a bude se to vyrábět.“
204. Jiný problém zdůrazňovali někteří autoři v rozložení vyplácení odměny autorům – zejména opět scenáristům – v čase. V těchto případech bylo konstatováno, že významná část odměny scenáristy může být vázána až na okamžik faktické realizace natáčení filmu, který však nemusí nastat nikdy nebo s velkou časovou prodlevou. Většina oslovených producentů nicméně označila tento systém za správný s tím, že za situace, kdy sám producent je v nejistotě ohledně budoucího financování filmu, nemůže vyplatit autorovi celou odměnu naráz. Fakticky tak nicméně přenáší část producentského rizika na scenáristu. Poněkud jiná situace je při vzniku televizních filmů, kde je autorská odměna obvykle rovněž rozložena v čase, avšak její splátky jsou zpravidla vázány striktně na odevzdávání konkrétních výstupů práce autora.²⁴
205. NP1: „Připadá mi fér, že odměny pro scenáristy jsou rozděleny do splátek pro jednotlivé fáze projektu, například že významná část odměny se platí až tehdy, když je zafinancovaná výroba a film jde do natáčení.“
206. T3: „[...] je to nastavené tak, že autor dostane peníze, aby vůbec dostal zaplacen, až v momentě, kdy ten film jde do realizace. A to je ten faul! Protože autor na tom maká, producent v určité chvíli ten projekt zabalí, ale autor nedostane zaplacenou práci, a to je věc, která může existenčně člověka zničit. Zničit; a to se vlastně děje. To znamená Fond by v momentě, kdy jde film do developmentu, měl donutit producenta, aby autorovi zaplatil práci za celý scénář, a i když film nejde do výroby, tak on by už ten scénář měl mít prostě zaplacený, protože to jsou fakt relativně malé a dobře investované peníze, i když se projekt zabalí – ale nezničí to autora.“
207. T2: „Scenárista řeší ještě větší nejistotu, riziko, protože na rozdíl od režiséra nemá žádnou jistotu, že film opravdu vznikne, a tedy že dostane za práci peníze. Většina toho, co někdo začne psát, se nerealizuje. A teď je otázka, do jakých smluvních vztahů vstoupí. Když začne něco dělat jako zakázku, asi by měl mít už nějakou garanci. Když někdo chce něco napsat, tak jde sám do rizika – tohle může pokrýt grant na 150 000 od Fondu [na projekt], který se pak nemusí realizovat, ale půl roku neumře hladý.“
208. IP4: „V České televizi, alespoň v mé perspektivě, kam já vidím, to už myslím funguje poměrně správně. Čili Česká televize jde po jednotlivých krůčcích – zaplatí námět, jakmile zaplatí námět, tak to zaregistruje, a už se na tom začíná dělat. [...] Pak jdeme do scénáře, kdy znovu dostane peníze. Takže sice ano, dokonce má nějakou zálohovou platbu. Čili více méně mu platíme za to, co v danou chvíli odvede.“

24 Pro větší jasnost podotkneme, že tento rozdíl plyne z toho, že televizní instituce jsou zpravidla kapitálově významně silnější a stabilnější než nezávislí filmoví producenti, a nečiní jim proto potíž ve smlouvě poskytnout garanci tohoto způsobu vyplácení odměn.

209. Pokud jde o výši odměn vyplácených scenáristům, konstatovala většina komunikačních partnerů, kteří se k tomuto tématu vyjadřovali, že tato činí u debutů zpravidla 200 000 Kč až 300 000 Kč a následně se postupně zvyšuje se zavedeností autora až na dvoj- a vícenásobek této základní částky. Někteří komunikační partneři s touto výší odměny vyjadřovali souhlas. Většina oslovených autorů-scenáristů by však považovala za žádoucí navýšení této částky, a to často i poměrně razantní. Například T3 se domnívá, že by měl honorář za scénář začínat na 720 000 Kč (2 roky práce, 30 000 za měsíc). Zavedený scenárista by měl mít dle jeho názoru 1 200 000 Kč – dva roky „slušného platu“. To by podle T3 zvýšilo úroveň psaní, protože čím déle a intenzivněji se na scénáři pracuje, tím je výsledek lepší. Podle T3 by se také do honorářů a způsobu jejich výplaty měla promítnout skutečnost, že odepisování látek představuje běžnou a „normální“ součást práce v audiovizuálním průmyslu, respektive vývoje, a nikoliv neúspěch nebo deviace. I Státní fond kinematografie by podle T3 měl mít schopnost riskovat a počítat s neúspěchy.
210. T3: *„A jelikož ti producenti jsou z povahy profese daleko dravější, tak si vytvořili životní podmínky, které jim umožňují, že ... normálně žijí a věnují se práci. Ale pak jsou autoři, kteří ... občas nemají co do huby. [...] Měl by zaniknout druh producenta, který vnímá scenáristu jako člověka, který si někde vydělává a vedle toho napíše scénář, a nám, když se to bude líbit, tak to natočíme. [...] Peníze fungují i jako morální podpora – signál, že někdo bere projekt vážně.“*
211. Specifická je situace v ČT, kde je některým autorům vypláceno takzvané „reprízné“ (někdy v rozhovorech též označované jako „provozovací honorář“ / „provozovák“), jehož podstatou je, že tito autoři dostávají za každé uvedení svého filmu v ČT určitou odměnu. Některými komunikačními partnery je kritizován stav, kdy ČT vyrábí vybrané pořady formou zakázkové výroby, tedy prostřednictvím najatého externího producenta. V takovém případě není reprízné vypláceno, protože smlouvy s autory uzavírá tento nezávislý producent; podle získaných informací jsou však zpravidla vypláceny o to vyšší paušální autorské odměny. Někteří oslovení producenti z ČT přiznávají, že i v případě, kdy se reprízné vyplácí, jsou odměny hrazené ČT autorům poměrně nízké a nemohou konkurovat odměnám vypláceným v některých soukromých produkcích, zároveň však konstatují, že s tím nelze mnoho udělat s ohledem na omezený a veřejností kontrolovaný rozpočet této instituce a tabulkové určování odměn. Tam, kde je autorům přiznáváno reprízné, je jim zpravidla přiznáván i nárok na podíl na výnosech z prodeje práv k filmu třetí osobě (například jinému televiznímu provozovateli). Někdy se záměrně nesjednává ani reprízné, ani tato podílová odměna, pokud autor preferuje spíše odměnu paušální. Autoři spolupracující s ČT podle sdělení producentů této instituce většinou bez námitek akceptují zde nastavené obvyklé výše autorských odměn.
212. P: *„Reprízné je v zásadě nyní spravedlivé, maximálně si dokážu představit něco jako inflační doložku. Rozhodně by se to nemělo navyšovat zpětně k už vyrobeným pořadům.“*
213. P: *„Hladiny reprízného žádný autor nikdy nerozporoval. Pokud jde o paušál, jsou na to tabulky, ale někteří známí herci nebo autoři chtějí víc. Pak se ale zpravidla zase omezuje reprízné. Počítá se většinou v takovém případě dle fiktivně stanoveného základu*

(zpravidla odpovídajícího částce paušálu, kterou by dotyčný měl na základě tabulky), ne dle reálného paušálu.“

214. P: „Reprízne je v podstatě vždy spojené s podílovou odměnou z výnosů z prodejů. Až v poslední době se reprízne dává někdy samostatně, a to u herců. Naopak druhým hlavním modelem je pouze fix bez reprízneho i podílové odměny.“
215. IP3: „Pokud je ale v procesu zapojen externí producent, tak dává tvůrcům smlouvy on, tím pádem dostávají trochu vyšší honoráře, ale bez provozováků.“
216. IP3: „Bohužel, výši honorářů si ČT nemůže dovolit moc nikam posouvat, protože je nad ní obrovská kontrola.“
217. IP3: „Citlivá otázka jsou provozovací honoráře. Pokud všichni tito autoři – scenárista, režisér, kameraman – podepíší smlouvu s ČT, tak mají provozovací honoráře, které jsou u scenáristy 15 procent, režiséra 10 procent, kameramana 8 procent, které dostane po každé repríze díla. Ale když je dílo vyráběno v zakázce, ČT tlačí nezávislé producenty, aby ty honoráře takzvaně vykoupili. To znamená, že vznikne často situace, že honorář je vyšší, ale to proto, že v tom je započteno vykoupení práv pro další reprízy. Což nikdo neví dopředu, jak dílo bude úspěšné, jak často bude nasazováno, takže nejde říct dopředu, jestli na tom autor prohloupí, nebo vydělá.“
218. NP1: „Tabulkové odměny, které jsou nastavené v ČT (např. pro kameramany a střihače), neodpovídají tržní realitě.“
219. IP6: „Já se teď hádám s jedním autorem scénáře, který zase od jedné externí společnosti dostal neuvěřitelné peníze za to, že začíná psát, a po mně je chce taky. [...] jak těch dobrých scenáristů je málo, je to jako s herci, tak oni si čím dál tím víc vymýšlí. Přesně jak jsem vám říkal ten případ scenáristy, který není zase taková hvězda, ale řekl mi, že externí producent mu dal teď smlouvu na jeden díl seriálu 300 000, což je jednou tolik, co dáváme my, takže to jsou věci, které mě limitují, na druhou stranu já jsem takový, že řeknu, já určitě nepůjdu do toho, že bych ti za to dal 300 000, protože to je nahraditelný projekt.“
220. IP6: „ČT nedává odměny ani extrémně vysoké, ani extrémně vykořisťující. Nikdo z aktérů na tom nezbohatne.“
221. IP4: „Takže ve fázi, že by autor dostal zaplacen a pak neviděl do toho, co to nese, tak v televizích je to vidět hned, protože se to reprízuje – a Česká televize reprízne přiznává. Mimochodem, tam je to zcela na místě, a dokonce si myslím, že by autoři měli mít vyšší podíl. Protože reprízne je jakýsi druh odměny za úspěch. Což v jiných našich televizích nemáte.“

I 2.1.8 Zhodnocení získaných dat ve světle Směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu

222. Dne 26. března 2019 byl při závěrečném hlasování Evropského parlamentu schválen finální text Směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu (dále jen „Směrnice“).²⁵ Na implementaci této Směrnice do svých právních řádů mají členské státy Evropské unie 24 měsíců od vstupu této směrnice v účinnost.
223. Cílem této části výzkumné zprávy není analýza celé Směrnice, neboť na toto téma již bylo publikováno značné množství textů, které se věnovaly zejména kontroverzním článkům 11 a 13, resp. jejich různým verzím, které byly v průběhu času vytvořeny. Namísto toho se zde zamýšlíme nad tím, v jakém ohledu může výsledná verze Směrnice – resp. novela českého autorského zákona a souvisejících právních předpisů, která by na jejím základě měla být přijata – případně dopomoci k řešení některých problémů, které výše identifikovali účastníci výzkumu.
224. V tomto ohledu pro nás nejsou důležité články 11 a 13 Směrnice (v poslední verzi Směrnice očíslované jako 15 a 17), resp. ani většina jiných jejích ustanovení, ale spíše:²⁶
- článek 18 (Princip odpovídající a přiměřené odměny),
 - článek 19 (Povinnost transparentnosti),
 - článek 20 (Mechanismus smluvních úprav),
 - článek 21 (Proces alternativního řešení sporů),
 - článek 22 (Právo na odstoupení od smlouvy),
 - článek 23 (Společná ustanovení k článkům 19 až 22).
225. Obsah zmíněných článků lze (při užití terminologie a konceptů českého autorského zákona) shrnout tak, že členské státy EU mají povinnost zajistit, že:
- Každý autor nebo výkonný umělec, který udělil ke svému dílu/výkonu výhradní licenci třetí osobě, má nárok na obdržení odpovídající a přiměřené odměny (čl. 18 odst. 1). Při implementaci tohoto pravidla do svých národních řádů mají členské státy přihlížet k „principu smluvní svobody“ a „spravedlivému vyvážení práv a oprávněných nároků smluvních stran“, přičemž je zásadně na uvážení členských států, jaký mechanismus pro zajištění odpovídající a přiměřené odměny zavedou (čl. 18 odst. 2).
 - Autoři a výkonní umělci mají nárok získat od osoby, již udělili licenci ke svému dílu/výkonu, pravidelně – alespoň jedenkrát do roka – „aktuální, relevantní a zevrubné informace“ ohledně využívání jejich děl a výkonů, zejména pokud jde o všechny způsoby, jimiž byla tato díla/výkony užity, resp. o veškeré příjmy, které byly takto získány, a odměny, které z toho autorům / výkonným umělcům náleží (čl. 19 odst. 1). Tyto informace mají autoři a výkonní umělci nárok obdržet, přímo nebo zprostředkovaně, i od dalších osob, jimž byla udělena podlicence ze strany primárního nabyvatele licence (čl. 19 odst. 2). V řádně odůvodněných případech, kdy by stanovení této povinnosti transparentnosti představovalo pro nabyvatele licence nepřiměřenou administrativní zátěž s ohledem na reálnou výši generovaných příjmů,

25 Evropská komise, Návrh směrnice Evropského parlamentu a Rady o autorském právu na jednotném digitálním trhu, COM(2016)0593 – C8-0383/2016 – 2016/0280(COD). Dostupné z: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P8-TA-2019-0231+0+DOC+XML+V0//EN#BKMD-16>.

26 U těch nových částí Směrnice, kde dosud není k dispozici oficiální český překlad (a jichž je v citovaných člancích většina), používáme překlad vlastní. Číslování článků uvádíme podle výsledného schváleného znění Směrnice.

je tato informační povinnost omezena na „typy a úroveň informací, které mohou být rozumně očekávány v takových případech“ (čl. 19 odst. 3). Současně daná informační povinnost v zásadě neplatí v těch případech, kdy příspěvek autora nebo výkonného umělce k celkovému dílu nebo výkonu není významný (čl. 19 odst. 4). Uvedené zásady platí i v případech kolektivního vyjednávání (čl. 19 odst. 5) s určitými výjimkami týkajícími se specifických zásad transparentnosti již platících v oblasti kolektivní správy (čl. 19 odst. 6).

- V případě, že v členském státě neexistuje sjednaný mechanismus kolektivního vyjednávání (mezi autory a výkonnými umělci na straně jedné a nabyvateli jejich práv na straně druhé), mají autoři a výkonní umělci nárok požadovat dodatečnou, přiměřenou a spravedlivou odměnu, pokud se ukáže, že původně sjednaná výše odměny za užití jejich děl/výkonů je nepřiměřeně nízká s přihlédnutím ke všem následným příjmům obdrženým licenčním nabyvatelem z užití předmětných děl/výkonů (čl. 20 odst. 1). Z tohoto pravidla opět platí výjimky pro oblast kolektivní správy (čl. 20 odst. 2).
- Vznikne-li spor mezi autorem / výkonným umělcem a licenčním nabyvatelem ohledně zásady transparentnosti (viz shrnutí čl. 19 výše) nebo ohledně nároku na dodatečnou odměnu (viz shrnutí čl. 20 výše), mohou smluvní strany požádat o alternativní (tj. mimosoudní) vyřešení svého sporu; požádá-li o to jednotlivý autor nebo výkonný umělec, může takový proces řešení sporu jeho jménem iniciovat i jej zastupující organizace sdružující autory / výkonné umělce (čl. 21).
- V případě, že licence byla autorem / výkonným umělcem udělena nabyvateli jako výhradní, je autor / výkonný umělec oprávněn zcela nebo zčásti od takové licenční smlouvy odstoupit pro nedostatečné využívání jím licencovaného autorského díla / uměleckého výkonu ze strany nabyvatele (čl. 22 odst. 1). Podrobnosti ohledně využívání tohoto práva mají stanovit jednotlivé členské státy EU, přičemž mají brát v potaz zejména specifika různých odvětví umělecké tvorby i situace, kdy by nad právem dílčího autora / výkonného umělce na odstoupení od smlouvy převážily legitimní zájmy jiných autorů / výkonných umělců, kteří se spolu s ním ve významnější míře podíleli na vytváření celkového díla/výkonu; z popsaných důvodů mohou členské státy autorům / výkonným umělcům právo odstoupit od smlouvy též úplně odejmout v případech, kdy se jedná o společnou tvorbu mnoha autorů a výkonných umělců; členské státy dále mohou v určitých odůvodněných případech omezit příslušné právo na odstoupení od smlouvy pouze na určitý časový rámec (čl. 22 odst. 2). V každém případě má autor / výkonný umělec právo v popsaném případě od smlouvy odstoupit pouze po uplynutí určitého přiměřeného času (který bude určen členským státem), resp. poté co zašle licenčnímu nabyvateli výzvu k nápravě a stanoví mu za tímto účelem přiměřenou náhradní lhůtu, aby začal dílo / výkon řádně využívat. Autor má vždy možnost namísto odstoupení od smlouvy jednostranně změnit předmětnou licenční smlouvu na nevýhradní, aniž by došlo ke zrušení smlouvy (čl. 22 odst. 3). Právo na odstoupení od smlouvy pro nevyužívání licence není možné uplatnit, pokud lze vzhledem k okolnostem rozumně očekávat, že autor / výkonný umělec sám zjedná nápravu daného stavu (čl. 22 odst. 4). V případě, že se v členském státě uplatňuje kolektivní vyjednávání, může daný členský stát podmínit účinnost jakéhokoliv odchýlení se od práva na odstoupení od smlouvy (jak je popsáno výše) souhlasem uděleným odpovídající kolektivní smlouvou (čl. 22 odst. 5).
- Jakékoliv ujednání ve smlouvě mezi autorem / výkonným umělcem a nabyvatelem licence, které se odchyluje od článků 19, 20 a 21 (jak jsou shrnuty výše), je ve vztahu k danému autorovi

/ výkonnému umělci právně nevymahatelné (čl. 23 odst. 1). Články 18 a 22 se nevztahují na autory počítačových programů (čl. 23 odst. 2).

226. K uvedenému shrnutí dodejme, že v odst. 73 Preambule této Směrnice vyjadřuje evropský zákonodárce přesvědčení, že za přiměřenou odměnu (ve smyslu čl. 18) by zpravidla neměla být považována (jenom) odměna paušální; pravidlem by tedy mělo být, že autoři a výkonní umělci obdrží (také) odměnu podílovou. Odst. 75 Preambule dále upřesňuje, že zásada transparentnosti zakotvená v čl. 19 se vztahuje mimo jiné i na příjmy obdržené nabyvatelem licence z merchandisingu; obdobně hovoří odst. 78 Preambule ve vztahu k čl. 20, pokud jde o zkoumání příjmů nabyvatele licence ve vztahu k dříve sjednané odměně autora / výkonného umělce. Odstavec 79 doplňuje k článku 21, že pokud v konkrétním členském státě dosud neexistuje žádný orgán, který by mohl zajistit alternativní (mimosoudní) řešení sporů mezi autory / výkonnými umělci a nabyvateli licencí, měl by daný stát takový orgán vytvořit nebo jiným způsobem zajistit, že alternativní řešení sporů bude v praxi uplatnitelné; alternativní řešení sporů v každém případě nemá nikterak bránit možnosti řešit spor tradiční soudní cestou. Konečně můžeme zmínit i odstavec 81 Preambule, který konstatuje, že aplikaci článků 19, 20 a 21 Směrnice se ve smlouvě mezi autorem / výkonným umělcem a nabyvatelem licence nelze vyhnout ani volbou práva třetí země (mimo EU) pro danou smlouvu.
227. Na citovaných člancích Směrnice – jakož i prakticky na všech jejích zbylých částech, jimiž se zde nezabýváme – je patrné, že jsou výsledkem poměrně těžce dosaženého kompromisu. Výsledkem kompromisu se v tomto případě stal především značně vágní text Směrnice.
228. Problémem zmíněné vágnosti je pak především to, že u většiny citovaných článků lze poměrně stěží předvídat, jak budou konkrétně implementovány do právních řádů jednotlivých členských států EU, a tím méně lze odhadovat, jak na jejich základě budou v případě konkrétních sporů rozhodovat soudní orgány. Pravděpodobně nejmenší stupeň konkrétnosti v tomto smyslu vykazuje čl. 18, který lze implementovat, interpretovat a v konkrétním případě aplikovat v zásadě libovolně a jeho praktický přínos je tak více než diskutabilní.
229. Největší praktický dopad (ať už nahlížený pozitivně, nebo negativně) by pro české autory a producenty mohl mít čl. 19, zabývající se zásadou transparentnosti. Podle současných českých zákonů – konkrétně podle ust. § 2366 odst. 2 a odst. 3 občanského zákoníku – má autor ve vztahu k producentovi nárok nahlížet do účetních záznamů pouze v případě, že byla sjednána podílová odměna, a to v rozsahu nezbytném ke zjištění skutečné výše této odměny; producent je v takovém případě rovněž povinen zasílat autorovi pravidelná vyúčtování podílové odměny, a to minimálně jednou ročně. Podle Směrnice by se informační povinnost producenta měla rozšířit zejména i na ty případy (jichž je aktuálně v audiovizuálním průmyslu drtivá většina), kdy je odměna sjednána jako (pouze) paušální, současně by se autorům zasílané informace již neměly omezovat jen na výpočet konkrétní autorovy podílové odměny, ale měly by – až na výše popsané výjimky – zahrnovat všechny způsoby, jimiž byla tato díla/výkony užity, resp. veškeré příjmy, které byly takto producentem získány. Lze předpokládat, že tuto změnu budou relativně příznivě přijímat všichni autoři a dramaturgové, s nimiž jsme hovořili a kteří takto získají větší přehled o tom, jak je nakládáno s jimi vytvořenými díly. Nepříznivě naopak producenti, kteří zpravidla v rozhovorech

vyjadřovali přesvědčení, že ve většině případů nenastává situace, kdy by se producentův příjem dostal do výrazného nepoměru k odměně uhrazené autorům – a za takové situace je možno na významně rozšířenou informační povinnost pohlížet jako na zcela zbytečné a nákladné administrativní břemeno.

230. Zřejmě relativně malé změny přinesou do českých zákonů, potažmo české praxe, články 20 (zakotvující právo na dodatečnou, přiměřenou a spravedlivou odměnu) a 22 (zakotvující právo na odstoupení od smlouvy pro nečinnost nabyvatele výhradní licence), jelikož v českém právním řádu se již vyskytují velmi podobná zákonná ustanovení.²⁷ Implementace čl. 20 Směrnice do českého právního řádu by nicméně měla vést k rozšíření práva požadovat přiměřenou dodatečnou odměnu i na případy, kdy byla odměna mezi stranami sjednána jako podílová. (V současnosti je zmíněné právo v ust. § 2374 občanského zákoníku omezeno pouze na případy nepřiměřeně nízké paušální odměny.) Pravděpodobně nelze předpokládat, že by tato změna nějak významněji přispěla k řešení problémů identifikovaných některými účastníky našeho výzkumu – už proto, že případný nepoměr mezi autorskou odměnou a příjmy producenta z využití díla vznikne spíše právě u odměny paušální, přičemž na tento případ, jak je uvedeno, již české právní předpisy pamatují. Implementace čl. 22 by pak měla doplnit již v českém zákoně existující možnost autora odstoupit od smlouvy pro nečinnost nabyvatele (viz ust. § 2378 a násl. občanského zákoníku) o možnost jednostranně licenci změnit z výhradní na nevýhradní; takové doplnění lze jistě uvítat jako možné kompromisní řešení uvedené situace.
231. Jak bude v praxi fungovat systém alternativního řešení sporů mezi autory a producenty (konkrétně ve věcech transparentnosti a dodatečných odměn, viz výše), který přináší čl. 21 Směrnice, lze předvídat s těžší, jelikož v České republice nemá žádný precedent. Nejspíše je možné vyjít z analogie se systémem mimosoudního řešení spotřebitelských sporů, který je od roku 2016 zakotven do zák. č. 634/1992 Sb., o ochraně spotřebitele – tento systém se však týká řešení diametrálně odlišných životních situací. Zavedení systému mimosoudního řešení sporů pro autory a producenty by nicméně v závislosti na zvoleném řešení mohlo přinést dílčí pokrok do námi zkoumané oblasti, v níž se podle našich zjištění většina zúčastněných brání přenést vzájemný spor na půdu soudu, nejen pro finanční náročnost a zdoluhavost, ale též pro obavu z určitého s tím spojeného stigma.
232. Celkově lze tedy zopakovat a shrnout, že dopady nové Směrnice do české praxe ve zkoumané oblasti jsou s těžší předvídatelné, a to především pro její značnou vágnost, vzhledem k níž lze pouze spekulovat, jak budou její obecná ustanovení uvedena v život.

II 2.2 SOCIOLOGICKÁ ANALÝZA

233. Následující pasáž představuje sociologický komentář vybraných zjištění. Komentář vychází z pozic sociologie tvůrčí práce, takže se zaměřuje především na perspektivu tvůrců jakožto „primárních kreativních pracovníků“.²⁸ Tuto perspektivu dílčím způsobem konfrontuje s hlediskem producentů, kteří na malém národním trhu zaujímají specifické postavení s omezenými

27 Srov. podkap. 2.1.1 výše.

28 Hesmondhalgh, David – Baker, Sarah, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. London: Routledge, 2011.

možnostmi autonomního rozhodování, odlišné od jejich – v literatuře lépe popsanych – protějšků ve větších západoevropských zemích nebo v USA. Otázka, kterou se následující pasáž zabývá, je jednoduchá: Které aspekty smluvních vztahů mezi tvůrci a producenty činí práci primárních kreativních profesionálů dobrou, a které ji činí špatnou? Cílem této části je sociologicky zhodnotit naše zjištění vzhledem ke kvalitě tvůrčí práce a zdůraznit dostupné možnosti jejího zlepšení.

234. Na tvůrčí profesionály se zaměřujeme proto, že jako aktéři zodpovědní za produkci symbolických komodit zaujímají centrální pozici v kreativních a kulturních průmyslech, a tedy představují samotné jádro postindustriální ekonomiky. Zároveň však – přestože se akademický výzkum tvůrčí práce a tvůrčím pracovníkům dlouho vyhýbal – nedávné výzkumy poukazují na jejich nelehké pracovní podmínky, včetně problematické výše či stability jejich finančních kompenzací.²⁹ Ačkoliv má určitá část kritické sociální vědy tendenci zdůrazňovat jednostrannou prekari-zaci kreativců ze strany producentů či šířitelů obsahu,³⁰ tento komentář je naopak založený na předpokladu, že byt tvůrčí práce zahrnuje tradiční formy nerovných mocenských vztahů, generuje také nové možnosti seberealizace, nové formy zkušeností a rozmanitější a nejednosměrné mechanismy uplatňování moci.³¹ Proto se také věnujeme nejen špatným, ale i dobrým aspektům tvůrčí práce kodifikovaným prostřednictvím smluvních vztahů mezi tvůrci a producenty.
235. Dobrou a špatnou práci nemáme na mysli pouze kvalitu výsledného produktu tvůrčí práce, ale právě i zmíněné pracovní podmínky tvůrčích profesionálů. Naše porozumění tomu, co práci činí dobrou a co ji činí špatnou, vychází z konceptů „good work“ a „bad work“ Davida Hesmondhalgha a Sarah Baker.³² Autoři tvrdí, že míra, do které je určitá práce dobrá nebo špatná, závisí nejen na kvalitě výsledného produktu, respektive na jeho společenské užitečnosti, ale také na:
- rozsahu autonomie, které se pracovníci těší (nebo naopak bezmoci);
 - na míře společenskosti (nebo naopak izolovanosti) práce;
 - na jejich zájmu a osobním zaujetí pro danou práci (nebo nezájmu a nudě);
 - na sebeúctě (nebo studu) za danou práci;
 - na seberealizaci, kterou jim práce poskytuje;
 - na možnostech vyvážení pracovního a osobního života;
 - a konečně na míře bezpečí a zabezpečení pracovníků.

I 2.2.1 Špatná práce

236. To, co podle našich zjištění činí tvůrčí práci skutečně nezáviděníhodným způsobem obživy a co by mělo v zájmu udržitelnosti audiovizuální produkce získat mimořádnou pozornost tvůrců

29 Srov. např. Banks, Mark, *The Politics of Cultural Work*. New York: Palgrave Macmillan, 2007; De Peuter, Greig, *Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence*. *Journal of Communication Inquiry*. 2011, roč. 35, č. 4, s. 417–425; Finkel, Rebecca a kol., *Diversifying the Creative: Creative Work, Creative Industries, Creative Identities*. *Organization*. 2017, roč. 24, č. 3, s. 281–288; Hesmondhalgh, David – Baker, Sarah, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, op. cit.; Lorey, Isabell, *Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour*. In: Raunig, G. – Ray, G. – Wuggenig, U. (eds.). *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the „Creative Industries“*. London: MayFly, 2011, s. 79–90; Townley, Barbara a kol., *Managing in the Creative Industries: Managing the Motley Crew*. *Human Relations*. 2009, roč. 62, č. 7, s. 939–962.

30 Hartley, John a kol., *Key Concepts in Creative Industries*. London: SAGE, 2013.

31 Finkel, Rebecca a kol., *Diversifying the Creative: Creative Work, Creative Industries, Creative Identities*, op. cit.; Hesmondhalgh, David – Baker, Sarah, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, op. cit.

32 Hesmondhalgh, David – Baker, Sarah, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, op. cit.

politik i grantových orgánů, je výše finančních odměn tvůrců. Za nedostatečnou ji považují nejen – vcelku nepřekvapivě – mnozí autoři (zvláště nerezírující scenáristé), ale také někteří producenti. Tuto shodu mezi smluvními stranami, u nichž lze jinak předpokládat rozdílné zájmy, je možné považovat za znak závažnosti problému i za nepřímý náznak skutečnosti (často explicitně zmiňované samotnými autory), že nedostatečnost finančních odměn tvůrců má neblahé důsledky na kvalitu audiovizuální produkce. Zároveň jde o typický symptom malého, periferního mediálního trhu a fragmentovaného produkčního systému s omezenými vnitřními zdroji a možnostmi přeshraničního prodeje a s vysokou mírou závislosti na veřejné podpoře. Producenti, jejichž obchodní model je z velké části založený spíše na získávání veřejných prostředků na výrobu než na ziscích z aktivního prodeje hotového produktu, se na tyto limity odvolávají, když zdůvodňují, proč nejsou schopni poskytnout tvůrcům adekvátní odměny a proč faktor tržního úspěchu nehraje v nastavení odměn výraznější roli.³³

237. Výše finančních odměn představuje podle některých informantů pro tvůrce, a to i ty z nejrenomovanějších, existenční problém. Zejména pak pro scenáristy, kteří dlouhou dobu, několik měsíců až let, nesou sami riziko spojené s nejistým výsledkem fáze developmentu. Development se jeví jako nejrizikovější etapa produkčního procesu i z hlediska producentů. To platí ve zvýšené míře na trhu, kde neexistují větší integrovaná studia, jež by mohla přesouvat prostředky mezi jednotlivými projekty (což navíc neumožňují podmínky dotačních programů) a rozkládat riziko neúspěchu do diferencovaného portfolia. Producenti proto logicky usilují o přesun části rizika na autory, přičemž pragmaticky využívají jejich osobního zaujetí pro autorské projekty. Ačkoliv zatím nemáme k dispozici přesná kvantitativní data, na základě našich rozhovorů odhadujeme, že – pokud vynecháme extrémní případy – typický „měsíční příjem“ nerezírujícího scenáristy (respektive průměrná autorská odměna za průměrně dvouletou práci na scénáři přepočtená na měsíce) se může pohybovat mezi 1,0 a 1,4násobkem české minimální mzdy (která je nadto jedna z nejnižších v EU – cca 469 EUR).
238. Finanční nejistotu autorů nezpůsobuje jen nízká absolutní výše odměn, ale také nepravidelnost příjmů. Jak ukazuje analýza, načasování podpisu smlouvy a výplat jednotlivých částí celkové odměny zřídka kdy kopíruje skutečný začátek a konec autorovy práce. Naopak se spíše podřizuje cash flow producenta, respektive nastavením splátek veřejných dotací a investic obchodních partnerů. Nepravidelnost a nepředvídatelnost příjmů autorům znemožňuje spoléhat pouze na výdělky z tvůrčí činnosti. Pokud autoři nejsou finančně podporováni svými partnerkami nebo partnery – což někteří z našich informantů skutečně jsou –, tato svízelná situace je vede k nutnosti „dotovat“ svou tvůrčí činnost jinými výdělečnými aktivitami nebo přijímat současně více zakázek, a tedy k tříštění pozornosti mezi více projektů, stejně jako mezi hlavní a doplňkové činnosti, jako je učení na filmových školách, dramaturgická činnost, editování různých textů, psaní posudků na práci ostatních (např. pro SFK) apod. Kromě toho někteří scenáristé vykonávají jako doplňkovou, případně jako hlavní, i profesi, která s filmem vůbec nesouvisí (novinář, noční hlídač atd.). Jak poznamenal jeden z našich komunikačních partnerů: *„Kdyby měla být [scenáristika] mou obživou, tak bych za první nebyl na živu a za druhé bych byl ve stavu permanentní hysterie.“* (U dramaturgů je situace ovšem ještě horší, protože dramaturgie má ještě více „volnočasovou“

33 K profesní identitě českých producentů srov. Szczepanik, Petr, Post-socialist Producer: The Production Culture of a Small-Nation Media Industry. *Critical Studies in Television*. 2018, roč. 13, č. 2, s. 207–226.

a neformální image³⁴ než scenáristika – jak říká jeden z našich informantů, dramaturgové jsou placeni „hlavně v naturáliích, v zážitcích“. Proto na domácím trhu fakticky neexistují dramaturgové, kteří by se živili pouze volnou tvůrčí činností.)

239. Výše odměn do značné míry závisí na vyjednávací pozici autora, ale ta je často nevýhodná. Jednak proto, že autoři jsou podle našich komunikačních partnerů typicky jemnějšího osobnostního založení, a nikoliv „loktaři“: nemají ve své většině tendenci ostře prosazovat vlastní zájmy prostřednictvím konfliktů, případně ani neprojevují zájem o detaily smluvních podmínek. Jednak proto, že slabší vyjednávací pozici zaujímají i profesní organizace tvůrců, jež po dlouhodobé diskreditaci filmových odborů jejich služebností vůči komunistické straně v dobách státního filmu dosud nedokázaly obnovit své renomé a autoritu ve společnosti, a dokonce ani uvnitř profesní komunity. Naproti tomu Asociace producentů v audiovizí (APA) vykazuje mnohem vyšší míru organizovanosti, reprezentativnosti (ve smyslu složení členské základny) a aktivity ve vyjednávání zákonných a finančních podmínek producentské práce (včetně určující role v tvorbě nových zákonných úprav a nastavení kulturní politiky státu). Asociaci režisérů a scenáristů (ARAS) považuje za relativně slabou a dezorganizovanou nejen většina producentů, ale dokonce i část samotných tvůrců, byť její aktivity v poslední době vykazují znaky zlepšení.
240. Těsně souvisejícím špatným aspektem tvůrčí práce je míra rizika, které – jak už bylo zmíněno – zejména scenáristi prožívají intenzivněji (protože je obecně ve fázi developmentu nejvyšší) a relativně delší dobu než producenti, což je může, slovy jednoho z našich informantů, „zničit. Zničit, a to se děje.“ Významná je v této souvislosti i instituce smluvních pokut, která sice není často využívána, ale podle našich zjištění se většinou omezuje na stranu autora: tj. toho z aktérů, jehož míra finančního rizika je už tak extrémně vysoká.
241. Při navrhování nejvhodnějšího řešení by se ovšem měly vzít v úvahu i další „špatné“ aspekty tvůrčí práce, zejména dva níže uvedené (viz Závěr):
242. Zaprvé, nespokojenost s neodpovídajícím finančním ohodnocením je umocňována představou relativní bezmoci tvůrců ve vztahu k producentům.³⁵ S institucí výhradní neomezené licence autoři ztrácejí takřka veškerou (zejména ekonomickou) kontrolu nad tím, co se děje s jejich autorskými díly. Proto mezi autory převažuje myšlenka, že by se měla tato licence omezit a že by se autoři měli podílet na právech k výslednému filmu, respektive získat garantovaný podíl na výnosech a možnost spolurozhodovat o dalším zpracování filmu. Taková změna by vnímanou mocenskou nerovnost mezi smluvními stranami mírně, především symbolicky, redukovala.
243. Za druhé, jak naznačuje analýza, finanční nestabilita jde v případě nerezírujících scenáristů ruku v ruce s nízkou sebeúctou:³⁶ pocity marginalizace, pocity zastínění režiséry, pocity ponížení při žádání o finanční podporu Státního fondu kinematografie (viz citace informanta T3: „*Scenárista je vnímán jako nějaký ušmudlaný ten, který chcípá někde hlady, takový chudáček tuberkulózní. Jako tak má vypadat scenárista.*“). Jinými slovy, finanční nestabilita má psychologický rozměr, který

34 Banks, Mark, *The Politics of Cultural Work*, op. cit.

35 Conor, Bridget, *Screenwriting: Creative Labor and Professional Practice*. London: Routledge, 2014.

36 Srov. např. Hesmondhalgh, David – Baker, Sarah, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, op. cit.

činí scenáristickou práci obtížnější. Tento psychologický – spíše než finanční – rozměr by podle autorů mohla řešit garance dodatečných odměn a podílů na zisku producenta. K jejich vyplácení sice příliš často nedochází a zřejmě ani docházet nebude, protože málokteré audiovizuální dílo je natolik úspěšné, aby se odměna vyplacená autorovi dostala do zřejmého nepoměru se ziskem obdrženým producentem. Nicméně samotný nárok na dodatečné odměny nebo na podíl ze zisku významně zvyšuje symbolické ohodnocení autora, a tím jeho pocit profesní důstojnosti. Ta zůstává navzdory osobní investici autora z výše uvedených důvodů často nízká. Nárok na tuto „přiměřenou dodatečnou odměnu“ je dán zákonem a nelze se ho smluvně vzdát. Problém je nicméně – mimo jiné – v tom, že je celkem iluzorní se tohoto nároku domáhat za situace informační asymetrie, když smlouvy nedávají autorům nástroje, jak zjistit, že jim nárok na tuto odměnu vznikl; to by však v budoucnu měla změnit nová Směrnice (viz podkapitola 2.1.8).

I 2.2.2 Dobrá práce

244. To, co naši komunikační partneři na své práci naopak oceňují, je možnost seberealizace, kterou jim tvůrčí činnost nabízí. I tato skutečnost však získává hořkou pachutí kvůli tomu, že právě možnost seberealizace je některými producenty, a to dokonce i explicitně, používána jako argument, proč by se tvůrci měli spokojit s často neúnosnými (finančními) pracovními podmínkami. Stejně tak je k pokusům o legitimizaci špatných pracovních podmínek využívána možnost nabýt prostřednictvím tvůrčí činnosti symbolického kapitálu, tedy prestiže v rámci pole. Na druhou stranu autoři sami tuto směnu prestiže a seberealizace za existenční nejistotu prakticky akceptují, a tím napomáhají transformaci exploatace a prekarizace v sebe-exploataci a sebe-prekarizaci.³⁷ Je ale třeba zdůraznit, že ani jeden z uvedených argumentů nikterak nelegitimizuje strukturálně špatné podmínky jejich práce. Místo toho je třeba hledat strukturální řešení v podobě národních a regionálních politik, způsobů financování a kontroly zacházení s veřejnými prostředky. Jak například navrhuje jeden z našich komunikačních partnerů (renomovaný tvůrce), Státní fond kinematografie by mohl část odpovědnosti za pracovní podmínky kreativních profesionálů od producentů převzít a důsledněji kontrolovat, zda, kdy a jak se udělené granty odráží ve finanční odměně určené primárním tvůrcům.
245. Stejně tak ošidná je výhoda relativní sociálnosti scenáristické profese, tedy i našimi komunikačními partnery potvrzený fakt, že jde o týmovou práci založenou na vzájemné důvěře, porozumění a pokud možno korektních, ne-li přátelských vztazích. Podle Iana Macdonalda³⁸ je taková kolaborativní konfigurace jedinců soustředěných kolem určitého projektu – „Screen Idea Work Group“ – ve fázi vývoje audiovizuálního díla, které z principu nevzniká jako dílo jednoho autora a které má vždy povahu polotovaru, velice častým způsobem (spolu)práce. Neformální vztahy a vzájemně projevovaná důvěra jsou ale právě tím, co způsobuje, že jsou autoři často ochotní pracovat bez písemné a jasně dané smlouvy, a tedy – hlavně v případě neúspěšných developmentů – potenciálně zadarmo. Takové nebezpečí ve fázi developmentu filmu existuje hlavně v případě nezávislých producentů, kteří se scenáristy velice často začínají spolupracovat na bázi podání ruky a v některých případech podobně neformálně i spolupráci skončí. Tomuto riziku jsou

37 Srov. např. Banks, Mark, *The Politics of Cultural Work*, op. cit.; Lorey, Isabell, *Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour*, op. cit.

38 Macdonald, Ian, *Macdonald, Ian W., Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 72.

vystavení zvláště scenáristé debutanti a začátečníci, u nichž producenti mohou počítat s větší mírou osobního zaujetí, tolerance k překérním podmínkám práce, nebo dokonce s ochotou pracovat zcela zadarmo. U institucionalizovaných producentů se smlouvy musejí uzavřít již v této přípravné fázi projektu kvůli institucionálním pravidlům a/nebo případným externím kontrolám. Neformálnost však v každém případě představuje součást obecnější eufemizace vztahů tvůrců a producentů (tj. lehký důraz na společnou kreativní misi na úkor důrazu na pouhý racionálně motivovaný ekonomický vztah), takže písemná smlouva – byť je jak autory, tak producenty vnímána jako umělá struktura nevhodně uvalená na přirozenou neformální a přátelskou rovinu jejich vzájemného vztahu – a její včasné uzavření zůstává spolehlivým mechanismem, jak kodifikovat a symbolicky zdůraznit ekonomickou povahu tvůrčí činnosti. Jak potvrzují i naši komunikační partneři, písemná smlouva především symbolicky stvrzuje vzájemný závazek – bez ohledu na to, co obsahuje. Podle našich zjištění by pracovním podmínkám tvůrců pomohlo také to, kdyby se stala symetričtější možnost využívání právní pomoci, tedy kdyby případné vyhledávání právní pomoci ze strany autorů bylo vnímáno nikoliv jako zrada (důvěry, neformálnosti), ale jako norma.

246. Mezinárodní srovnání ukazuje na několik aspektů „dobré“ tvůrčí práce, daných jak zmíněnými faktory malého národního trhu a slabou pozicí nezávislých producentů, tak závislostí na veřejné podpoře. Autoři v domácím prostředí nezažívají tak vysokou míru konkurenčního boje, nezaměstnanosti, podzaměstnanosti a nejistoty, pokud jde o vstup do profesní kariéry a o schvalování projektů. Selektivita ve fázi developmentu je zde totiž výrazně nižší než ve větších zemích západní Evropy či v USA a drtivá většina vyvíjených projektů (do nichž producenti investují alespoň minimální prostředky) se nakonec realizuje.³⁹ Stejně tak je domácí profesní prostředí velmi málo hierarchizováno, resp. v mezinárodním srovnání vykazuje nižší rozdíly mezi skupinami tvůrců s různou mírou sociálního a symbolického kapitálu, tedy kontaktů a profesní reputace, dané minulými úspěchy. Domácí autoři také nejsou tak často vystaveni direktivním požadavkům na změny ve scénářích ze strany producentů a dalších aktérů vývoje, ještě méně časté je jejich nahrazení jiným scenáristou. Silné pozice FAMU (jejíž absolventi mají výrazně vyšší šanci na profesní uplatnění než jejich protějšky v západní Evropě a USA), SFK (poté co se jeho příjmy stabilizovaly a navýšily dotacemi ze státního rozpočtu a ztransparentnilo rozhodování Rady SFK) a ČT (jako největšího výrobce audiovizuálního obsahu a koproducenta nezávislých filmů v ČR) dohromady vytvářejí prostředí s nízkým vstupním prahem a poměrně transparentními mechanismy „gatekeepingu“ (ve smyslu možností, které nabízí veřejné financování a média veřejné služby). Toto prostředí umožňuje relativně snadnou realizaci a standardní kinodistribuci i výrazně menšinovým nebo debutantským projektům bez většího komerčního potenciálu na domácím trhu (nikoli již ovšem distribuci v zahraničí). Všechny tyto faktory jsou vyvažovány výrazně nižším finančním i symbolickým ohodnocením tvůrčí práce, pokud je srovnáme s odměnami scenáristů v západní Evropě a USA.⁴⁰

39 Szczepanik, Petr a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*, op. cit.

40 Relativní podíly scenáristického honoráře na celkovém rozpočtu se nemusejí nutně lišit (např. ve Velké Británii i ČR to bude kolem 2 %), nicméně s ohledem na mnohonásobně vyšší rozpočty západoevropských a amerických filmů se, zvláště u dražších filmů, dostanou na vyšší násobky minimální mzdy. Např. ve Velké Británii bude honorář daný minimální celkovou sazbou za film s rozpočtem přes 2 mil liber, garantovaný spisovatelskými odbory, odpovídat 1,4násobku minimální mzdy za dva roky – viz WGGB, The Pact Rate Card, writersguild.org.uk/wp-content/uploads/2015/02/PACT_1992_rates_increased_by_35.pdf. Kobecné analýze pozice autorů vůči producentům či studiím v západoevropských a severoamerických produkčních systémech srov. též Finney, Angus, *The International Film Business: A Market Guide Beyond Hollywood*. London: Routledge, 2015; Banks, Miranda J., *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.

■ 3. ZÁVĚR

Hlavní závěry, k nimž jsme dospěli, lze ve stručnosti shrnout takto:

247. 1) Informanti napříč oslovenými profesemi se ve své většině domnívají, že písemná forma smlouvy je v zásadě nadbytečná, neboť vše podstatné je (resp. může a mělo by být) sjednáno na ústní bázi. Takový způsob vnímání kodifikace vztahů mezi autory a producenty pravděpodobně do velké míry vyplývá z téměř univerzálně pocítované důležitosti neformálních vazeb a důvěry mezi oběma druhy aktérů (a jí nepřímo úměrné důležitosti formalizace těchto vztahů) a z „volnočasové“ image kreativní práce (například tvorby scénáře nebo dramaturgie). Písemná forma smlouvy je chápána jako „nutné zlo“ vyžadované objektivními okolnostmi (například v podobě grantových institucí, které prokázáním existence určitých smluvních vztahů podmiňují poskytnutí finanční podpory). Vzhledem k tomu, že v hovorové řeči termín „smlouva“ zpravidla znamená „písemná smlouva“, konstatují informanti nezřídka, že pracují „bez smlouvy“ a že taková „smlouvou“ neregulovaná práce je ve své podstatě žádoucí.
248. 2) S výše uvedeným bezprostředně souvisí skutečnost, že za situace, kdy jsou písemné smlouvy uzavírány de facto převážně „pro forma“, jejich text nezřídka neodpovídá skutečné vůli smluvních stran. Smluvní strany často text smlouvy ani nečtou – a s jeho obsahem se nemusí seznámit nikdy, případně až tehdy, když při spolupráci vznikne spor (k jehož řešení pak smlouva neposkytuje adekvátní podklad).
249. 3) Klíčovou devizou při vyjednávání smlouvy je proslulost každého z aktérů tohoto procesu, tedy autora i producenta. Nevýhodu v podobě relativně menší reputace může při vyjednávání smlouvy zmenšit asistence profesionálního právníka. Tato pomoc je však vnímána jako nadstandard, který si mohou dovolit pouze již zavedení producenti a dobře situovaní autoři. Současně je vyhledání právní pomoci na straně autorů dosud producenty často považováno za projev nedůvěry (k důležitosti důvěry viz bod 1), nikoliv za známku profesionality.
250. 4) Organizace ARAS, která sdružuje české filmové režiséry a scenáristy, dosud nepožívá obecné důvěry ani mezi autory, ani mezi producenty. Někteří námi oslovení autoři měli jisté povědomí o tom, že pověst a aktivita ARAS se poněkud zlepšují, ale stále mezi nimi převládalo přesvědčení, že se při vyjednávání smlouvy musejí spolehnout především sami na sebe. Tato pověst organizace ARAS kontrastuje s pověstí organizace APA, kterou většina oslovených autorů i producentů považuje za důvěryhodnou.
251. 5) Mezi autory převažuje názor, že autorské smlouvy jsou z hlediska práv a povinností v nich obsažených (například pokud jde o licenční ujednání, smluvní pokuty, o možnost reálně ovlivnit výslednou podobu filmu či povinnost mlčenlivosti) nespravedlivě vychýleny ve prospěch producentů. Autoři, kteří vyjadřují tento názor, pocítují ve vztahu k producentům relativní bezmoc, respektive ztrátu kontroly nad dílem, které vytvořili, což je může stavět do psychologicky obtížné pozice spojené s pocitem neadekvátní marginalizace. Většina oslovených producentů považuje stávající podobu autorských smluv za adekvátní a žádoucí.

252. 6) Pokud jde o autorské odměny (potažmo odměny dramaturgů), převažuje mezi většinou autorů názor, že jejich výše je velmi nízká. Podle některých autorů ústí její nedostatečnost dokonce v existenční nejistotu, již autoři musí přizpůsobovat své pracovní nasazení, respektive kvůli níž si musí často významně přivydělávat jinými než autorskými činnostmi. Názor, že výše autorských odměn je nízká, sdílí i část oslovených producentů, kteří však zpravidla konstatují, že reálně není možné investovat do autorských odměn větší prostředky, mimo jiné proto, že navýšení odměn by bylo vnímáno jako nestandardní, a proto a priori „podezřelé“ – ať už ze strany grantových organizací (Státní fond kinematografie), nebo ze strany subjektů kontrolujících činnost televizních organizací (systém veřejné kontroly u České televize, kontrola ze strany vlastníků u televizí soukromých).
253. 7) Autoři by významně preferovali, aby – zejména za situace, kdy producenti získávají výhradní a (takřka) neomezenou licenci k jejich dílu – vedle odměny paušální obdrželi i spravedlivý podíl na výnosu z užívání výsledného audiovizuálního díla. Autoři i producenti kromě toho v zásadě souhlasí s tím, že autor by měl obdržet přiměřenou dodatečnou odměnu v případě, že se zisk producenta dostane do zřetelného nepoměru s odměnou původně uhrazenou autorovi. Mnozí z nich (zejména producenti) se nicméně domnívají, že taková situace může v praxi nastat pouze zcela výjimečně (zvláště je-li podíl na výnosech definován jako podíl na zisku). Jak podíl na výnosech, tak i dodatečná odměna je nicméně symbolicky významný aspekt vztahu mezi autory a producenty, který může znatelně zvyšovat autorskou sebeúctu.
254. 8) Nová Směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu přináší potenciální dílčí řešení některých výše popsanych problémů. Tato směrnice zakotvuje právo autorů na „přiměřenou a odpovídající odměnu“, na „aktuální, relevantní a zevrubné informace“ ohledně užívání jejich děl, na „dodatečnou, přiměřenou a spravedlivou odměnu“, a to i v případě nepřiměřeně nízké odměny podílové, na alternativní (mimosoudní) řešení některých sporů z autorských smluv a podobně. Ustanovení této směrnice jsou však značně vágní, a proto bude možné její přínos hodnotit až ve světle její implementace do českého právního řádu a následného soudního výkladu.

S ohledem na výše uvedené závěry navrhujeme realizaci těchto kroků směřujících k řešení popsaných problémů:

255. 1) Nepovažujeme za žádoucí, aby písemná forma smlouvy byla vnímána negativně. Domníváme se, že pouze taková smluvní forma poskytuje potřebnou míru právní jistoty oběma stranám, tedy autorům i producentům. Řešením této situace nicméně nemůže být uzavírání písemných smluv natolik standardizovaných, že neodrážejí specifika konkrétních případů a ve svém důsledku pouze umocňují představu, že písemná smlouva je čirou formalitou. Jakkoliv je jistá míra standardizace žádoucí a nezbytná, kýžený musí být takový stav, kdy smluvní vzor představuje pouze výchozí podklad pro jednání smluvních stran, nikoliv jeho faktické završení. Domníváme se, že zlepšení situace v tomto směru může přinést pouze osvěta všech zainteresovaných stran: osvěta informující subjekty o právech a povinnostech vyplývajících pro ně ze zákona, o míře, do které se lze od těchto zákonných ustanovení odchýlit, i o alternativách, které se v tomto ohledu otevírají. Tato osvěta musí rovněž zdůraznit, že primárním smyslem písemné verze smlouvy není otrocky a zevrubně rekapitulovat stranám smlouvy zákonná ustanovení týkající se jejich vztahu

nebo detailně popsat obecně známé zásady jejich spolupráce, plynoucí z ustálených oborových zvyklostí – což se bohužel v praxi často děje. Cestou osvěty by naopak mělo být zainteresovaným subjektům sděleno, že písemná smlouva by měla zejména ujasnit a zajistit – byť třeba i velmi stručným způsobem – nejpodstatnější zásady jejich spolupráce, které jsou určující právě pro daný konkrétní projekt.⁴¹ Řečeno ještě lapidárněji: Kvalita smluvních ustanovení by měla dominovat nad kvantitou. Tuto osvětu by jistě měly zajistit primárně umělecké školy. Jelikož se ale jedná ze své podstaty o nikdy nekončící proces – i s ohledem na stále rychleji se měnící a stále komplexnější právní řád –, domníváme se, že nezastupitelnou úlohu by zde měly sehrát i profesní organizace, na prvním místě APA a ARAS, které by za tímto účelem měly být podporovány odpovídajícími veřejnými subwencemi. Stručně řečeno, navrhuje, aby profesní organizace pořádaly pro své členy, nebo ještě lépe i pro širší zainteresovanou veřejnost, pravidelné workshopy zaměřené na smluvní problematiku.

256. 2) Domníváme se, že ze strany českých grantových institucí (v tomto případě jmenovitě zejména Státního fondu kinematografie) je naproti tomu důraz chybně kladen na pouhé pravidlo, aby byly příslušné typy smluv sjednávány v písemné formě, a není důsledně kontrolován jejich obsah. Chápeme, že není realistické – mimo jiné i s ohledem na profesní složení a pracovní zátěž Rady Fondu – požadovat, aby bylo kontrolováno, zda text smlouvy odpovídá skutečné vůli smluvních stran (k naplnění tohoto požadavku by měla sloužit výše zmiňovaná osvěta). Realistické by nicméně bylo kontrolovat, zda každá jednotlivá smlouva naplňuje určité minimální obsahové standardy ohledně právních garancí, které jsou poskytovány oběma jejím stranám.⁴² Jakkoliv by bylo ideální, aby příslušný zaměstnanec nebo člen výkonného orgánu dané grantové instituce tyto skutečnosti kontroloval ad hoc u každé předkládané smlouvy, za dostačující by mohlo být považováno alespoň čestné prohlášení žadatele o grant, že jím dokládané smlouvy odpovídající garance (které by byly ze strany grantové instituce taxativně specifikovány) obsahují. Cílem tohoto opatření není a priori zvýhodňovat jednu ze stran smlouvy (konkrétně autory), ale uznat, že autoři představují v audiovizuálním průmyslu zpravidla slabší stranu smlouvy a zaslouží si zvýšenou míru ochrany. Dle našeho názoru je i v zájmu producentské obce kultivovat prostředí tvorby a výroby filmů tím, že bude nadále ztěženo uplatnění těm producentům, jejichž praktiky vnímají autoři jako neférové, a v důsledku poškozující většinu producentů, kteří se snaží profesi vykonávat řádně, pečlivě a odpovědně.

257. 3) Jsme toho názoru, že právo každé strany smlouvy – tedy producenta na straně jedné i autora na straně druhé – zajistit si při vyjednávání smlouvy (i v případě sporu ohledně jejího plnění) pomoc profesionálního právníka by mělo být bráno jako samozřejmé a že by využívání tohoto

41 Jde tedy například o písemné sjednání typu, výše a splatnosti odměny, časového harmonogramu vytváření díla, míry závaznosti producentem předávaných podkladů a pokynů, způsobu připomínkování zhotovovaného díla či případné limitace (jinak obvykle neomezené a výhradní) licence udělované producentovi.

42 Příkladem může být garance spravedlivého rozložení splátek autorské odměny (tak, aby tato odměna například u scenáristů nebyla zcela nebo v drtivé míře vázána až na případný okamžik vstupu filmu do výroby, nebo dokonce až na okamžik dokončení filmu), garance minimální kontroly autora nad výslednou podobou díla (tak, aby například v případě neshody režiséra s producentem v určité tvůrčí otázce nebylo právo konečného rozhodnutí vždy pouze na straně producenta), garance minimálních uživatelských práv autora k výslednému filmu (tak, aby všechny hlavní tvůrčí profese měly nevýhradní právo např. film alespoň prezentovat v rámci svého portfolia/showreelu dalším producentům či jiným partnerům), garance přiměřené maximální doby, po kterou producent nemusí řádně využívat výhradní licenci, atd. Konkrétní podoba těchto garancí by nezbytně musela být výsledkem konzultací se zástupci autorů i producentů tak, aby byla dosažena spravedlivá rovnováha v jejich vztazích a aby požadované garance nebyly nereálné či nepřiměřeně tvrdé.

práva nemělo být chápáno jako projev nepřátelství nebo nedůvěry. Takový přístup přispěje podle našeho názoru ke kultivaci prostředí, ke zvýšení právního povědomí obou zainteresovaných stran i ke zlepšení textu vlastních smluv, které budou více odrážet reálnou vůli obou smluvních stran. Nezřídka se totiž stává, že ani producent nepotřebuje, aby smlouva byla (například z hlediska katalogu vypořádávaných oprávnění) jednostranně vychýlena na jeho stranu – a návrh takové smlouvy uzavírá pouze proto, že se jedná o zažitou zvyklost a že autoři tomuto návrhu smlouvy nijak neoponují. Zároveň se domníváme, že za situace relativního finančního podhodnocení autorské práce v audiovizuálním průmyslu, kdy jsou právní služby pro většinu autorů finančně nedostupné (přínejmenším na „každodenní“ bázi), by poskytování právní pomoci autorům mělo být zajišťováno či subvencováno ze strany autorských organizací (jako je ARAS), ale například i ze strany státních nebo státem podporovaných nevládních organizací (k nimž patří například spolek Fair Art, z. s., působící v České republice od roku 2012).

258. 4) Autorské organizace působící v audiovizi, zejména ARAS, by měly dále pracovat na zlepšení svého veřejného obrazu. Nelze zpochybňovat řadu hmatatelných úspěchů na straně ARAS z poslední doby (zapojení většího počtu renomovaných autorů do jejích řad, zvyšování počtu členů, úspěšné vyjednávání s Českou televizí o navýšení tzv. reprízného, prohloubení spolupráce s dalšími autorskými organizacemi v Evropské unii atd.). Tyto úspěchy však zřejmě nejsou dostatečně komunikovány, a tak dosud přetrvává negativní mínění o akceschopnosti organizace. Jeli-kož je zřejmé, že ARAS má oproti APA úlohu výrazně ztíženou již tím, že disponuje významně menšími finančními prostředky od svých členů, vede cesta k dalšímu posílení této organizace jedinečně přes další výrazné rozšiřování členské základny, které současně vyústí i v ještě větší reprezentativnosti této organizace.
259. 5) Aby byl odstraněn pocit mnohých autorů, že autorské smlouvy jsou nespravedlivě vychýleny ve prospěch producentů, musí být autorům dána možnost podobu těchto smluv reálně ovlivňovat. Toho může být dosaženo kroky již naznačenými výše (lepší osvěta, lepší dostupnost právní pomoci, posílení důvěryhodnosti a reprezentativnosti autorských organizací).
260. 6) Domníváme se, že předpokladem navýšení autorských odměn na úroveň, která by byla ze strany autorů vnímána jako spravedlivější, je – vyjma prostého (ale prakticky velmi obtížně dosa-žitelného) celkového navýšení finančních prostředků na filmovou tvorbu a výrobu v České repub-lice – změna přístupu organizací, které rozhodují o alokaci finančních zdrojů v audiovizuálním průmyslu. Tyto organizace by měly pracovat s vědomím skutečnosti, že aktuální výše autorských odměn zpravidla neodpovídá množství práce, která musí být autory vynaložena, aby byl výsle-dek jejich tvorby uspokojivý. Podle našeho názoru je chyba například to, že – jak tvrdí někteří naši informanti – je ze strany Státního fondu kinematografie vnímáno jako „podezřelé“, když chce producent v projektu, který se uchází o podporu této instituce, ohodnotit autorskou práci významně vyšší odměnou, než je ve srovnatelných případech zvykem, pokud je tato položka v rozpočtu řádně odůvodněna (například přepočtem celkové autorské odměny každého z autorů na odpovídající průměrnou hodinovou nebo měsíční odměnu). Takový přístup vytváří „zača-rovaný kruh“, který neumožňuje napravit neuspokojivou hladinu autorských odměn v českém audiovizuálním průmyslu.

261. 7) Domníváme se, že odměna z podílu na výnosech z užití audiovizuálního díla by se přinejmenším u hlavních autorských profesí měla stát standardem, a to i v případech začínajících autorů (současně by mělo být transparentně definováno, jakých částí výnosů se týká). Jak bylo řečeno i některými producenty v našem výzkumu, tento typ odměny mimo jiné významně zvyšuje pocit odpovědnosti autorů za výslednou podobu filmu i vědomí vlastní důstojnosti. Zároveň směřuje k oboustrannému vnímání vztahu producenta a autora více jako vztahu partnerského, a nikoliv vztahu nadřízenosti a podřízenosti. Výše této odměny musí být nicméně ponechávána na vyjednávání producenta a autora s ohledem na specifika konkrétního případu (včetně toho, o jak „komerční“ projekt se jedná, nebo toho, jak vysokou paušální odměnu autor obdržel vedle odměny podílové). Takový vývoj by ostatně pouze sledoval celoevropský trend naznačený nejnovější autorskoprávní směrnicí Evropské unie. Pokud se týče nároku na přiměřenou dodatečnou odměnu pro autory – který je již dlouhou dobu ukotven v právním řádu České republiky –, považovali bychom za ideální, kdyby tento nárok nezástal pouze obecně deklarovaný v zákoně, ale promítl se i do autorských smluv. A to zejména v těch případech, kdy lze ve zvýšené míře předpokládat možnost vzniku takového nároku. Ukotvování nároku na dodatečnou odměnu v individuálních smlouvách by pomohlo ujasnit, jak bude postupováno, pokud takový nárok vznikne. V otázce navyšování paušálních a zavádění podílových odměn je třeba brát v úvahu také skutečnost, že razantním změnám v této oblasti brání objektivní produkční podmínky na malém českém trhu, pro nějž jsou charakteristické omezené finanční i lidské zdroje, absence silných a integrovaných produkčních domů, vysoké exportní bariéry (dané obchodními i kulturními faktory)⁴³ a vysoká míra závislosti na veřejné podpoře. To na druhé straně neznamená, že producenti nemohou vyvíjet strategie pro lepší mezinárodní uplatnění, a tím i pro navýšení rozpočtů a odměn, nebo že veřejné instituce nemohou více podporovat tvůrce. Jednou z nepřímých cest, jak by to mohly dělat, je podpora prodeje v zahraničí, z níž by těžili i autoři.⁴⁴
262. 8) Český zákonodárce (v tomto případě reprezentovaný zejména Ministerstvem kultury ČR jakožto tvůrcem konkrétních návrhů) by měl k implementaci Směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu přistupovat s obzvláštní citlivostí. Jak již bylo několikrát konstatováno, text Směrnice je (nejen) v námi zkoumaných ustanoveních velmi vágní, a konkrétnější smysl by mu tak měl dát právě až národní zákonodárce. Podle našeho názoru by bylo zásadní chybou, pokud by český tvůrce zákonů přejal text Směrnice na stejném nebo podobném stupni obecnosti, jaký je vlastní jejím ustanovením. Český zákonodárce má nyní při implementaci Směrnice jedinečnou šanci – po důkladné konzultaci s producenty i autorskými organizacemi – napravit některé nerovnováhy v českých zákonech, které se promítají do textů autorských smluv. Český zákonodárce by navíc podle našeho názoru neměl připustit, aby text Směrnice nabyl v konkrétních zákonných ustanoveních nepřiměřeně jednostranné podoby, která by mohla být ve výsledku kontraproduktivní (to se týká například implementace zásady transparentnosti a výjimek z ní).

43 Viz Szczepanik, Petr – Zahrádka, Pavel (eds.), *Mapa audiovizuálního pole v České republice z hlediska digitalizace a strategie pro jednotný digitální trh*, op.cit. K ekonomické analýze dopadů exportních bariér malých trhů srov. např. Alaveras, Georgios a kol., *Cross-border Circulation of Films and Cultural Diversity in the EU*. *Journal of Cultural Economics*. 2018, roč. 42, č. 4, s. 645–676.

44 Dopady zvýšeného exportu na odměny autorů jsou pouze hypotetické. Ze zahraničních příkladů srov. dotační programy Polského institutu filmového umění na podporu mezinárodní propagace a zahraniční distribuce polských filmů (až 50 procent distribučních nákladů): www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2019/Programy_Operacyjne_PISF_2019.pdf.

■ 4. LITERATURA

- Alaveras Georgios a kol., Cross-border Circulation of Films and Cultural Diversity in the EU. *Journal of Cultural Economics*. 2018, roč. 42, č. 4, s. 645–676.
- Arksey, Hilary – Knight, Peter, *Interviewing for Social Scientists: An Introductory Resource with Examples*. London: SAGE, 1999.
- Banks, Mark, *The Politics of Cultural Work*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Banks Miranda J., *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.
- Conor, Bridget, *Screenwriting: Creative Labor and Professional Practice*. London: Routledge, 2014.
- De Peuter, Greig, Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence. *Journal of Communication Inquiry*. 2011, roč. 35, č. 4, s. 417–425.
- Finkel, Rebecca a kol., Diversifying the Creative: Creative Work, Creative Industries, Creative Identities. *Organization*. 2017, roč. 24, č. 3, s. 281–288.
- Finney, Angus, *The International Film Business: A Market Guide Beyond Hollywood*, 2015. London: Routledge.
- Hartley, John a kol., *Key Concepts in Creative Industries*. London: SAGE, 2013.
- Hesmondhalgh, David – Baker, Sarah, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. London: Routledge, 2011.
- Lorey, Isabell, Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour. In: Raunig, G. – Ray, G. – Wuggenig, U. (eds.). *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*. London: MayFly, 2011, s. 79–90.
- Macdonald, Ian W., *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Motal, Jan, Případová studie: Smluvní vztahy. In: Szczepanik, P. a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: SFK, 2015. Dostupné z: <https://fondkinematografie.cz/>
- Szczepanik, Petr, Post-socialist Producer: The Production Culture of a Small-Nation Media Industry. *Critical Studies in Television*. 2018, roč. 13, č. 2, s. 207–226.
- Szczepanik, Petr a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: SFK, 2015. Dostupné z: <https://fondkinematografie.cz>
- Szczepanik, Petr – Zahrádka, Pavel (eds.), *Mapa audiovizuálního pole v České republice z hlediska digitalizace a strategie pro jednotný digitální trh*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. Dostupné z: <https://www.researchgate.net>
- Townley, Barbara a kol., Managing in the Creative Industries: Managing the Motley Crew. *Human Relations*. 2009, roč. 62, č. 7, s. 939–962.
- Tůma, Pavel, *Smluvní licence v autorském právu*. Praha: C. H. Beck, 2007.
- Strauss, Anselm – Corbin, Juliet, *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Newbury Park, CA: Sage, 1998.

II PRÁVNÍ PŘEDPISY

Evropská komise, Návrh směrnice Evropského parlamentu a Rady o autorském právu na jednotném digitálním trhu, COM(2016)0593 – C8-0383/2016 – 2016/0280(COD). Dostupné z: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P8-TA-2019-0231+O+DOC+XML+V0//EN#BKMD-16>.

Zák. č. 89/2012 Sb., občanský zákoník.

Zák. č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským (autorský zákon).

■ 5. EXECUTIVE SUMMARY

II METHOD

The study is based on semi-structured interviews with six „institutionalised“ producers (i.e. producers working in Czech television), three independent producers, four authors (screenwriters, directors or both), two script editors and one member of Czech Television’s legal department. The questions we posed them revolved around five general themes:

1. General perspectives on contract negotiating and implementation
2. Actors of/parties to the contracts and their relations
3. The form, the content and the following of contracts
4. Control over the work from the perspective of current legal regulation
5. Authors’ remuneration

We transcribed the interviews and analysed them using grounded theory. All excerpts from the interviews that are used in the study had been thoroughly anonymised.

II LEGAL ANALYSIS

The research report primarily consists of legal analysis of the acquired data.

This part is composed of the following sub-chapters:

- Description of the existing legal framework of the authors’ agreements. Here, we mainly summarised the relevant provisions of Czech laws concerning the agreements concluded between authors and producers in the audiovisual industry (in particular the Civil Code and the Copyright Act). Such provisions include, for instance, the legal presumption concerning the range of typical copyright licenses in the audiovisual industry.
- Description of the usual content of the authors’ agreements. This part deals with the most frequent undertakings in the authors’ agreements. Since these contracts are in practice highly standardised, it was possible to indicate some provisions that appear in almost all such contracts, like the obligation of an author to take part in the promotion of the audiovisual work without being entitled to further remuneration.

- In the next five subchapters we reported the main findings concerning the five general themes of the research interviews as stated above. Amongst the findings were the following:
- Both authors and producers prefer making oral agreements to written ones.
- To use professional legal advisors (in particular specialised attorneys) is seen as a “luxury”, which only established producers and well-off authors can afford.
- The main association of Czech screenwriters and directors (ARAS) is seen as relatively insignificant – compared to the main association of producers in the audiovisual industry (APA) – by both the majority of producers as well as authors. This leads authors to rely mostly on their own negotiating skills, which, however, are quite differentiated.
- Authors working in the audiovisual industry – and in particular screenwriters – are dissatisfied with their remuneration, which in their view does not reflect the amount of work they must invest in the creation of their work.
- Most of the authors would prefer to receive a certain share of profits (calculated from the revenues of film distribution) in addition to their flat remuneration.
- Finally, the acquired data were analysed in the context of the new EU Directive on Copyright in the Digital Single Market. It has been suggested that the Directive could remedy some of the problems identified in our research interviews – for instance concerning the sometimes problematic transparency of producers’ revenues, which actively prevents authors from successfully negotiating for hypothetically reasonable additional remuneration. However, for the most part we find the Directive quite vague, and therefore it is up to Czech legislators to specifically incorporate its principles into concrete Czech laws.

II SOCIOLOGICAL ANALYSIS

We further interpreted the data using the lens of the sociology of creative professions, more precisely the concepts of “good work” and “bad work” developed by David Hesmondhalgh and Sarah Baker (2011).

The sociological analysis focuses on the perspectives of the authors, as they form the core of the post-industrial economy.

Low remuneration for authors – we estimate they receive on average a multiple of 1 to 1.4 of the Czech minimum wage per month – is believed to be not only the worst aspect of their work, but also to have a detrimental effect on the quality of the Czech audiovisual production/industry. The inadequacy, irregularity and unpredictability of authors’ incomes – which can be partly attributed to the specifics of the small, peripheral Czech audiovisual industry, together with its production business models and methods of funding – make it impossible for most of the authors to make a living solely by creative work. The low pay and the scheduling of payments that does not correspond to the actual working time and workload also mean that the authors chronically bear the risks inherent to the audiovisual industry, which can have a fatal impact on their (professional) biographies. Furthermore, the authors feel relatively powerless in relation to producers and overshadowed by other creative professionals, which may result in their low self-esteem.

On the other hand, the creative professionals appreciate the potential for self-realisation that their creative work offers (the problem being that some producers use the argument of self-realisation to

legitimate the bad working conditions). Another positive aspect of our interviewees' work life is its sociality.

While the realities of the small, peripheral Czech audiovisual market and the weak position of independent producers and their reliance on public money can exacerbate the negative aspects of creative professionals' work, the same factors can also mitigate the harshness of the authors' working environment. The Czech authors experience relatively low levels of competition and insecurity when it comes to making a career; selectivity in the development phase is markedly lower than in the West, and the professional field is relatively flat (i.e. non-hierarchic).

II CONCLUSION

Apart from a further summary of the findings of the research, the conclusion mainly consists of several practical recommendations concerning the problems revealed in our study. Amongst them were:

- Raising the awareness of both authors and producers of the legal issues involved by organising systematic courses, for instance by the professional organisations of both authors and producers.
- Stricter control of the content of authors' contracts by the State Film Fund – at least in the form of certain affidavits concerning guarantees for authors that would be mandatory for grant applicants.
- Support from both state and non-governmental bodies to assist in the use of legal help when necessary, mainly during the process of negotiations over agreements.

Autoři:

Ivan David (Univerzita Palackého v Olomouci)
Petr Szczepanik (Univerzita Palackého v Olomouci)
Johana Kotišová (Univerzita Palackého v Olomouci)

Výkonná redaktorka Agnes Hausknotzová
Odpovědná redaktorka Lucie Loutocká
Jazyková redaktorka Jana Mahelová
Grafická úprava a sazba Petr Barták

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

1. vydání
Olomouc 2019

ISBN 978-80-244-5526-6 (online : PDF)
Neprodejné

VUP 2019/0157