

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Katedra fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VÝVOJ AUTORSKÉHO PRÁVA VE FOTOGRAFII DO ROKU 1948

Michal Adamovský

Vedoucí práce: Doc. JUDr. Jiří Srstka

Oponent práce: JUDr. Petra Malá - Žikovská

Datum obhajoby: 20. 9. 2011

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2011

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of Photography

BACHELOR'S WORK

**THE DEVELOPMENT OF COPYRIGHT LAW IN PHOTOGRAPHY
SINCE 1948**

Michal Adamovský

Work Supervisor: Doc. JUDr. Jiří Srstka

Opponent: JUDr. Petra Malá - Žikovská

Date of Defense: 20. 9. 2011

Given Academic Degree: BcA.

Prague, 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma **Vývoj autorského práva ve fotografii do roku 1948** vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 5.9.2011

Souhlasím s prezenčním využitím této bakalářské práce pro studijní účely na půdě knihovny FAMU – Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Praha, 5.9.2011

Rád bych touto cestou poděkoval za cenné podněty a pomoc při shromažďování literatury k této problematice vedoucím práce Jiřímu Srstkovi, Petru Nedomovi a Galerii Rudolfinum, Jaroslavu Andělovi a Ústavu státu a práva Akademie věd České republiky.

Obsah

Abstrakt.....	7
Úvod	8
1. Autorské právo a jeho vývoj	10
2. Počátky fotografie a její legitimizace jakožto uměleckého díla	14
2.1 Vznik fotografie	14
2.2 Fotografie jako nové zobrazovací médium.....	15
2.3 Legitimizace fotografie na základě prvních soudních sporů	17
3. Ochrana fotografie a její vývoj v rámci Bernské úmluvy o ochraně děl literárních a uměleckých	22
3.1 Bern 1886.....	22
3.2 Paříž 1896	24
3.3 Berlin 1908.....	25
3.4 Řím 1928	25
3.5 Brusel 1948 a přijetí fotografie mezi ostatní chráněná umělecká díla	26
4. Počátky fotografie a její legitimizace jakožto uměleckého díla v českých zemích	27
5. Právní ochrana fotografie v českých zemích od 19. století do roku 1948	29
Závěr	34
Resumé	37
Seznam použité literatury	39
Obrazové přílohy.....	43

Abstrakt

Tato práce se věnuje historickému vývoji autorského práva ve fotografii do roku 1948 a jejím cílem je hledání konkrétních souvislostí mezi vývojem autorského práva a fotografie jak ve světě, tak i na našem území. V současné době fotografie zasahují do většiny oborů lidské činnosti a právě historický pohled na tento vývoj a samotné počátky formování jejich ochrany je nezbytný pro úplné pochopení soudobé právní úpravy a současného stavu a směřování fotografie. Důležitou součástí této práce jsou proto také významné historické soudní spory, které byly zásadní v boji za legitimizaci fotografie jakožto uměleckého díla, uznání statutu fotografa jakožto autora a pro zahrnutí fotografie mezi umělecká díla chráněná zákonem.

Abstract

This work is concerned with the historical development of copyright issues in the field of photography since 1948. Its goal is to search for concrete connections in the development of photographic copyrights worldwide, and in the local Czech context. Currently, photography touches all aspects of human activity, and because of the this, a historical analysis of this development of protection is necessary to completely understand photography's current, contemporary position and direction. For this reason, several historical court cases have been included, which have been key in the fight to legitimize photography as an art, and crucial in giving legal recognition to the photographer as an author of a work, protected by law.

Úvod

Práce se snaží proniknout do problematiky historického vývoje autorského práva ve vztahu k fotografii od jejího vzniku do roku 1948. Tato problematika mě zajímá již delší dobu a snažím se na ní nahlížet jak pohledem autora, díky mému současnému studiu fotografie, tak i pohledem právním, vzhledem k mému předchozímu studiu tohoto oboru. Při zpracování tématu jsem proto vycházel z české a zahraniční literatury týkající se historie a teorie fotografie, z literatury právní zahrnující teoretické publikace, jednotlivé právní předpisy a komentáře, a v neposlední řadě pak i z konkrétních soudních rozhodnutí. Cílem této práce je hledání konkrétních souvislostí mezi vývojem fotografie a autorského práva i proto, že tato problematika je v Čechách v podstatě neprozkoumaná. Fotografie v současnosti zasahuje do většiny oborů lidské činnosti, izolovat jí proto z historických souvislostí by znamenalo ochudit jí i o část vlastní podstaty¹, nehledě na to, že u fotografií je otázka autorských práv a jejich porušování otázkou čím dál tím aktuálnější.

I z tohoto důvodu jsou podstatnou součástí této práce významné historické soudní spory, které byly zásadní v boji za legitimizaci fotografie jako uměleckého díla, uznání statutu fotografa jakožto autora a zahrnutí fotografie mezi díla chráněná zákonem. Všechny tyto kauzy byly jakýmsi indikátorem společenského vnímání fotografie a jeho mezí v různých obdobích a zpětně nám ukazují, jakým způsobem byla fotografie v dané době interpretována a jaký význam jí byl přisuzován. Již od svého samotného vzniku musela fotografie bojovat za to, aby byla uznána jako umělecké dílo a zasloužila si tak ochranu autorských práv. Zpočátku bylo pro společnost a později i pro soudy problematické pokládat fotografii za původní tvorbu, hlavně díky mechanickému procesu jejího vzniku a později i čím dál tím jednodušším možnostem reprodukce. V prvních velkých sporech 19. století jako např. Meyer a Pierson z roku 1862 ve Francii nebo Napoleon Sarony z roku 1883 v USA se ale poškozené strany snažily dokazovat autorovu subjektivní účast na fotografickém procesu, což se jim nakonec i podařilo. Kompozice snímku, rámování, volba světelných podmínek i následné zpracování v laboratoři byly uznány jako prvky tvůrčího aktu a fotografie díky nim začala být postupně respektována jako samostatné umělecké médium, jako originální umělecké dílo, které postupně začalo být chráněno platnými zákony. V různých zemích probíhal tento proces

¹ Geimer, Peter (ed.). *Ordnungen de Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main, 2002. In Anděl, Jaroslav. *Česká fotografie 1840-1950. Příběh moderního média*. Kant, Praha, 2004, str. 4.

s různým zpožděním, soudní rozhodnutí v zemích Evropy i USA jsou tak i zajímavým pohledem do hospodářského, politického a kulturního vývoje společnosti. Protože jak zdůrazňuje Karel Knapp: „Již ze své podstaty je pochopitelně každé dílo výrazem osobnosti svého autora, ale každý tvůrce zároveň ve své osobité autorské činnosti vychází z širšího kontextu kulturního povědomí a kulturních souvislostí daného prostředí a dané doby.“²

Bakalářskou práci jsem rozdělil do tří základních částí. První z nich je jakýmsi stručným úvodem do problematiky autorského práva a vývoje různých reprodukčních technik až do doby vynálezu fotografie. V dalším výkladu jsem se snažil vyložit postupný proces společenské a právní legitimizace fotografie v umělecké dílo na pozadí několika významných právních sporů, které vývoj právní úpravy fotografie ovlivnily. Jedná se hlavně o vývoj ve Francii, zemi vynálezu fotografie, kde celý proces legitimizace probíhal nejrychleji a který také nejvíce ovlivnil vývoj ochrany fotografie ve většině ostatních evropských státech.

V druhé části práce jsem se věnoval snahám o sjednocení různých přístupů ochrany autorských děl včetně fotografie mezi jednotlivými evropskými zeměmi, který vyústil v přijetí Bernské úmluvy o ochraně literárních a uměleckých děl v roce 1886. Ani v rámci Úmluvy ale nebylo začlenění fotografie mezi plnohodnotná umělecká díla jednoduché. Až díky několika konferencím a jednáním mezi jednotlivými státy bylo v Bruselu v roce 1948 dosaženo společné shody, díky které byly fotografie postaveny na roveň ostatních uměleckých děl s plnou právní ochranou.

Poslední část práce se zabývá vznikem fotografie na českém území a společenským a právním vývojem tohoto média až do roku 1948. Tento rok se sice nepojí s přijetím žádného zásadního dokumentu týkajícího se autorského práva a fotografie, v tehdejší Československu byl ale zásadním společenským zlomem ve smyslu politickém a hospodářském.

² Knapp, Karel a kolektiv. Autorský zákon a předpisy související, komentář. Linde Praha, 1996, s. 15-18.

1. Autorské právo a jeho vývoj

Autorské právo a jeho vývoj ve vztahu k fotografii musíme vnímat jako proces, který započal s prvními projevy osobnosti člověka, zejména jeho výtvarné tvořivosti³, a který byl po celé období svého vývoje úzce spjat s technickým, ekonomickým a kulturním rozvojem společnosti. Tato kapitola je tak zaměřena převážně na vývoj právní ochrany výtvarných děl, která můžeme považovat za jakési předchůdce fotografie a mezi které se fotografie také postupně začlenila.

Důležitým předpokladem pro vznik a rozvoj samotné právní myšlenky autorského práva byly historické změny spočívající v přeměně společnosti z orální na společnost založenou na textu, na rozvoji idey jednotlivce spíše než kolektivní tvorby, na úpadku církve a zejména na vzniku obchodního kapitalismu v 18. století a nástupu průmyslové revoluce, kdy rozvoj techniky umožnil v širším rozsahu sdělování obsahu autorských děl a jejich kopírování.

Jedním z důležitých momentů předcházející vzniku autorského práva byl vynález knihtisku na konci 15. století, kterou evropská historie spojuje se jménem Johanna Gutenberga.⁴ Tiskařství se postupně začalo přeměňovat v privilegované řemeslo chráněné formou královské výsady nebo privilegia, které mu poskytovalo ochranu udělením oprávnění k edici.⁵ Tímto způsobem byli nakladatelé chráněni hlavně proti padělkům jejich děl, většinou ale na krátkou dobu, ve Francii na konci 16. století to byly většinou 1-2 roky. Samostatné obrazy začaly být poprvé chráněny v souvislosti s další fází reprodukce děl, kterou byl rozvoj dřevorytu na počátku 16. století a to nejdříve v Benátkách. Zde v roce 1500 získal nakladatel Anton Kolb čtyřleté privilegium k publikování velkého dřevorytu města od Jacopa de Barbariho.

Vývoj právní úpravy ochrany autorů ale v této době zaostával díky jejich hospodářsky slabšímu postavení za ochranou vydavatelů, kteří do děl svévolně zasahovali, sami si kladli

³ Jsou to zejména prehistorické nástěnné malby zvířat a časté otisky rukou jejich autorů např. na stěnách Chauvetovy jeskyně v jižní Francii - jedním z posledních velkých objevů pravěkého umění na světě. Jakýmsi překlenutím prvopočátků lidských tvůrčích snah do současnosti je spor vlastníků pozemků pod nimiž se jeskyně nachází s fotografickou společností Sygma, kterou vlastníci zažalovali o 6 milionů franků za svůj podíl ze zisku na fotografiích těchto prehistorických maleb, které byly prodány nebo poskytnuty médiím na celém světě. Viz Boháček, Ivan. *Jeskynní malby a vlastnické vášně*. Vesmír 7 / 1996, str. 417.

⁴ Už v 6. století staří Číňané ovládali umění tisknout text vyřezaný do dřevěného štočku. V 13. století byl pak v Koreji otiskem jednotlivých písmen reprodukován zákoník, který se pravděpodobně stal jednou z nejstarších tištěných knih světa, které byly vysázeny pohyblivými literami.

⁵ Jednou z nejstarších známých vydavatelských výsad bylo vydavatelské privilegium, které bylo uděleno na způsob řemeslných výsad, udělené dne 18. září 1469 senátem tehdejší Benátské republiky Giovannimu di spirovi. In Luby, Š. *Prevenencia a zodpovednosť v občanskom práve, I. Diel*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1958, str. 199.

podmínky vydání, určovali názvy děl atd. „*Je historickým faktem, spojeným s rozmachem obchodu, že ještě dříve, než byla zakotvena alespoň minimální ochrana autorů, byla postupně přijímána ochrana vydavatelů. Můžeme tedy říci, že dříve než autorské se vyvinulo vydavatelské právo.*“⁶

Jedním z vlivů na utváření autorského práva byl také nástup přirozenoprávní teorie, která se začala prosazovat díky nástupu buržoazní revoluce. Jedním z jejích představitelů byl John Locke, který publikoval v roce 1690 definici soukromého vlastnictví, jež pomohla stanovit přirozená práva autorů textů na úkor nakladatelů. Locke píše: „*Každý člověk má právo na výsledky práce svého těla a rukou*“.⁷ Teorie vychází z autorova vlastnictví své osoby a následně se z ní dovozovala skutečnost, že vydavatelská privilegia mohou platit pouze s autorovým svolením k uveřejnění díla.⁸ Dochází tak k postupnému obratu, kdy práva autorská začínají být respektována jako práva základní a práva nakladatelská jako práva od nich odvozená.

Moderní koncepce autorského práva byla poprvé potvrzena v The British Statute of Anne (8 Anne c.19), který byl ve Velké Británii platný od roku 1710. Statut obsahoval ustanovení chránící autora proti nezákonnému kopírování článků, podmínkou ochrany ale byla registrace jejich děl, v čemž můžeme spatřovat prvopočátky pozdějšího angloamerického „copyrightového“ pojetí ochrany nejen fotografií, ale i dalších autorských děl.

Jak upozorňuje Smiers, tento princip měl kořeny ve starším systému, jehož podstatou byl v zásadě monopol pro papírenský cech. Díky němu královna Anna omezila tiskařskou konkurenci z ostatních anglických okresů a Skotska, centralizovala tisk formou výsad do rukou několika tiskáren a mohla tak cenzurovat jaké publikace budou tištěny a rozšiřovány a které vůbec.⁹ V tomto statutu však nebyl kladen důraz na originalitu díla a autorská práva k němu mohla být dále převedena nebo prodána třetí osobě. Opět se ukázalo silnější ekonomické a tím i právní postavení nakladatele. Poprvé však bylo uznáno přirozené právo autorů k jejich textům a autorské právo bylo potvrzeno jako právo zákonné. Statut se ale

⁶ Telec, I.: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Brno: Doplněk, 1994, str. 72

⁷ John Locke, 'Concerning Civil Government', Chap. 5, Sect. 27, in Edwin A. Burt, ed., *The English Philosophers from Bacon to Mill*, New York, 1939, str. 413.

⁸ Telec, Ivo. *Tvůrčí práva duševního vlastnictví*. Masarykova univerzita, Brno, 1994, str. 73.

⁹ Smiers, Joost. *Pryč s autorským právem! - Požehnání pro umělce, umění i společnost* [online]. Přeložil Ondřej Ditrych. Glosy.info, 24.květen 2006. [cit. 15. července 2011] Dostupné z: <http://glosy.info/texty/pryc-s-autorskym-pravem-pozehnani-pro-umelce-umeni-i-spolecnost/>

vztahoval pouze na ochranu knih, netýkal se na obrazových děl. Jejich ochrana byla stanovena až ryteckým zákonem z roku 1735 (známý též jako Hogarthův zákon), jehož přijetí iniciovala kausa rytce Williama Hogartha, který zjistil, že obchody v zemi zaplavily plagiáty jeho děl. Vzhledem k tomu, že tento zákon nebyl důsledně dodržovaný, byl v roce 1766 novelizován a rozšířil ochranu práv i pro další tisková obrazová díla jako lepty, mezzotinta, staré i současné kresby, malby, ale i modely a sochy.¹⁰

Naproti tomu ve Francii byl v roce 1793 přijat zákon, který mezi umělecká díla sochu nezahrnoval, obsahoval však formulaci, že „dílo může být chráněno pouze tehdy, pokud bylo produktem mysli nebo génia a tím se z něj stává výtvarné umění“. Obdobná formulace se např. v právní úpravě ve Velké Británii vůbec neobjevovala, britské zákony chránily díla bez ohledu na kvalitu. Zde je zajímavé zmínit případ z roku 1834, který v určitém směru předznamenal otázku míry subjektivního vstupu autora při tvorbě fotografie, jako „pouhé“ reprodukce skutečnosti. Případ se týkal posmrtné masky Napoleona I., jenž byla sejmuta jeho osobním lékařem Francescem Antomarchim. Zde se členové rady francouzského institutu výtvarných umění shodli na tom, že pouhý otisk mrtvého není produktem tvůrčí mysli ani génia a proto ani nemůže být chráněn jako autorské dílo.¹¹ Pro vznik otisku je sice potřeba jistých technických dovedností, v tomto případě ale chybí požadavek kreativity.¹²

Ve vývoji legislativy se v dalších letech promítl i technologický vývoj grafické reprodukce, což byla hlavně litografie, jejíž popularita po Napoleonských válkách rychle stoupala. S jejím vynálezem dosáhla technika reprodukce obrazových děl dalšího významného posunu, například ve Francii byl v roce 1817 přijat zákon, který upravoval ochranu litografických děl a který dával povinnost vydavatelům poskytnout celkem 5 ks ze všech litografií určených pro veřejný prodej do národní knihovny a do archivů místních prefektur. Tuto techniku ale záhy po jejím rozšíření zcela zastínil vynález fotografie.

¹⁰ Charles Palmer Phillips, *The Law of Copyright in works of Literature and Art and in the Application of Designs with the statutes relating thereto*, London, 1863, str. 205–210.

¹¹ Srov. „snětí úmrtní masky může dle okolností býti dílem výtvarným; zdali tomu tak jest v konkrétním případě, jest otázka skutková.“ Rozhodnutí trestní nejvyššího soudu rakouského po převratu 23. 2. 1923, III/9. In Löwenbach, Jan. *Právo autorské*. Československý Kompas, Praha, 1927, str. 175.

¹² *Annales de la proprie'te' industrielle, artistique et litte'raire*, 1855, str. 199–200. In McCauley, Anne, 'Merely Mechanical': *On the origins of photographic copyright in France and Great Britain*. Art History, Vol 31 No 1., Association of Art Historians. Blackwell Publishing, 2008, str. 64.

Ostatně v historii můžeme sledovat jasnou spojitost mezi novými vynálezy na poli reprodukce a právní ochranou autorů, kteří je při své tvorbě využívali. Ať už to byl vynález knihtisku, dřevoryt, mědirytina, litografie nebo právě fotografie, vždy s určitým zpožděním následovala potřeba nové právní vztahy upravit. Během středověku bylo autorské právo chráněno nejprve na základě právních obyčejů, neboli spontánně vzniklých právních pravidel a zvyků, na jejichž závaznosti se společnost shodla díky dlouhodobé tradici. Obyčeje se nejdříve přenášely ústní tradicí, později byly sepisovány do tzv. právních knih. Později byly snahy právní situaci upravit formou privilegií vydávaných jednotlivým osobám nebo korporacím, jako byly například města nebo kláštery, stále se ale nejednalo o komplexní psanou právní úpravu, která by byla platná pro celou společnost.¹³

Až od počátku 18. století se začínáme postupně setkávat s prvními psanými autorskými zákony, které byly odklonem od individuálních privilegií k obecně platným pravidlům. Na přelomu 18. a 19. století jsou již jasně viditelné snahy právo upravit v rámci jednoho uceleného zákoníku a učinit jej srozumitelným a přístupným pro širokou veřejnost. Prvním a zároveň jedním z nejzásadnějších kodifikačních počínů v tomto duchu byl francouzský Code civil des Français vydaný v roce 1804. Zákoník upravoval občanská práva a vytvořil svými pokrokovými principy jako byla např. rovnost občanů před zákonem nebo nedotknutelnost soukromého vlastnictví včetně vlastnictví duševního, právní základy pro rozvoj moderní francouzské společnosti. Toto „znamenité dílo legislativní“¹⁴ bylo vzorem právních úprav v mnoha státech včetně občanské a autorskoprávní úpravy na našem území.

¹³ Seltenreich, R. a kol. *Dějiny evropského kontinentálního práva*, 3. vydání. Praha, Lege, 2010, str. 221 - 224.

¹⁴ Rádl, Emanuel. Masarykův slovník naučný: *Lidová encyklopedie všeobecných vědomostí. Československý kompas*, 1925, str. 839,

2. Počátky fotografie a její legitimizace jakožto uměleckého díla

2.1 Vznik fotografie

Nejstarší dochovanou fotografií na světě zhotovil ve Francii roku 1826 po několika letech pokusů Joseph Nicéphore Niépce z okna své pracovny. Stalo se tak pomocí upravené kamery obskurní technikou tzv. heliografie, což byl nejstarší fotografický proces schopný trvalého záznamu obrazu účinkem světla.¹⁵ Vzhledem ke své velice dlouhé expoziční době trávající několik hodin však nebyl tento postup využit v širší praxi a prvním fotografickým procesem se stala díky Niepcovým poznatkům až tzv. Daguerrotypie, podle svého vynálezce Jean Jacquese Louise Mandé Daguerra. Francouzský stát od něj tento vynález za doživotní rentu odkoupil a v roce 1839 jej slavnostně poskytl k volnému užívání, což napomohlo jeho rozšíření do celého světa. Několik dní před tím si ještě Daguerre nechal chytře patentovat vynález ve Velké Británii a tím sobě v této zemi zajistil exkluzivní právo na konstrukci a prodej svého přístroje „Le Daguerrotype“ (Daguerrotyp).

Z hlediska vývoje média fotografie byla ale daguerrotypie jakousi slepou větví, nedala se totiž rozmnožovat, každá z nich byla originálem. Představovala spojovací článek mezi tradicí klasických portrétních miniatur, na kterou způsobem kompozice i adjustace navazovala, a novým zobrazovacím způsobem fotografie. Díky daguerrotypii se stal přelom 40. a 50. let 19. století obdobím prvních fotografií ve formě přímého pozitivu a mohla být zahájena nová epocha reprodukce.

Pokud se na toto období podíváme pohledem počátků formování autorského práva ve fotografii, bylo to zatím období klidu. Díky obtížnosti technické reprodukovatelnosti fotografií těžko vznikaly plagiáty a soudní spory se vyskytovaly jen zřídka.

To však změnil vynález Talbotypie Williama Henry Fox Talbota, který jako první uvedl možnost rozmnožování snímků dvoustupňovým procesem negativ - pozitiv, a následně kolodiový proces. Na základě těchto pokusů John Herschel zavedl pojem "negativ - pozitiv" a pojem "fotografie" (od řeckého fōs - světlo a grafēin - psát kreslit). Svůj vynález ale Talbot

¹⁵ Roku 1822 byla zhotovena stejným způsobem na skle kopie rytiny papeže Pia VII. jako první fotografie na světě, jejíž vznik je doložen. Bohužel deska se rozbila ještě za Niépceova života. In Scheufler, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Artama, Praha, 1993, str. 4.

chránil licenčními poplatky, což spolu s ne příliš vysokou kvalitou kopií zabránilo jejímu rozšíření. Tato technika ale naznačila další vývoj fotografie, který vyústil v široký rozmach tzv. mokrého kolódiového procesu na skleněných deskách a který znamenal technický předpoklad pro neobyčejné rozšíření fotografie během šedesátých let 19. století. Díky tomuto vynálezu, který nebyl chráněn žádným patentem, novým možnostem rozmnožování fotografie a vzrůstající oblíbenosti portrétních vizitek se fotografie stala běžnou součástí života společnosti.¹⁶ Jak se však píše k výstavě ke 150 letému výročí fotografie: „*Fotografie si hledala své místo v hierarchii hodnot, nebyla to jen záležitost patentu*“.¹⁷

2.2 Fotografie jako nové zobrazovací médium

První polovina 19. století byla obdobím silného průmyslového a ekonomického rozmachu, společenským jevem se stala vynalézavost napříč vědními obory od přírodních věd, až po technické zdokonalování výrobních postupů, jejichž výsledkem byla řada vědeckých a technologických objevů. Z těchto důvodů byl vznik fotografie brán spíše jako další vědecký vynález než nový způsob umělecké tvorby, což ostatně potvrzují i první rozhodnutí ve fotografických sporech, kdy se soudy snažili fotografii zařazovat mezi v té době rozvinutou právní úpravu průmyslových patentů. „*Zvláště technicky založenému 19. století se líbila představa fotografie jako objektivního racionálního stroje. Naopak se nelíbila představa, že by stroj mohl vyjadřovat subjektivitu*“.¹⁸

Dalším z faktorů, který mluvil proti přijetí fotografie jako umělecké tvorby byla její konkurenceschopnost vůči klasickému malířství, které se cítilo ohrožené příchodem nového zobrazovacího média. Jak předpověděl Delaroche a zmiňuje i Batchen, příchod fotografie do velkých měst západní Evropy byl velkou ranou pro mnoho tradičních zobrazovacích metod. „*Neodolatelně levné, přesné a lesklé portréty, jež poskytoval daguerrotyp, rychle skoncovaly s malířskými miniaturami*“.¹⁹ A nejen s těmi, vynález fotografie měl samozřejmě dopad i na další techniky jako rytiny, mezzotinta, lepty atd.

¹⁶ Scheufler, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Artama, Praha, 1993, str. 8-12.

¹⁷ Mrázková, Daniela (ed.). *Co je fotografie – 150 let fotografie*. Praha, 1989, str. 16.

¹⁸ Silverio, Robert. *Postmoderní fotografie*. Akademie múzických umění, Praha, 2007. str. 54.

¹⁹ Batchen, Geoffrey. *Ektoplasma*, in: Císař, Karel, ed. *Co je to fotografie?* PB Tisk, Praha, 2004. str. 342.

Ostatně v historii je obecným pravidlem, že nástup nového média vyvolává obavy u média staršího a ne jinak tomu bylo i o století a půl později v případě samotné fotografie, když s rozmachem digitálního způsobu záznamu obrazu většina klasických fotografií podceňovala jeho kvalitu a hodnotu.

Vraťme se ale zpátky. I přes to, že fotografie byla od svého vzniku považována spíše za řemeslnou činnost vytvářenou bez větších uměleckých ambicí, někteří, zejména portrétní fotografové, se snažili svými díly dokázat, že fotografie je schopna "vyššího, uměleckého účinku".²⁰ Cítili se být autory svých uměleckých děl a jednou z těchto známek bylo jednoduše to, že svá díla označovali vlastnoručním podpisem psaným kurzívou, stejně jako to dělali běžně autoři výtvarného umění v 19. století na svých malbách nebo tiskařských deskách. Písmo kurzívou bylo upřednostňováno pro svoji jedinečnost, kdy autor jakoby přenesl část ze své osobnosti do díla a potvrdil tak jeho autenticitu. Ranní daguerrotypisté včetně samotného Louis Jacques Mandé Daguerra často různými způsoby podepisovali své fotografie, např. přes roh skleněné desky.

Jedním z prvních historických soudních sporů týkajících se označení autorství fotografie v podobě pseudonymu a zároveň jeden z prvních, kdy se fotograf snažil dosáhnout uznání jako autor, byl spor mezi Nadarem (vlastním jménem Gaspard Félix Tournachon) a jeho bratrem Adrienem Tournachonem. Nadar se začal zajímat o fotografii díky svému bratrovi Adrienovi, když mu pomáhal zařizovat jeho první fotografický ateliér. Nadar do pařížského ateliéru pozval mimo Jeana Charlese Deburau a spolu se svým bratrem vytvořili slavnou sérii fotografií tohoto zakladatele světové pantomimy. Spor vznikl v roce 1855, kdy Adrien požádal Nadara, aby ateliér opustil a když se tak stalo, začal označovat své fotografie signaturou „Nadar mladší“. Nadar po tomto zjištění zahájil proti svému bratrovi soudní proces, ve kterém se snažil dokázat, že on je vynálezcem tohoto uměleckého jména. Roku 1859 soud uznal Nadarův nárok - Gaspard Félix Tournachon tak získal exkluzivní právo na užívání svého pseudonymu.²¹ Je nutné si uvědomit, že fotografie až do sporu Meyer a Pierson neměla ve Francii ani žádné jiné zemi oficiální status uměleckého díla chráněného zákonem.

²⁰ Scheufler, Pavel. *Teze k dějinám fotografie do roku 1914*. FAMU, Praha, 2000. Str. 23 - 24.

²¹ Girardin, Daniel. Pirker, Christian. *Controverses, Une histoire juridique et éthique de la photographie*. Actes Sud/Musée de L. Élysée, 2008, str. 24 - 25.

Označení fotografie signaturou proto představovalo pro Nadara i další fotografy jedinou cestu, jak dát veřejně najevo své autorství.

To, že se fotografové cítili i jednali jako autoři a stavěli se do stejné roviny s respektovanými malíři, nemělo ale ještě žádný právní dopad. Až několik zásadních soudních sporů postupně pomohlo fotografii k jejímu zákonnému uznání za součást umělecké tvorby.

2.3 Legitimizace fotografie na základě prvních soudních sporů

V červnu 1861 úspěšná pařížská fotografická firma Mayer a Pierson zažalovala cukrářského výrobce Siraundin za to, že neoprávněně reprodukovala jejich fotografii na obalech svých bonbónů. Civilní soud pro oblast Seiny v tomto sporu rozhodl ve prospěch firmy Meyer a Pierson s tím, že Siraundin musí zaplatit odškodné ve výši 200 franků a zároveň mu zakázal další používání portrétů na obalech. Je však důležité říci, že soud se v tomto případě zabýval pouze náhradou škody a vůbec ještě neřešil otázku, zda-li je fotografie autorským dílem či nikoli.²²

Dalším z případů bylo nezákonné použití fotografického portréu krále Viktora Emanuela italského fotografa Duroniho jedním Milánským obchodníkem. Obchodní soud, kterému byl případ přidělen, ale rozhodl, že nemá oprávnění o tomto případě rozhodovat, protože fotografie nebyla předmětem právních předpisů upravujících duševní vlastnictví. Soud obhajoval své rozhodnutí tím, že fotograf vytváří svá díla hlavně díky větší či menší míře dovednosti než duševní a tvůrčí práci a je tak spíše předmětem práv, týkajících se průmyslových patentů. V roce 1861 soud v Turíně své rozhodnutí potvrdil.²³ Tento případ celkem jasně ukazuje počáteční nahlížení na fotografii spíše jako na řemeslo a průmyslovou činnost, než jako na kreativní uměleckou činnost, což ale zásadním způsobem změnil následující spor, který je možné považovat za zlomový případ ve vývoji fotografie a autorského práva a který v následujících letech významně ovlivnil vývoj evropské legislativy.

²² McCauley, Anne, 'Merely Mechanical': On the origins of photographic copyright in France and Great Britain. *Art History*, Vol 31 No 1., Association of Art Historians. Blackwell Publishing, 2008, str. 64.

²³ McCauley, Anne, 'Merely Mechanical': On the origins of photographic copyright in France and Great Britain. *Art History*, Vol 31 No 1., Association of Art Historians. Blackwell Publishing, 2008, str. 64 - 65.

Jednalo se opět o firmu Meyer a Pierson (Léopold-Ernest Mayer a Pierre-Louis Pierson), která podala v roce 1862 žalobu proti konkurenční firmě Betbéder, G.Thiebault a Schwabbé za retušování a prodej fotografie hraběte Count Camillo Benso di Cavour, která byla součástí jejich cyklu portrétů členů kongresu v Paříži. Důvodem sporu bylo, že portrét ministra Cavoura měl být bez svolení žalobce retušovaný a následně nabízený k prodeji zaměstnanci firmy Thiebault a Betbéder²⁴ – došlo ke zvětšení postavy, změně pozice nohou a přidání scény s knihovnou na pozadí snímku. Právní zástupce této firmy tvrdil, že většina fotografů té doby upravuje snímky známých osobností a že firma Meyer a Pierson musí dokázat, že na ně ministr Cavour postoupil právo fotografií reprodukovat. Rozhodnutí soudu padlo v neprospěch firmy Meyer a Pierson s odůvodněním, že fotografie ve skutečnosti není tvořivým výsledkem, ale výsledek práce vyrobený pomocí mechanických prostředků. Dále soud argumentoval tím, že Dagguere prodal svůj vynález fotografie státu, poskytl je tak široké veřejnosti a nebylo by proto spravedlivé, aby výhody kromě vynálezce samotného nesli i všichni ostatní, kteří z tohoto vynálezu profitují nebo budou profitovat.

Firma Meyer a Pierson se ale proti tomuto rozhodnutí odvolala a díky přesvědčivé obhajobě jejich právníka pařížský soud ještě v dubnu téhož roku zvrátil své rozhodnutí. Odůvodnil ho tím, že některé fotografie by mohli být brány za umělecké při specifické volbě úhlu pohledu, kombinaci světla a stínů, u portrétní fotografie pak díky póze fotografovaného, výběrem jeho kostýmu a příslušenství, ze kterých by byl zřejmý otisk osobnosti fotografa. Toto rozhodnutí však nebylo úplně uspokojivé hlavně díky tomu, že právníci se zde stavěli do role uměleckých kritiků, kteří měli výsadu posoudit každou fotografii podle výše zmíněných kritérií. V listopadu roku 1892 byl proto případ postoupen před Nejvyšší odvolací soud. Hérold, právník obhajující firmy Betbéder a Schwabbé rozlišoval během své obhajoby estetické a právní definice uměleckého díla. Upozorňoval na to, že zatímco mnoho tvůrců od módních návrhářů po šperkaře lze považovat za talentované umělce, musela by být, jak už bylo zmiňováno výše, i fotografie podle zákona z roku 1793 produktem tvůrčí mysli a génia, musela by být výsledkem práce umělce samotného a být originální. Tyto podmínky však fotografie podle něj nesplňovala.²⁵ Svoje tvrzení podepřel předložením „Petice dvaceti šesti“, protestem podepsaným mnoha předními umělci té doby, mezi než patřili např. Robert Fleury,

²⁴ Girardin, Daniel. Pirker, Christian. *Controverses, Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Actes Sud/Musée de L. Élysée, 2008, str. 28.

²⁵ McCauley, Anne, 'Merely Mechanical': *On the origins of photographic copyright in France and Great Britain*. Art History, Vol 31 No 1., Association of Art Historians 2008. Blackwell Publishing, 2008, str. 64.

Henriquel Dupot, Philippe Rousseau. Ti odmítali jakékoli srovnávání fotografie s uměním a souhlasili s tím, že se fotografie skládá pouze z manuálních úkonů a nespĺňuje tak právní definici autorského díla.²⁶ Nutno podotknout, že většina z těchto umělců byli konzervativní figurální malíři a rytci, kteří, jak už bylo řečeno, od počátku tušili, že jejich živobytí v podobě často poptávaných portrétních miniatur je ohroženo nástupem nového a rychlejšího způsobu zobrazování.

Na straně firmy Meyer a Pierson vystoupil jako obhájce Ambroise Rendu, který na rozdíl od protistrany rozlišoval mezi strojovými produkty, pro které byla charakteristická technická uniformita a fotografií, u které byl zřejmý charakteristický rukopis různých autorů. Jeho tvrzení potvrzovala i nově vznikající výrazná díla autorů Adama Salomona, Bissona Frérese nebo Nadara, která ukázala, že i fotograf je schopen stejně jako malíř mít uměleckou vizi ještě před tím, než začne dílo realizovat a fotoaparát je v další fázi pouze nástrojem k tomu, aby mohl dílo vytvořit. Tímto efektně ukázal, že fotografické postupy jsou obdobné s postupy tradičních výtvarných umělců.²⁷

Nejvyšší odvolací soud byl přesvědčen o platnosti tohoto tvrzení a vydal 10. dubna 1862 konečný rozsudek ve věci Mayera a Piersona, v němž potvrdil, že „*fotografické obrazy mohou být výsledkem myšlení, ducha, vkusu a inteligence fotografa*“. Tohoto roku tak fotografie poprvé dosáhla právního postavení uměleckého díla.²⁸ V tomto roce byla díky Fine Arts Copyright Act fotografie výslovně zahrnuta mezi chráněná díla i ve Velké Británii.²⁹

Vítězství firmy Meyer a Pierson bylo v té době významným oficiálním ospravedlněním fotografie jako uměleckého díla. Další pozdější rozhodnutí bohužel nedokázala obhájit toto rozhodnutí a po celý zbytek 19. století soudy rozhodovaly díky neexistenci právní reformy velice různorodě. Tedy i přes to, že docházelo k rychlému šíření fotografie ve společnosti, stále zde existovala neochota vzít v úvahu médium fotografie jako umělecké formy, což se odráželo v setrvačném rozhodování soudů.

²⁶ Girardin, Daniel. Pirker, Christian. *Controverses, Une histoire juridique et éthique de la photographie*. Actes Sud/Musée de L. Élysée, 2008, str. 2.

²⁷ McCauley, Anne, 'Merely Mechanical': *On the origins of photographic copyright in France and Great Britain*. Art History, Vol 31 No 1., Association of Art Historians 2008. Blackwell Publishing, 2008, str. 64 -68.

²⁸ *Beubéder and Schwalbé C. Mayer and Pierson*, Court of Cassation. 21 November 1862. Dostupný na: http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/ausgabe/%22f_1862%22

²⁹ Gendreau, Isolde. Nordemann, Axel. Oesch, Rainer. *Copyright and Photographs. An International Survey*. London, 1999. str. 283.

V USA řešil soud podobný případ v roce 1882, kdy se opět jednalo o spor kvůli portrétu známé osobnosti. Hospodářské ocenění fotografie sílilo, fotografové i obchodníci rychle pochopili finanční zisk, který lze vylézt z prodeje portrétů slavných osobností nebo jejich reprodukcí a s tím souvisel i vzrůstající počet případů plagiátorství.

V roce 1883 známý fotograf Napoléon Sarony zjistil, že jeho fotografii Oscara Wildea okopírovala společnost Burrow - Giles Lithographic Company a vzhledem k tomu, že se cítil být na svých právech poškozen, společnost zažaloval. Obdobně jako ve Francii, ani v USA nebyla v té době fotografie uznána po právní stránce jako umělecké dílo, tudíž ani Sarony nemohl vyžadovat exkluzivitu práv pro své fotografie. Burrow-Giles trvali na čistě mechanické a chemické povaze fotografie, Saronymu se ale stejně jako Meyeru a Piersonovi podařilo přesvědčit tribunál o uměleckých kvalitách své práce. Soud vzal v úvahu práci se světlem, volbu kostýmů i detailní a promyšlenou kompozici a případ uzavřel s tím, že fotografický obraz je originální umělecké dílo.³⁰ Díky tomuto procesu došlo k potvrzení autorského práva u fotografie, dvacet let po případu Mayera a Piersona ve Francii. Nesporným faktorem, který hrál i v USA důležitou roli v boji za legitimizaci fotografie, byla tvorba dalších významných fotografů, jako byl např. Matthew B. Brady vlastníci ateliér v New Yorku a filiálku ve Washingtonu, kde byly velice populární jeho výstavy fotografií z americké občanské války. Dokonce sám Abraham Lincoln, kterého Brady již v roce 1860 portrétoval pro jeho prezidentskou kampaň, svým „Brady, You made me president“ veřejně vyzdvihl a ocenil významnou roli fotografie.

Z pohledu autorství je zajímavé, že Brady byl uveden jako autor u všech svých fotografií i přes to, že některé z nich byly vyfoceny asistenty nebo zplnomocněnými fotografy z jeho společnosti Mathew Brady Studios, v té době jich Brady ve studiu zaměstnával několik desítek.³¹ Tento princip bychom ale našli už v renesanci, kdy často na velkých obrazech pracovalo v rámci malířských dílen několik žáků, přičemž mistr sám maloval pouze nejpodstatnější části obrazu, ve výsledku byl však podepsán pod obrazem pouze on.³²

³⁰ Burrow-Giles Lithographic Co. v. Sarony (1883), Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer. Dostupný z: http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/leioic/0010/exec/showThumb/%22us_1883%22/start/%22yes%22

³¹ Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs: Images As History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York: Hill and Wang, 1989, str.37.

³² V tomto pojetí můžeme spatřovat předchůdce zaměstnaneckého díla v autorském právu, v případě studia Mathew Bradyho už jeho jasnou formu.

Právní úprava ochrany fotografií ve Spojených státech amerických a dalších zemích amerického kontinentu se ale postupně vyvíjela zcela odlišným směrem, než tomu bylo na evropském kontinentu. Nejvíce tento vývoj charakterizovala skutečnost, že fotografie se v USA od roku 1909 stala chráněným autorským dílem okamžikem jejího zveřejnění, ale pouze v případě, že byla fotografie označena symbolem © nebo slovem „Copyright“, případně zkratkou tohoto slova.³³ Jinými slovy fotografie musela obsahovat tzv. copyrightovou doložku, která byla za určitý poplatek udělována po registraci fotografie v seznamu autorských děl, jenž uděloval příslušný registrační úřad, tzv. Copyright Office.³⁴ Tato úprava měla díky koloniálním vazbám kořeny v britské právní úpravě, kde se už na začátku 18. století podobný registrační princip objevil v souvislosti s tištěnými texty ve Statute of Anne. Na evropském kontinentu se tento princip neobjevil vůbec.³⁵

³³ Copyright Office, Library of Congress. *The Copyright Law of the United States of America*. Copyright Office Bulletin No. 14. Washington Government Printing Office Library Branch, 1922, str.14.

³⁴ Kříž, Jan a kol. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. Univerzita Karlova v Praze, Právnická fakulta, 2008, str. 68-73.

³⁵ Například na českém území byla podmíněna právní ochrana fotografie označením signaturou do roku 1926, označení ale nebylo podmíněno registrací v žádném rejstříku.

3. Ochrana fotografie a její vývoj v rámci Bernské úmluvy o ochraně děl literárních a uměleckých

Po dlouhou dobu se autorské právo ve fotografii vyvíjelo v jednotlivých zemích na základě společenských podmínek samostatně a bez většího ovlivnění vývojem v ostatních zemích. Koncem 19. století však došlo k druhé vlně technické a technologické inovace. Byly zdokonaleny reprodukční techniky umožňující tisk fotograficky ilustrovaných novin a časopisů³⁶, náročný mokrý kolodiový proces byl nahrazen suchými želatinovými deskami, fotografické přístroje se staly jednoduššími na obsluhu, podařilo se výrazně zvýšit citlivost filmů a desek, čímž se fotografie stala pro širokou společnost mnohem dostupnější.

Díky tomuto rychlému rozvoji, rozvoji komunikace a spojů, ale také díky vhodné geografické poloze docházelo hlavně mezi evropskými zeměmi k pohybu fotografických děl a k vzájemnému ovlivňování právní úpravy fotografie.³⁷ Ukázalo se, že je potřeba vytvořit jednotné podmínky pro společenské uplatňování děl, což se státy nejprve snažily vyřešit jednotlivými dvoustrannými smlouvami. To se postupem času ukázalo jako nedostačující a počátkem 80. let vše směřovalo k přijetí jednotné mnohostranné úmluvy, která by se pokusila sjednotit rozdílnou úpravu autorského práva v jednotlivých zemích, včetně právní úpravy fotografie. Na další vývoj a formování mezinárodní úpravy fotografických děl mělo v dalších letech vliv zejména právo francouzské, ale svým odlišným přístupem k fotografii i právo německé.

3.1 Bern 1886

Stěžejním dokumentem pro vývoj mezinárodní ochrany fotografie a následně i pro vývoj v českých zemích měla Bernská úmluva o ochraně děl literárních a uměleckých z roku 1886³⁸, která na další společenský a technologický vývoj v 1. polovině 20. století postupně reagovala doplňujícími konferencemi a revizemi v Paříži, Berlíně, Římě a Bruselu. Touto smlouvou

³⁶ Vůbec poprvé byla uveřejněna polotónová reprodukce fotografie 2. prosince 1873 v Daily Graphic, vycházejícím v New Yorku a jako první na světě začal využívat výhradně fotografických předloh „Daily Mail“ roku 1894.

³⁷ Knap, Karel. Kunz, Otto. *Mezinárodní právo autorské*. Academia, Praha, 1981, str. 23.

³⁸ International Copyright Act (1886), Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer. Dostupný na: http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/ausgabe/%22uk_1886%22, str. 78 a násl.

byla také založena tzv. Bernská unie složená ze smluvních států úmluvy, která se v dalších letech rozrostla o další země.³⁹

Bernská úmluva je založena na několika základních principech, na kterých stojí dodnes. Smluvní země ostatním příslušníkům ze smluvních zemí zaručují stejná práva a vyžadují stejné povinnosti jako od vlastních příslušníků. Dále je to zaručení alespoň minimální ochrany autorských práv všem příslušníkům ostatních smluvních zemí nebo pravidlo zavazující smluvní státy přizpůsobit jejich vlastní autorské právo se závazky, které pro ně vyplývají z Bernské úmluvy. Úmluva je postavena též na zásadě otevřenosti, což znamená, že k ní může přistoupit jakýkoli další stát a též na principu jednomyslného rozhodování všech otázek v rámci společných konferencí.⁴⁰

Už od počátku této Úmluvy byly “products of photography” její součástí, plné ochrany a stejného postavení jako ostatním uměleckým dílům se ale fotografii dostalo až díky bruselské konferenci v roce 1948, kde byla fotografii poskytnuta plná ochrana jejím zařazením do výčtu ostatních uměleckých děl.

Před přijetím úmluvy v roce 1886 probíhala řada jednání, během kterých se u zakládajících států ukázaly rozdílné přístupy, jakým způsobem chránit fotografii a jak vůbec toto médium právně definovat. V některých z nich jako např. ve Velké Británii nebo Francii byla fotografie chráněna stejně jako ostatní umělecká díla, a to zejména díky rychlejšímu historickému vývoji fotografie i většímu respektu společnosti uznávat autorskou tvorbu jako takovou. Naopak v Německu i přes vzrůstající komunikační a ekonomický význam společnost stále váhala, zda-li je fotografie uměním, či nikoli a zda-li má být chráněna zákony nebo ne.⁴¹ Tyto rozpory se projevíly během přípravných jednání, kdy Francie prosazovala zahrnutí fotografických děl mezi díla umělecká, což se ale setkalo se silným německým odporem a vedlo k prozatímnímu řešení. Jeho výsledkem byla nakonec ochrana pouze těch fotografií, které byly státy Úmluvy uznány jako “protected works of art”, což byly například fotografie kreseb, maleb, soch

³⁹ Mezi deseti zakládajícími členy Bernské úmluvy v roce 1886 byla Belgie, Francie, Velká Británie Německo, Španělsko, Švýcarsko, Itálie, Libérie, Tahiti a Tunis.

⁴⁰ Knap, Karel. Kunz, Otto. *Mezinárodní právo autorské*. Academia, Praha, 1981. str. 55-74.

⁴¹ Gendreau, Isolde. Nordemann, Axel. Oesch, Rainer. *Copyright and Photographs. An International Survey*. London, 1999. str. 135.

apod.⁴² Tento přístup vycházel z obecného vnímání fotografie té doby, kde se její hodnota spatřovala hlavně v možnosti reprodukce jiných uměleckých děl, které byly proto častým námětem fotografií konce 19.století. Ostatně později i Walter Benjamin ve své esejí píše: Předmět reprodukce je uměleckým dílem, a je jím sama reprodukce. Vždyť fotograf zaměřující objektiv vytváří stejnou uměleckou kreaci jako dirigent dirigující symfonii.⁴³

3.2 Paříž 1896

Úprava fotografie v rámci Bernské úmluvy se ukázala jako nedostačující a tato situace byla částečně vyřešena během konference v Paříži. Opět se opakoval rozpor mezi Francií a Německem, došlo však k přijetí nového způsobu ochrany fotografických děl. Změnou bylo, že fotografickým dílům a dílům vytvořeným analogovým procesem měla být v rámci států Bernské unie poskytnuta fotografii z jednoho státu stejná ochrana, jako ve státu, ve kterém je uplatňována. Zároveň ale nesměla být překročena doba ochrany fotografie v zemi původu, což mělo v praxi paradoxní důsledek – země, kde byla ochrana zaručena ji nemohla poskytnout zemi, ve které byla nulová.

Během konference se však země shodly na tom, že: „je vhodné..., aby ve všech zemích Unie právo chránilo fotografická díla a díla vytvořená analogovým procesem...“⁴⁴, tzn. všechna díla vytvořená podobným technickým a fyzikálním procesem, jaký se využívá ve fotografii.⁴⁵ Přijetí prohlášení iniciovalo mimo jiné i další zdokonalení fotografického procesu a uvedení na trh lehkých a snadno ovladatelných filmových fotoaparátů Kodak (box camera) v roce 1888, na které získal v témže roce George Eastman americký patent.⁴⁶ Na druhé straně ale bylo díky této inovaci zapotřebí při fotografování čím dál tím méně odborných znalostí a zkušeností, „umělecký fotograf byl tedy nucen své dílo všemožně vydělovat z běžné produkce

⁴² Gendreau, Isolde. Nordemann, Axel. Oesch, Rainer. *Copyright and Photographs. An International Survey*. London, 1999, str. 19.

⁴³ Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha, 1979, str. 27.

⁴⁴ *Actes de la Conférence de Paris de 1896*, Berne, International Office, 1897, str.167. In Gendreau, Isolde. Nordemann, Axel. Oesch, Rainer. *Copyright and Photographs. An International Survey*. London, 1999. str. 20.

⁴⁵ Gendreau, Isolde. Nordemann, Axel. Oesch, Rainer. *Copyright and Photographs. An International Survey*. London, 1999. str. 25.

⁴⁶ Ve skutečnosti se tento patent opíral o vynález Hannibala Goodwina, jemuž se podařilo ještě dříve vyrobit první verze svitkového filmu. Goodwinovi se ale podařilo zaregistrovat patent díky formálním nedostatkům žádosti až po Eastmanovi, který využil předstihu a na svém vynálezu začal rychle, ale neoprávněně profitovat. Následoval jeden z nejdelších patentních sporů v historii mezi Goodwinem a společností Eastman Kodak, jenž trval až do roku 1914, tedy celých 26 let, kdy byl vynesen rozsudek. George Eastman byl vinen odcizením vynálezu a jeho společnost musela zaplatit několik milionů dolarů společnosti AnSCO, které již zesnulý Goodwin svůj patent prodal.

komerčních portrétistů, nedělních amatérů či rodinných kronikářů⁴⁷, na což s jistou setrvačností země Úmluvy reagovaly během pozdější konference v Římě. Nicméně rozšíření spektra chráněných děl o „díla vytvořená analogovým procesem“, bylo jasnou známkou očekávání a důvěry v další technologický vývoj fotografického média, na který měla být právní úprava v budoucnu připravena. I přes směřování ke společnému právnímu konsensu, zde byla stále potřeba upravit fotografická díla na mezinárodní úrovni více jednotným způsobem.

3.3 Berlin 1908

Většina členů Bernské úmluvy se shodovala na tom, že by fotografie měly být nějakou formou chráněny, stále ale přetrvávaly rozdíly jakým způsobem a v jakém rozsahu. Významným krokem byla konference v Berlíně a přijetí nového článku 3, který stanovil „povinnost“ pro smluvní státy zaručit ochranu pro fotografická díla a díla vytvořená analogovým procesem⁴⁸ a který již nezaručoval ochranu pouze fotografiím, které byly reprodukcemi uměleckých děl. Už tedy nešlo pouze o doporučení, ale o přímou povinnost respektovat v právních řádech jednotlivých členských zemích ochranu fotografií, na což navázal i Československý stát přistoupením k této úmluvě v roce 1921. Nadále bylo ale podstatným nedostatkem revidované Úmluvy to, že fotografická díla nebyla obsažena ve výčtu literárních a uměleckých děl v čl. 2 a fotografie proto nemohly využívat konkrétní ochranu, kterou těmto dílům Úmluva poskytovala.

3.4 Řím 1928

Konference v Římě byla dalším bodem na cestě za dosažením plné ochrany fotografie mezi zeměmi Úmluvy, nepřinesla však žádnou progresivní změnu. Státy se stále nedokázaly dohodnout jakým způsobem definovat přesně obsah ochrany, protože zde byly ze strany některých z nich obavy, že by se ochrana mohla vztahovat i na fotografie banálního nebo všedního charakteru.⁴⁹ Zároveň se státy obávaly, že by určení linie mezi „uměleckými“ a

⁴⁷ Solomon-Godeau, Abigail. *Fotografie po umělecké fotografii*, in: Císař, Karel, ed. *Co je to fotografie?* PB Tisk, Praha, 2004. str. 326.

⁴⁸ *Actes de la Conférence de Berlin 1908*, Berne, International Office, 1909, str. 234. In Gendreau, Isolde. Nordemann, Axel. Oesch, Rainer. *Copyright and Photographs. An International Survey*. London, 1999. str. 22.

⁴⁹ Ricketson, Sam. *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886-1986*. Queen Mary College (University of London), 1987, str.263-264.

„neuměleckými“ fotografiemi přineslo v praxi řadu problémů pro soudy v těchto zemích. Tyto tendence rozdělení fotografických děl mělo zejména Německo, naproti tomu ve Velké Británii byly všechny fotografie chráněny jako umělecké dílo bez ohledu na jejich uměleckou kvalitu.

3.5 Brusel 1948 a přijetí fotografie mezi ostatní chráněná umělecká díla

I po římské konferenci nebyl statut fotografie v rámci Úmluvy zcela vyjasněn. Z tohoto důvodu byl už v roce 1935 svolán do Bruselu Mezinárodní kongres autorského práva, kterého se zúčastnilo i velké množství profesionálních fotografů, kteří naléhali na to, aby Úmluva chránila fotografická díla jako díla umělecká na stejném základě jako jsou chráněna díla ostatní. Vzhledem k nástupu 2. světové války byla ale bruselská revize odložena a konference byla opět uskutečněna až po jejím skončení v roce 1948.

Během této konference byl nejprve navrhován dodatek, který by poprvé zahrnul fotografii mezi umělecká díla v čl. 2(1), zároveň však vyjímá z ochrany „obyčejné“ fotografie. Po odporu několika zemí nakonec došlo k povýšení fotografických děl a děl vytvořených analogovým procesem do seznamu literárních a uměleckých děl v čl.2(1), už bez jakýchkoli dalších předpokladů umělecké kvality.⁵⁰

⁴⁹ Gendreau, Isolde. Nordemann, Axel. Oesch, Rainer. *Copyright and Photographs. An International Survey*. London, 1999. str. 23 – 24.

4. Počátky fotografie a její legitimizace jakožto uměleckého díla v českých zemích

Počátky české fotografie se téměř kryjí s vyhlášením vynálezu daguerrotypie v roce 1839, kdy ještě téhož roku uveřejňuje Václav Staněk v časopise „Česká Včela“ nadšený článek o tomto novém vynálezu, kterému předpovídá velkou budoucnost.⁵¹ Již v tomto roce začaly nejdříve na západě českého území vznikat první fotografie zhotovené procesem daguerrotypie. Nicméně první historicky dochovanou českou fotografií je fotografie pošty v Litomyšli od Ignáce Floruse Staška z roku 1940. Od počátku 50 let začal daguerrotypii vytlačovat Talbotův jednodušší proces negativ – pozitiv, následný vynález mokrého kolodiového procesu a možnosti exponování několika obrazů na jedinou desku celý fotografický proces ještě zefektivnil a zlevnil. Tím se během 50. let dostala fotografie do širšího společenského oběhu, zároveň ale začaly vznikat dvě odlišné podoby tvorby fotografa amatéra a profesionála – živnostníka.

Vznik živnostenské fotografie inicioval její zahrnutí do živnostenského řádu přijatého roku 1859, nebyla to však ještě obecná úprava fotografie v rámci autorského práva, ale pouze regulace fotografického řemesla jako takového. Tento řád platil pro všechny země rakouského mocnářství a rozlišoval živnosti na svobodné a koncesované, přičemž fotografie zde byla zařazena mezi živnosti volné. Nebylo tím pádem potřeba prokazovat způsobilost k jejímu výkonu a fotograf nemusel být ani řádně vyučen.⁵²

Ve všech větších městech si začali své ateliéry postupem času zakládat významní fotografové jako například František Fridrich nebo Jindřich Eckert. O tehdejším rozmachu fotografie píše ve svém článku z roku 1863 i Jan Neruda: „*Jedno jest umění, které v Praze rozkvítá tak rychle a krásně, že v něm nekulháme za žádným městem takměř. Jest to fotografie.*“⁵³ Z fotografického řemesla se stalo výnosné povolání, vznikl trh s fotografiemi a jednotlivé fotografické ateliéry si začaly konkurovat. Zároveň během 70. a 80. let sílily snahy o uznání

⁵¹ Staněk, Václav. *Daguerův (Dagérův) vynálezek k ustálení oučinku světla*. Česká včela, 8.3.1839. In Skopec, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha, 1963, str. 48.

⁵² Otta, J. *Ottův slovník naučný, díl XXVII.*, Praha, 1908, str. 858.

⁵³ Neruda, Jan. Časopis Hlas, Praha, 19.12.1863. In Linhart, Lubomír. *Vývoj a stav československé fotografie*. Československá vlastivěda, Díl IX. – Umění, sv. 2., Oddíl Fotografie, Praha, 1960, str.3.

fotografie jako rovnocenného uměleckého oboru, což vyústilo v potřebu společenskou situaci upravit, protože jak zmiňuje Karel Knap: „*Potřeba pozitivní právní úpravy práva autorského rostla postupem času tou měrou, jakou civilizace znásobovala možnosti šíření kulturních děl.*“⁵⁴

V roce 1895 byl proto přijat autorský, resp. „původský“, zákon, který poprvé obsahoval ochranu fotografií ve smyslu autorského práva. Proces právní legitimizace fotografie v umělecké dílo ale proběhl o více jak 30 let později, než tomu bylo například ve Francii. Bylo to způsobeno zejména tím, že v těchto zemích byla právní úprava přijata jako reakce na určitý velký právní spor týkající se fotografie a který celý tento proces urychlil. Na českém území samozřejmě vznikaly podobné problémy s užitím fotografií, díky velikosti zdejšímu trhu a tím i menším škodám v případě neoprávněného užití však autoři většinou řešili spory mimosoudně.

⁵⁴ Knap, Karel. *Autorské právo*. Orbis, Praha, 1960, str. 13.

5. Právní ochrana fotografie v českých zemích od 19. století do roku 1948

Ochrana autorů - původců se vyvinula v českých zemích z ochrany poskytované nakladatelům jako živnostenská výsada proti patisku. Od počátku 19. století postupně vyvstala potřeba silnější ochrany původského práva a to zejména díky novým reprodukčním možnostem. Prvním dokumentem, který se zabýval ochranou duševního vlastnictví na našem území byl císařský patent z roku 1846, který obsahoval principy, které měly chránit literární, hudební a výtvarná díla proti mechanickému rozmnožování. I když první fotografie zhotovené daguerrotypickým procesem vznikaly na českém území v podstatě už od roku 1840, tento patent ale ještě jejich ochranu neobsahoval.

Jak už bylo řečeno v předchozí kapitole, v roce 1859 byla sice zahrnuta fotografická činnost do živnostenského řádu, nebyla to ale ještě úprava autorskoprávní. O právní ochraně fotografie v českých zemích ve smyslu autorského práva je možné hovořit až od 26. prosince roku 1895, kdy byl přijat zákon o právu původcovském k dílům literárním, uměleckým a fotografickým. Tento zákon poprvé v českých zemích přiznal právní ochranu fotografiím, které zde byly definovány jako „*všechny výrobky, při jejichž vyrobění bylo užito fotografického pochodu jakožto prostředku pomocného*“.⁵⁵ V názvu tohoto zákona je vidět stále jistá tendence oddělit fotografii od ostatních „literárních a uměleckých děl“, v oddílu věnovaném obsahu práva původského (tzn. i oprávněním autora fotografií), ale zákon již fotografické dílo zahrnuje do „*děl umění výtvarných*“ a připisuje mu „*výlučné právo dílo uveřejniti, fotograficky rozmnožovati a rozmnoženiny odbývati*“. Poprvé, a v české autorskoprávní historii naposledy, se v tomto zákoně také objevuje úprava signatury jako podmínka autorství:⁵⁶ „*K vyšlým dílům fotografickým, vyjímajíc podobizny, původské právo existuje toliko tenkrát, když na každé řádné rozmnoženině nebo na kartoně, na kterém rozmnoženina jest upevněna, jest vyznačeno: jméno, vztážmo firma, dále bydliště původcovo nebo nakladatelovo; rok kalendářní, kterého dílo vyšlo.*“⁵⁷ Historicky tato úprava vycházela z toho, že fotografie v 19. století nebyly tvořeny se záměrem uplatnit je v tisku, ale šířit je díky omezeným možnostem tehdejších reprodukčních technik formou originálů,

⁵⁵ Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené. Císařská královská tiskárna dvorská a státní, Vídeň, 1895, str. 667.

⁵⁶ Srov. výše Nadar (Gaspard Félix Tournachon) vs. Adrien Tournachon, str. 16 – 17.

⁵⁷ Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené. Císařská královská tiskárna dvorská a státní, Vídeň, 1895, str. 672.

nalepovaných většinou právě na karton. Dalším zajímavou skutečností je to, že byla chráněna všechna fotografická díla vyjma podobizen, resp. portrétních fotografií. Jednalo se s největší pravděpodobností o střet práva vyfotografované osoby, standardně upraveného v občanském zákoníku a práva autorského, kdy se mělo za to, osobnostní právo fyzické osoby je silnější nežli právo autorské, to znamená, že o užití fotografie má rozhodnout ten, kdo byl vyfotografován a ne autor.

Už bylo řečeno, že na našem území se v době formování autorského práva ve fotografii významnější fotografické spory v podstatě nevyskytovaly, určitou výjimkou byl spor z roku 1901 mezi Enricem Stanko Vrázem, známým fotografem a cestovatelem žijícím v té době ve Spojených státech, a v Čechách působícím Františkem Krátkým. Jedná se o první větší autorskoprávní spor na českém území o kterém se dozvídáme z dobového tisku, jistě i díky tomu, že Stanko Vráz byl na přelomu století na našem území velice populární díky svým zahraničním cestovatelským expedicím. O rozšíření jeho fotografií se postaral hlavně Krátký, který jeho fotografie v Čechách prodával a zhotovoval mu i diapozitivy pro jeho přednášky v Americe.⁵⁸ Vráz zažaloval Krátkého proto, že bez jeho svolení veřejně promítl diapozitivy z cest před několika tisíci lidmi. Původcovský zákon sice obsahoval ustanovení, které dávalo autorovi fotografie krom jiného i výlučné právo své dílo „*uveřejniti*“⁵⁹, státní zástupce ale tuto projekci za uveřejnění nepovažoval a Krátkého stíhání zamítl. K projednání tohoto sporu před soudem tak nakonec vůbec nedošlo. Kauza je zajímavá i z toho pohledu, že Vráz byl držitelem amerického státního občanství, což znamenalo, že i kdyby soudní proces započal, nemohl by uplatňovat právní ochranu svých fotografií, jelikož v té době neexistovala žádná mezinárodní smlouva mezi Spojenými státy a Rakouskem-Uherskem, jenž by vzájemnou ochranu fotografií obsahovala. Z pohledu mezinárodního práva se tak v té době mohla jeho díla na našem území šířit volně, bez autorova svolení.

Ačkoli byl původský zákon z roku 1895 na svou dobu velice pokrokový, postupem času právní úprava v něm nevyhovovala a ze strany tehdejších uměleckých i odborných kruhů přicházely postupně petice a žádosti o změnu. Tyto snahy byly rovněž podpořeny zhroucením bývalého Rakouska a ustavením samostatného státu Československého. Ten tzv. „malou

⁵⁸ Scheufler, Pavel. *František Krátký, český fotograf před 100 lety*. Baset, Praha, 2004, str. 16 - 17.

⁵⁹ *Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené*. Císařská královská tiskárna dvorská a státní, Vídeň, 1895, str. 672.

mírovou smlouvou“, která byla uzavřena po ukončení 1. světové války v St. Germain en Laye v roce 1919, převzal závazek, že do dvanácti měsíců od ratifikace mírové smlouvy přistoupí k revidované Bernské úmluvě (Paříž 1896, Berlín 1908) a přizpůsobí této mezinárodní konvenci své domácí zákonodárství včetně právní úpravy fotografie,⁶⁰ což se stalo 21. února 1921.

Následně byl v roce 1926 vyhlášen nový zákon o původském právu k dílům literárním, uměleckým a fotografickým, čili jak v závorce uvádí (o právu autorském), což vycházelo z inspirace francouzským autorským právem - droit d'auteur. Hlavní podmínkou pro zařazení fotografie do kategorie těchto děl bylo použití fotografického nebo podobného postupu, jako nutného pomocného prostředku. Spadaly sem z toho důvodu všechny fotografie v užším smyslu, což byly např. i autotypie, hlubotisky nebo planografie. V té době byl totiž považován za fotografický, i když zjednodušený, každý pochod, kde se využívalo fotochemického účinku světla na chemické sloučeniny, nejen stříbra, ale i jiného chemického složení a kde byl pracovní postup jen z části odlišný od postupu v klasické fotografii.⁶¹ Ochrana byla ovšem rozdílná v případech, kdy se jednalo o fotografii „dle přírody“ (originální) nebo když se jednalo o fotografii jiného uměleckého díla (fotografickou reprodukcí). V této diferenciaci je patrné ovlivnění zněním revidované Bernské úmluvy, ke které Československo přistoupilo a které spočívalo v sílící tendenci odlišit fotografie podle tvůrčího přínosu na původní od těch, které byly pouze reprodukcí jiného uměleckého díla. Stále je zde vidět residuum z minulého století, kdy za umělecké byly brány pouze fotografie uměleckých děl. Oproti předchozí právní úpravě z roku 1895 též odpadly formální podmínky ochrany fotografických děl, tedy nebylo již požadováno uvedení jména, resp. firmy a bydliště původce (autora) nebo nakladatele a roku, kdy dílo vyšlo na fotografii nebo kartonu.⁶²

Rok 1926 byl důležitým i pro úpravu fotografie v rámci živnostenského práva, jelikož byl přijat nový živnostenský zákon, který prohlásil veškeré obory fotografické živnosti za živnost řemeslnou, což znamenalo, že každý fotograf mající zájem podnikat v této oblasti, musel získat průkaz způsobilosti. Už v roce 1911 sice živnostenský řád zařadil pod tlakem

⁶⁰ Löwenbach, V. *Československé právo autorské po ratifikaci míru*. Lumír, 1919.

⁶¹ Konárek, Gustav. *Sbírka živnostensko-právních posudků Ústředny obchodních a živnostenských komor (1922-1940)*, Právnícké vydavatelství JUDr. Václav Tomsa, Praha, 1942, str. 182-183.

⁶² Löwenbach, Jan. *Právo autorské*. Československý Kompas, Praha, 1927, str. 175.

komerčních fotografií alespoň portrétní fotografii, resp. „*fotografie podobizen*“, mezi řemeslné živnosti, ostatní fotografické odvětví byly ale stále živnostmi volnými, tzn. jejich získání nebylo vázáno žádnými odbornými předpoklady⁶³ a mohl je provozovat kdokoli. Už od konce 19. století a zejména po první světové válce se stále více prosazovali amatérští fotografové, což se samozřejmě profesionálním fotografům z konkurenčních důvodů nelíbilo. Od roku 1926 tedy už nebylo rozdílu mezi portrétní a krajinářskou fotografií. Fotograf, který získal tovaryšský list a doložil tříletou praxi v oboru získal jednotný průkaz zahrnující všechny obory a odvětví této živnosti.⁶⁴

V období mezi světovými válkami se ochrana autorského práva na našem území řadila mezi evropskými zeměmi k těm nejpokročilejším, bohužel 2. světová válka a kulturní útlak se na našem území negativně dotkl nejen fotografií a fotografické činnosti, ale i jejich ochrany. Stále platila autorská a živnostenská právní úprava z roku 1926, příručka k tovaryšským zkouškám fotografického oboru z roku 1941 ale například zmiňuje, že fotografickou živnost mohly být oprávněny získat podle říšského zákoníku pouze „*zachovalé, svéprávné árijské osoby*“. Bylo též zakázáno fotografovat na všech veřejných místech, kde by tím mohlo vzniknout „*zdržení frekvence*“ a to i v tom případě, že bylo způsobeno lidmi, kteří fotografování přihlíželi. Úplný zákaz platil pro fotografování v blízkosti všech vojenských zařízení, na nádražích a letištích. Trestné bylo také fotografování z letadel i pouhé brání fotografického přístroje do letadla.⁶⁵

Právní ochrana fotografie a autorů byla v Československu po skončení 2. světové války ovlivněna komunistickým převratem v únoru 1948 a následnou změnou politických a hospodářských podmínek na našem území. Nový režim si v rámci své ideologie uvědomoval sílu i nebezpečí fotografického média, na prvním místě tak byl spíše zájem nového socialistického zřízení než svoboda projevu a volnost umělecké tvůrčí činnosti. Je ale zajímavé, že v období komunistického státu mezi lety 1948 a převratem v roce 1989 bylo Československo stále členem Bernské úmluvy, od které kupodivu neodstoupilo. Díky tomu

⁶³ Štědrý, Bohumil. Buchtela, Rudolf. *Řád živnostenský, díl I.* Československý kompas, Praha, 1924.

⁶⁴ Od 1.1.2008 Živnostenský zákon opět zahrnul fotografickou činnost mezi živnosti volné a tímto pojetím se tak vrátil zpět do roku 1859.

⁶⁵ Skopec, Rudolf. *Stručná nauka o fotografii (příručka k tovaryšským zkouškám fotografického oboru).* Živnostenské tiskařské a vydavatelské závody, Praha, 1941, str. 82.

byla s ohledem na komunistické prostředí úprava autorského práva včetně fotografie na našem území stále mimořádně vyspělá.

Závěr

Vývoj autorského práva se ukázal těsně spjat s technologickým a společenským vývojem společnosti. Do počátku 18. století nebylo zapotřebí právní úpravy autorského práva a jistě to nebylo dáno tím, že by se žádná umělecká díla netvořila. Důvodem byl fakt, že zatím nebyly dostatečně vyvinuty způsoby šíření děl, což ale změnil vynález parního stroje a průmyslová revoluce v 19. století, která dala vzniknout mnoha novým vynálezům, jenž umožnily sdělování obsahu autorských děl a jejich šíření mezi jednotlivými zeměmi.

Jedním z těchto převratných objevů byl i vynález fotografického procesu v roce 1839 ve Francii. V prvních letech po jejím vynalezení byla možnost zhotovit fotografii vyhrazena pouze několika jednotlivcům, byl to proces náročný finančně i časově, výsledné fotografie byly zároveň originály a nedaly se rozmnožovat. Toto reprodukční omezení zároveň omezovalo vznik společenských vztahů a tím i případné spory mezi těmi, kteří fotografiemi disponovali. Situace se však postupně začala měnit spolu s tím, jak byla zdokonalována fotografická technologie a technika. Pomocí vynálezu kolodiového procesu a možnosti exponovat na jediné desce záběr několikrát se fotografie v 2. polovině 19. století rozšířila do té míry, že si nakonec společenská situace její právní úpravu vyžádala. Přibývalo právních sporů o autorství a zejména sporů z důvodů neoprávněného užití fotografií. Musela být proto vyřešena zásadní společenská a právní otázka, zda je fotografie uměleckým dílem, jako např. malba nebo grafika, či nikoli. Díky emancipaci a výrazné tvorbě některých fotografů, ale i postupnému respektu společnosti v umělecký potenciál média postupně evropské státy začaly zahrnovat fotografii mezi právem chráněná umělecká díla. Není s podivem, že se tak poprvé stalo právě ve Francii a to především díky sporu Meyer a Pierson z roku 1862.

Tento proces samozřejmě probíhal v jednotlivých zemích odlišně a jak ukázaly i pozdější snahy o jednotnou mezinárodní úpravu mezi evropskými státy v rámci Bernské úmluvy přijaté v roce 1886, odlišný byl i pohled zemí do jaké míry a v jakém rozsahu fotografii chránit. Zatímco pokroková Francie byla zastáncem plné ochrany fotografických děl, například Německo se snažilo fotografickou tvorbu odlišit podle tvůrčího přínosu na chráněné fotografie umělecké a ostatní, běžné fotografie, kterým zákon ochranu neposkytoval. Vývoj právní ochrany ovlivnily v následujících letech opět nové technologické inovace fotografického procesu, jako byl například vynález celuloidového filmu v roce 1888 a uvedení

na trh dostupných a snadno ovladatelných fotoaparátů firmy Kodak, které daly vznik tzv. momentní fotografii. Reakcí bylo rozšíření chráněných fotografických děl i o „ostatní díla vytvořená analogovým procesem“, což bylo jasnou známkou víry v další budoucí vývoj a pokrok tohoto média. Na začátku 20. století se už většina evropských zemí shodovala na tom, že fotografie by měla být nějakým způsobem chráněna, stále ale přetrvávaly rozpory v jakém rozsahu. Potřebu jednotné právní úpravy v dalších letech motivovaly další pokroky v reprodukci a šíření fotografií jako bylo jejich tištění v novinách a časopisech, došlo k vynálezu telefotografie a tím i možnosti přenosu fotografií na velké vzdálenosti.

Debaty ohledně statutu fotografie v rámci evropských států ovlivnily i ochranu fotografie v samostatném Československu, které přistoupilo k Bernské úmluvě roku 1921 a přijalo tak i v ní obsaženou právní úpravu fotografie. Nový samostatný stát se nechal silně inspirovat též francouzskou právní úpravou, což vyústilo v přijetí nového autorského zákona v roce 1926, který byl na svou dobu velice pokrokový.

Vývoj fotografie ve 20. století zásadně ovlivnily i dva světové konflikty, které se promítly zejména ve vnímání fotografie, která už nebyla pouze svědkem, ale i mocnou zbraní. Po ukončení 2. světové války byl již význam a postavení fotografického média neoddiskutovatelný, což vyústilo v konferenci v Bruselu v roce 1948. Tento rok znamenal pro mezinárodní ochranu fotografie vítězství díky tomu, že byla konečně zahrnuta v Bernské úmluvě mezi ostatní umělecká díla, což musely všechny státy Úmluvy respektovat.

Na našem území byl rok 1948 zejména zlomem politickým a hospodářským. Československý socialistický stát naštěstí neodstoupil od Bernské úmluvy, ke které přistoupil v roce 1921 a navzdory tomu, že nový komunistický režim omezil některá práva občanů, právní úprava autorského práva včetně fotografie zůstala až do roku 1989 v rámci evropských zemí velice vyspělou.

Na samotný závěr této práce je důležité říci, že bych byl rád, aby se tato práce stala základem pro budoucí rozsáhlejší zpracování tohoto tématu, v němž bych se chtěl podrobněji věnovat vývoji autorského práva a fotografie až do současnosti, včetně dalších aktuálních otázek které s fotografií a autorským právem úzce souvisí. Jsou jimi například ochrana osobnosti, digitální šíření dat nebo problematika obrazových databází jakými jsou Corbis Corporation nebo Getty

Images. Právě historický pohled na tento vývoj a samotné počátky formování ochrany fotografie jsou podle mého názoru nezbytné pro úplné pochopení soudobé právní úpravy a současného stavu a směřování fotografie.

Resumé

The development of copyright is inseparable from the technological and social development of society. Until the beginning of the 18th century, copyright was not even necessary; and this wasn't a result of the lack of artistic production. The reason was the absence of any means of mechanical reproduction methods, which were a result of the Industrial Revolution of the 19th century. These processes gave artistic works the opportunity to be circulated and reproduced in individual countries.

One of the first of these mechanical reproduction methods was the invention of photography in 1839 in France. In the years following its discovery, it remained a practice for the wealthy, as it was costly both financially and required much time. The resulting photographs could not even be reproduced. This lack of reproduction also blocked the formation of social relationships and even the relationships between the owners of the works of knowledge of process. The situation gradually changed as photographic technology became perfected. With the rise of collodion technology, which allowed one glass plate to be exposed over and over again, photography in the second half of the 19th century became so proliferated that it required legal ramifications. Due to the emancipation and individual work by many renowned photographers, but also thanks to the rising popularity of this medium in society and the recognition of its importance, European states began to include photography in legally protected entities. It is no wonder that the first dispute was in France between Meyer and Pierson from 1862.

This process was conducted separately in the individual countries, with later pointed to the need for a unified approach to these cases according to the Bern Accords in 1886. Each country had its own ramifications of how to protect this work. While progressive France was an advocate of full protection, Germany for instance tried to categorize protection according to the artistic merit and individual value of each photographer and would base the level of copyright on this measure, and its artistic versus societal value. The development of copyright was also influenced by the progress in technological development, especially after the development of celluloid film in 1888 and the introduction of the Kodak Brownie, which gave rise to the amateur photography movement. In reaction, copyright was extended to all works created by the analogue process, which was a clear indication in the strength of the medium's potential. At the beginning of the 20th century, most European countries were in agreement that

photography should be copyrighted, but still disagreed on the extent. The need for individual laws and regulations was only reinforced by the introduction of photographs in print media and newspapers, and with the advent of telephotography, this need grew as photographs were able to travel enormous distances.

The debate around the status of photography within the European states was influenced by copyright laws in Czechoslovakia, which joined the Bern Convention in 1912, and adopted the photographic copyright norm, which gave rise the new Copyright Law in 1926, which was very progressive for its time.

The development of photography in the 20th century was influenced by two world conflicts, which changed the role of photography from mere witness to weapon. After WWII, the role of photography was indisputable, which was proven at the Brussels Conference of 1948. This year marked the adoption of photography among the other arts, in the Bern Accords which all European countries were bound to respect.

In the Czech Lands, 1948 marked a change both politically and fiscally. The Czechoslovak socialist state did not back out of the Bern Accords (after having entered them in 1921) and even though the communist regime did censor individual artistic output, the copyright laws remain rather progressive until 1989.

In conclusion of this work, it is important to note, that I would like this work to become an impetus for further research into this issue, and I would like to devote my energy to mapping out the copyright development in photography until the present. Currently, there are new issues to be reexamined, such as individual (civil) protection, digital dissemination of data, or the problematic of databases such as Corbis Corporation or Getty Images. A historical analysis of this development and the first formulations of legal protection of photography is, according to me, absolutely crucial to understanding the medium's current status as well as the future direction.

Seznam použité literatury

- Anděl, Jaroslav. *Česká fotografie 1840-1950. Příběh moderního média*. Kant, Praha, 2004
- Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha, 1979
- Boháček, Ivan. *Jeskynní malby a vlastnické vášně*. Vesmír 7 / 1996
- Císař, Karel, ed. *Co je to fotografie?* PB Tisk, Praha, 2004
- Copyright Office, Library of Congress. *The Copyright Law of the United States of America*. Copyright Office Bulletin No. 14. Washington Government Printing Office Library Branch, 1922
- Edwin A. Burt, ed. *The English Philosophers from Bacon to Mill*, New York, 1939
- Gendreau, Isolde. Nordemann, Axel. Oesch, Rainer. *Copyright and Photographs. An International Survey*. London, 1999
- Girardin, Daniel. Pirker, Christian. *Controverses, Une histoire juridique et éthique de la photographie*. Actes Sud/Musée de L'Élysée, 2008
- Knap, Karel. *Autorské právo*. Orbis, Praha, 1960
- Knapp, Karel a kolektiv. *Autorský zákon a předpisy související, komentář*. Linde Praha, 1996
- Knap, Karel. Kunz, Otto. *Mezinárodní právo autorské*. Academia, Praha, 1981
- Konárek, Gustav. *Sbírka živnostensko-právních posudků Ústředny obchodních a živnostenských komor (1922-1940)*, Právnícké vydavatelství JUDr. Václav Tomsa, Praha, 1942
- Kříž, Jan a kol. *Aktuální otázky práva autorského a práv průmyslových*. Univerzita Karlova v Praze, Právnícká fakulta, 2008
- Linhart, Lubomír. *Vývoj a stav československé fotografie*. Československá vlastivěda, Díl IX. – Umění, sv. 2., Oddíl Fotografie, Praha, 1960

- Löwenbach, Jan. *Právo autorské*. Československý Kompas, Praha, 1927
- Löwenbach, V. *Československé právo autorské po ratifikaci míru*. Lumír, 1919
- Luby, Š. *Prevencia a zodpovednosť v občanskom práve, I. Diel*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1958
- McCauley, Anne. *'Merely Mechanical': On the origins of photographic copyright in France and Great Britain*. Art History, Vol 31 No 1., Association of Art Historians, Blackwell Publishing, 2008
- Mrázková, Daniela (ed.). *Co je fotografie – 150 let fotografie*. Praha, 1989
- Otta, J. *Ottův slovník naučný, díl XXVII.*, Praha, 1908
- Phillips, Charles Palmer. *The Law of Copyright in works of Literature and Art and in the Application of Designs with the statutes relating thereto*, London, 1863
- Rádl, Emanuel. *Masarykův slovník naučný: Lidová encyklopedie všeobecných vědomostí. Československý kompas, 1925*
- Ricketson, Sam. *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886-1986*. Queen Mary College (University of London), 1987
- Seltenreich, R. a kol. *Dějiny evropského kontinentálního práva, 3. vydání*. Praha, Lege, 2010
- Scheufler, Pavel. *František Krátký, český fotograf před 100 lety*. Baset, Praha, 2004, str. 16 - 17.
- Scheufler, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Artama, Praha, 1993
- Scheufler, Pavel. *Teze k dějinám fotografie do roku 1914*. FAMU, Praha, 2000
- Silverio, Robert. *Postmoderní fotografie*. Akademie múzických umění, Praha, 2007
- Skopec, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha, 1963
- Skopec, Rudolf. *Stručná nauka o fotografii (příručka k tovaryšským zkouškám fotografického oboru)*. Živnostenské tiskařské a vydavatelské závody, Praha, 1941

- Štědrý, Bohumil. Buchtela, Rudolf. *Řád živnostenský, díl I.* Československý kompas, Praha, 1924
- Telec, I.: *Tvůrčí práva duševního vlastnictví.* Brno: Doplněk, 1994
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs: Images As History, Mathew Brady to Walker Evans,* New York: Hill and Wang, 1989
- *Zákonník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené.* Císařská královská tiskárna dvorská a státní, Vídeň, 1895
- Betbéder and Schwalbé C. Mayer and Pierson, Court of Cassation. 21 November 1862, Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer, Dostupný z: http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/ausgabe/%22f_1862%22
- Burrow-Giles Lithographic Co. v. Sarony (1883), Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer. Dostupný z: http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/showThumb/%22us_1883%22/start/%22yes%22
- International Copyright Act (1886), Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer. Dostupný z: http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/ausgabe/%22uk_1886%22
- Smiers, Joost. Pryč s autorským právem! - Požehnání pro umělce, umění i společnost [online]. Přeložil Ondřej Ditrych. Glosy.info, 24.květen 2006. [cit. 15. července 2011] Dostupný z: <http://glosy.info/texty/pryc-s-autorskym-pravem-pozehnani-pro-umelce-umeni-i-spolecnost/>

Citace obrazové přílohy

- Girardin, Daniel. Pirker, Christian. *Controverses, Une histoire juridique et éthique de la photographie*. Actes Sud/Musée de L'Élysée, 2008
- Scheufler, Pavel. *František Krátký, český fotograf před 100 lety*. Baset, Praha, 2004

Obrazové přílohy

11.1. Nadar (Gaspard Félix Tournachon) v. Adrien Tournachon, 1855

11.2. Betbéder a Schwalbé v. Mayer a Pierson, 1862

11.3. Burrow-Giles Lithographic Co. v. Sarony, 1883

11.4. Enric Stanko Vráz v. František Krátký, 1901



11.1. Nadar (Gaspard Félix Tournachon) v. Adrien Tournachon, 1855



11.2. Betbéder a Schwalbé C. Mayer a Pierson, 1862



11.3. Burrow-Giles Lithographic Co. v. Sarony, 1883



11.4. Enric Stanko Vráz v. František Krátký, 1901