

SAMPLOVÁNÍ A REMIXOVÁNÍ V ELEKTRONICKÉ HUDBĚ: E(STE)TICKÉ A PRÁVNÍ PROBLÉMY HUDEBNÍ TVORBY

Pavel Zahrádka, Rudolf Leška, Marie Čtveráčková, Ivan David,
Michal Tomčík, Václav Hodonický, Rostislav Sliwka

Září 2022

Připravili

Pavel Zahrádka
Rudolf Leška
Marie Čtveráčková
Ivan David
Michal Tomčík
Václav Hodonický
Rostislav Sliwka

Výzkumná zpráva byla vytvořena v rámci řešení projektu „Mapování potřeb a posílení profesních dovedností dýdžejů a hudebních tvůrců v oblasti remixu“ (č. KU-CB1-014) s finanční podporou Fondů EHP a Norska 2014-2021. Pro přípravu výzkumné zprávy byly využity rovněž zjištění projektu základního výzkumu „Law and Remix Culture: Aesthetics and Ethics of Musical Remix“ (č. DSGC-2021-0015) realizovaného studenty doktorského studijního programu Studia kulturních průmyslů na Univerzitě Palackého v Olomouci.

1. vydání

© Pavel Zahrádka, Rudolf Leška, Marie Čtveráčková, Ivan David, Michal Tomčík, Václav Hodonický, Rostislav Sliwka, 2022

Vydal Svaz autorů a interpretů, 2022

Publikace podléhá licenci Creative Commons:

CC-BY-NC-ND 3.0

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

Dostupné z: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/cz/>

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| 1. VÝZKUM ESTETICKÝCH, ETICKÝCH A PRÁVNÍCH ASPEKTŮ SAMPLOVÁNÍ A REMIXU V ČESKÉ REPUBLICE..... | 1 |
| <i>Pavel Zahrádka</i> | |
| 2. ESTETIKA SAMPLOVÁNÍ A REMIXU..... | 3 |
| <i>Marie Čtveráčková, Pavel Zahrádka</i> | |
| 2.1 NÁSTROJE | 3 |
| 2.2 ZDROJE SAMPLŮ | 4 |
| 2.3 KÁNONY ŽÁNŘŮ A PRÁCE SE SAMPLY | 6 |
| 2.4 ESTETICKÉ PRINCIPY SAMPLOVÁNÍ | 9 |
| 3. ETIKA SAMPLOVÁNÍ A REMIXU | 10 |
| <i>Pavel Zahrádka</i> | |
| 3.1 METODOLOGIE ETIKY SAMPLOVÁNÍ A REMIXU | 10 |
| 3.2 KDY JE REMIXOVÁNÍ A SAMPLOVÁNÍ HUDBY LEGITIMNÍ? | 10 |
| 3.2.1 Komerční/nekomerční. | 10 |
| 3.2.2 Tvůrčí/netvůrčí. | 11 |
| 3.2.3 Aktivní/pasivní. | 12 |
| 3.2.4 Uvádění/neuvádění zdroje. | 12 |
| 3.2.5 Uctivé/neuctivé. | 13 |
| 3.2.6 Se svolením/bez svolení. | 13 |
| 4. DOPAD AUTORSKÉHO PRÁVA NA TVŮRČÍ PRÁCI SAMPLUJÍCÍCH HUDEBNÍKŮ..... | 15 |
| <i>Ivan David</i> | |
| 5. POSTOJE SAMPLUJÍCÍCH HUDEBNÍKŮ K AUTORSKÉMU PRÁVU | 20 |
| <i>Pavel Zahrádka</i> | |
| 5.1 IDEALISTÉ | 21 |
| 5.2 KONZERVATIVCI | 22 |
| 5.3 ANARCHISTÉ. | 23 |
| 5.4 POSTOJ HUDEBNÍKŮ K ORGANIZACÍM KOLEKTIVNÍ SPRÁVY PRÁV AUTORSKÝCH | 24 |
| 6. VÝSLEDKY DOTAZNÍKOVÉHO ŠETŘENÍ MEZI HUDEBNÍMI PRODUCENTY A VYDAVATELI | 24 |
| <i>Michal Tomčík, Pavel Zahrádka</i> | |
| 6.1 ZÁKLADNÍ POPIS OSLOVENÉHO SOUBORU | 25 |
| 6.2 ZKUŠENOSTI SE SAMPLOVÁNÍM, DŮVODY K VYUŽÍVÁNÍ SAMPLŮ VE VLASTNÍ TVORBĚ. | 25 |
| 6.3 E(STĚ)TIKA „DOBŘÉHO“ SAMPLOVÁNÍ, RESPEKTIVE REMIXU | 26 |
| 6.4 SAMPLOVÁNÍ A AUTORSKÉ PRÁVO | 26 |
| 6.5 ROLE KOLEKTIVNÍCH SPRÁVCŮ AUTORSKÝCH PRÁV A PROFESNÍCH ORGANIZACÍ. | 31 |
| 6.6 POSTOJE KE ZJEDNODUŠENÍ VYPOŘÁDÁNÍ PRÁV K HUDEBNÍM SAMPLŮM | 32 |
| 7. AUTORSKOPRÁVNÍ SOUVISLOSTI SAMPLOVÁNÍ A PROBLEMATIKA VYPOŘÁDÁVÁNÍ PRÁV | 34 |
| <i>Rudolf Leška, Václav Hodonický, Rostislav Sliwka</i> | |
| 7.1 UŽITÍ AUTORSKÉHO DÍLA A JINÝCH PŘEDMĚTŮ OCHRANY V PŘÍPADĚ REMIXU A SAMPLOVÁNÍ | 34 |
| 7.1.1 Autorské dílo | 34 |
| 7.1.2 Dotčená práva k autorskému dílu | 35 |
| 7.1.3 Mimosmluvní užití bez souhlasu autora | 36 |
| 7.1.4 Umělecký výkon | 38 |
| 7.1.5 Zvukový záznam | 38 |
| 7.1.6 Checklist | 39 |
| 7.2 LICENCOVÁNÍ V PŘÍPADĚ REMIXU A SAMPLOVÁNÍ – STÁVAJÍCÍ PRAXE | 39 |
| 7.2.1 Role kolektivního správce OSA při vypořádávání práv | 42 |

| | |
|---|----|
| 7.2.2 Role kolektivního správce INTERGRAM při vypořádávání práv | 44 |
| 7.2.3 Individuální licencování | 46 |
| 7.3 ÚVAHY O VHODNÉ PRAXI – LEGISLATIVNÍ A NELEGISLATIVNÍ ŘEŠENÍ | 47 |
| 7.3.1 Zákonná výjimka pro samplování | 47 |
| 7.3.2 Facilitace smluvního vypořádávání | 48 |

8. SHRNU TÍ

Pavel Zahrádka, Rudolf Leška, Ivan David

9. LITERATURA

| | |
|-----------------------|----|
| PRÁVNÍ PŘEDPISY | 55 |
|-----------------------|----|

II SEZNAM GRAFŮ

| | |
|---|----|
| Graf č. 1: Důvody k využívání samplů ve vlastní hudební tvorbě – v % (N=51) | 26 |
| Graf č. 2: Důvody k vyžádání souhlasu pro použití samplu – v % (N=43, N=36) | 28 |
| Graf č. 3: Reakce na neautorizované samplování vlastní tvorby – v % (N=56) | 30 |
| Graf č. 4: Konkrétní formy podpory hudebníkům ze strany profesních sdružení – v % (N=56) | 31 |
| Graf č. 5: Opatření, která by pomohla tvůrcům a vydavatelům hudby osahující samply – v % (N=56) | 33 |

1. VÝZKUM ESTETICKÝCH, ETICKÝCH A PRÁVNÍCH ASPEKTŮ SAMPLOVÁNÍ A REMIXU V ČESKÉ REPUBLICE

1. Výzkumná zpráva předkládá odpovědi na následující **výzkumné otázky**:

- Jak ovlivňuje právní regulace transformativního užití autorského díla v České republice tvorbu hudebního remixu a hudebních skladeb obsahujících samplý z chráněných hudebních nahrávek?
- Jaká je estetika samplování hudebních nahrávek?
- Jaká je etika samplování chráněných hudebních nahrávek?
- Jaký je postoj aktérů české elektronické hudební scény a hip hopu (hudebníků a hudebních producentů) k autorskému právu a případné úpravě legislativního rámce pro transformativní užití hudebního díla?
- Jaké možnosti úpravy autorskoprávní regulace se nabízejí pro odstranění identifikovaných problémů souvisejících s transformativním užitím chráněných hudebních děl a nahrávek? Jaké jsou jejich výhody a nevýhody?

2. „Samplováním“ označujeme techniku, při níž se s pomocí elektronických zařízení vyjímají úryvky (samplý) zvukového záznamu za tím účelem, aby byly použity jako prvky nové skladby v jiném zvukovém záznamu. Tyto úryvky jsou při opětovném použití často mixovány, měněny, přestříhány nebo opakovány ve smyčce tak, aby byly v novém díle více či méně rozpoznatelné. Výzkum byl soustředěn především na přejímání samplů z nahrávek jiných umělců, které jsou chráněny autorským právem a právy souvisejícími. „Remixem“ označujeme způsob vytvoření nové hudební kompozice spojením hudebních prvků z více zdrojů nebo pozměněním, vypuštěním či nahrazením částí skladby prvky z jiné skladby. Pojmy „samplování“ a „remix“ nahrazujeme ve zprávě rovněž obecnějšími označeními, jako jsou „transformativní užití hudebního díla“, „užití části hudebního díla či nahrávky při vytváření nového hudebního díla“, „navazující tvorba“ (*follow-on creation*) či „užití části díla třetí osoby ve vlastní tvorbě“.

3. Zatímco odpověď na první čtyři výzkumné otázky poskytl **sociologický výzkum** mezi zástupci elektronické hudební scény a hip hopu, odpověď na poslední výzkumnou otázku jsme získali kromě empirického výzkumu na základě **právní analýzy** stávající regulace transformativního užití autorského díla a na základě konzultací se zástupci organizací kolektivní správy zastupujících hudební autory (Ochranný svaz autorský) a interprety (INTERGRAM) v České republice.

4. Sociologická část výzkumu je metodicky založena na analýze kvalitativních i kvantitativních dat, jejichž sběr probíhal od září 2021 do února 2022. Data byla získána prostřednictvím **polostrukturovaných výzkumných rozhovorů** vedených s **aktéry elektronické hudební scény a hip hopu** (autory, interprety, vydavateli), formou focus group s hudebními vydavateli (Synth Library

Prague, Praha, 31. 3. 2022), formou kulatého stolu se zástupci organizací kolektivní správy práv autorských (Jazz Dock, Praha, 1. 2. 2022; VŠFS, Praha, 3. 5. 2022) a formou **dotazníkového šetření** (květen až červen 2022) realizovaného mezi hudebníky, dýdžeji a hudebními vydavateli ve spolupráci s agenturou STEM/MARK a Svazem autorů a interpretů.

5. Celkem jsme vedli 38 polostrukturovaných výzkumných rozhovorů. Průměrná délka rozhovoru činila 45 minut a převážná část rozhovorů byla v reakci na protiepidemická opatření a riziko šíření nákazy realizována formou videopřenosu. Rozhovory jsme vedli se samplujícími či remixujícími hudebníky a hudebnicemi a dýdžeji a dýdžejkami. Z hlediska žánrů to byli především zástupci a zástupkyně **hip hopu** a **rapu** (žánru, který je nejvíce spojen se samplováním hudby jiných autorů a autorek), **taneční elektronické hudby**, **ambientu** nebo **experimentální elektronické hudby** a **alternativní popové hudby**. Jednalo se o hudebníky a hudebnice, kteří svou hudbu vydávají samostatně na stahovacích a streamovacích platformách nebo na fyzických nosičích (vinylech, kazetách nebo CD) nebo hudbu vydávají v lokálním či vlastním vydavatelství. Přestože naprostá většina dotazovaných skládá či hraje elektronickou hudbu na profesionální úrovni, příjem z jejich hudební tvorby netvoří hlavní část jejich celkového příjmu. Většina z dotazovaných byla mladší 45 let.
6. Výzkumný tým tvořili sociolog a estetik Pavel Zahrádka (UPOL), hudební publicistka a dýdžejk Marie Čtveráčková (Synth Library Prague), zahraniční expert na autorské právo Andreas Galtung (Inland Norway University of Applied Sciences), proškolení výzkumní asistenti Adéla Prášilová, Miroslav Krša a Adéla Ratajská (všichni UPOL), právní odborníci Rudolf Leška (VŠFS) a Ivan David (UPOL). S analýzou dat z dotazníkového šetření pomáhal sociolog Michal Tomčík (VŠFS). S přípravou podkapitol o roli kolektivních správců při vypořádání práv pomáhali právní experti Václav Hodonický (INTERGRAM) a Rostislav Sliwka (OSA). Přibližně dvě třetiny výzkumných rozhovorů s hudebními producenty a vydavateli vedli Marie Čtveráčková (hip hop) a Pavel Zahrádka (taneční elektronická hudba). Jednu třetinu rozhovorů realizovali proškolení výzkumní asistenti (alternativní pop, dýdžeje a dýdžejk). Informanti byli seznámeni s účelem výzkumu, plánovanými výstupy a souhlasili s nahráváním, přepisem a anonymizací rozhovorů. Rozhovory byly analyzovány metodou tematické analýzy.¹
7. Rozhovory obsahovaly následující témata:
 - inspirace a žánr;
 - výběr samplů, komponování a vydávání remixované skladby / skladby obsahující samplu, zkušenost s vypořádáním práv k remixované nahrávce / nahrávce obsahující samplu;
 - postoje k navazující tvorbě jiných samplujících či remixujících umělců;
 - postoje k licenčním modalitám a úpravě autorskoprávní regulace transformativního užití hudebních děl;
 - postoje ke známým soudním sporům týkajícím se samplování hudebních nahrávek (např. Kraftwerk vs. Pelham) či nápodoby hudebních děl (např. Kalousek vs. Helešic).

1 Braun, Virginia – Clarke, Victoria, Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*. 2006, roč. 3, č. 2, s. 77-101.

8. Hlavní závěry kvalitativní části šetření sloužily jako vstupní předpoklady pro formulaci hypotéz, jejichž platnost jsme ověřovali prostřednictvím hromadně rozesílaného online dotazníku. Cílovou skupinou dotazníkového šetření byli čeští autoři a interpreti a vydavatelé elektronické hudby, hip hopu či rapu, kteří mají zkušenost se samplováním či remixem, popř. s hraním a vydáváním elektronické hudby obsahující samplu. Zajímala nás především rozšířenost etických postojů a estetických nároků na tvorbu samplované hudby, vliv autorského práva na tvorbu samplované hudby, rozšířenost postojů k autorskému právu a rozšířenost názorů na zjednodušení vypořádání práv k užití hudbě třetích osob mezi zkoumanou populací. Dotazník jsme připravili ve spolupráci s výzkumnou agenturou STEM/MARK. S distribucí dotazníků nám pomáhali dotazovaní umělci, s nimiž jsme vedli rozhovory, Svaz autorů a interpretů a kolektivní správci (OSA, INTERGRAM). Podařilo se nám shromáždit 56 kompletně vyplněných dotazníků. Data byla následně zpracována pomocí statistického programu SPSS.
9. Struktura výzkumné zprávy odpovídá pořadí výše uvedených výzkumných otázek. V úvodní kapitole (kap. 1) je představena **metodologie výzkumu**. Následuje výklad **estetiky** (kap. 2) a **etiky** (kap. 3) **samplování a remixu**. Estetikou remixu rozumíme funkci a přínos samplování a remixování při vytváření nového hudebního díla. Etikou remixu rozumíme názor umělců na to, jaký způsob užití samplované nahrávky je legitimní a jaký již ne. Následující kapitola (kap. 4) objasňuje **dopad autorského práva na tvůrčí práci** samplujících hudebníků a vydavatelů elektronické hudby či hip hopu. Dále jsou popsány rozmanité **postoje hudebníků k autorskému právu** (kap. 5) a shrnuty **výsledky dotazníkového šetření** mezi samplujícími hudebníky a dýdžeji (kap. 6) měřící rozšířenost identifikovaných postojů a praxí mezi producenty elektronické hudby a hip hopu. Předposlední kapitola (kap. 7) je věnována jednak **výkladu českého právního rámce regulujícího transformativní užití fragmentu hudebního díla a jednak vyhodnocení možných úprav zavedených licenčních modelů nebo revize autorskoprávní regulace samplování** v reakci na identifikované problémy týkající se vypořádání práv k užití části hudebního díla. Závěrečná kapitola (kap. 8) **shrnuje nejdůležitější poznatky a doporučení** týkající se kultury hudebního remixu a jeho právní regulace v České republice. Tyto závěry jsou určeny zástupcům profesních sdružení hájících zájmy hudebních autorů a interpretů, zástupcům organizací kolektivní správy práv autorských v oblasti hudby, zástupcům státní správy a politické reprezentace, kteří zodpovídají za vyhodnocení dopadu právních norem na práci autorů a výkonných umělců a za úpravu autorskoprávní legislativy. V neposlední řadě je výzkumná zpráva určena hudebním producentům, které zajímá kultura samplování a rádi by se dozvěděli více informací o teorii a praxi právní regulace samplování a remixování hudebních nahrávek v České republice.

■ 2. ESTETIKA SAMPLOVÁNÍ A REMIXU

II 2.1 NÁSTROJE

10. Samplující hudebníci komponují hudební díla pomocí nahrávací technologie ze samplů převzatých převážně (ale nikoliv výlučně) z existujících a často také chráněných hudebních nahrávek. Funkce samplování (a to nejen z hudebních nahrávek) spočívá ve **výběru vhodného samplu**

a jeho **úpravě prostřednictvím počítače a hudebního softwaru**, tzv. DAW (Digital Audio Workstation). Ten umožňuje nahrávat, komponovat a tvořit nové zvuky. Software obsahuje virtuální verze původních elektronických nástrojů dříve užívaných k samplování, jako například sampler umožňující ukládat jednotlivé zvuky a zpětně je spouštět, syntezátor umožňující vytvářet nové zvuky či efektové procesory měnící charakter zvuku. Softwary umožňují základní editaci zvuku, vytváření komplexních rytmických a melodických sekvencí, nahrávání externích nástrojů, aranžování, mixování a masterování nahrávky (tj. finální úpravu zvuku před vydáním). Software rovněž obsahuje rozsáhlé hudební knihovny obsahující zvuky, smyčky a nejrůznější hudební nástroje, které lze rovněž přidávat v podobě tzv. VST pluginů.

11. Hudební software nahrazuje v současnosti nahrávací studio. Samplující hudebníci proto při komponování nepotřebují ovládat klasický hudební nástroj či spolupracovat s dalšími hudebními interprety. Dotazovaní hudebníci nicméně často na klasické hudební nástroje hrají, ale většina z nich nemá vyšší hudební vzdělání. Například jen menší část dotazovaných využívala při skládání notový zápis, neboť ten neumožňuje zachycení zvukového designu určujícího kvalitu elektronické hudby. Samplování vyžaduje jinou **řemeslnou dovednost**, než je hraní na hudební nástroj či znalost hudební skladby, totiž schopnost analyzovat a selektovat nahrávky, obsluhovat nahrávací techniku umožňující střihání, úpravu a míchání hudebních nahrávek a v neposlední řadě schopnost komponovat jednotlivé hudební fragmenty.
12. Elektronické hudební nástroje jsou v současnosti, zvláště pro hudebníky ze zajištěných rodin, relativně cenově dostupné. V poslední dekádě získávají opět na popularitě analogové syntezátory a modulární syntezátory. Informanti často kromě počítače vlastní i nějaký hardwarový syntezátor, sampler nebo MIDI kontroler (tj. ovladač např. ve formě kláves, kterým je možné ovládat softwarový nástroj). Hudebníci jsou proto schopni vytvořit téměř jakýkoliv zvuk. **Cizí nahrávky většinou nesamplují proto, že by určitý zvuk nedokázali sami vytvořit, ale z estetických důvodů**, které popíšeme v následujících podkapitolách. Postupy hudební produkce jsou v současnosti již poměrně dobře zmapované a obecně dostupné například ve formě online tutoriálů a videorecenzí hudebních nástrojů. Čeští tvůrci elektronické hudby v oblasti hudební produkce a zvukového designu jsou často samoukové a využívají těchto videí nebo rozmanitých manuálů a diskusních fór, i když postupně přibývá také institucionálních forem výuky těchto oborů a dovedností (viz např. studijní program Zvukový design a multimediální technologie na Masarykově univerzitě nebo hudební škola Musartedo zabývající se výukou tvorby hudby pomocí počítačů a dalších elektronických zařízení).

II 2.2 ZDROJE SAMPLŮ

13. Většina dotazovaných hudebníků sampluje materiál jiných umělců, který podléhá autorskoprávní ochraně. Hudebníci samplují nejen hudební nahrávky, ale také zvuk z filmu, zprávy, politické projevy, reklamní jingly či hudební podkres videoher. Hudebníci většinou **nekopírují celé melodie nebo rytmické sekvence skladby, ale její jednotlivé části kvůli textuře zvuku či referenci k původnímu zdroji a tyto části následně upravují či rekontextualizují**. Většina z dotazovaných hudebníků netvoří na základě hledání a samplování ojedinelých a zapomenutých

vinylových desek (tzv. *crate digging*), ale sampluje zvukový materiál v digitální podobě a užívá ve svých skladbách jen omezené množství samplů.

14. Samplování chráněných hudebních nahrávek je součástí tvůrčího postupu především u producentů hip hopu. Někteří z nich vycházejí z praxe dýdžeingu a prostřednictvím analyzování a míchání skladeb přecházejí k vytváření koláží z menších zvukových fragmentů. Přiznávají rovněž částečnou inspiraci tvorbou slavných zahraničních hiphopových hudebníků, kteří skládají svou hudbu výhradně z krátkých úryvků převzatých z nahrávek jiných umělců a tyto úryvky vrství a skládají za sebe takovým způsobem, že je pro posluchače obtížné rozpoznat původní zdroj.
15. Samplování nicméně zahrnuje také užití legálně dostupných nahrávek nástrojů nebo jiných zdrojů zvuku. Větší dostupnost a popularita syntezátorů přesouvá pozornost umělců k sound designu a vytváření vlastních **hudebních knihoven a tematických sample packů**. V současnosti je dostupná široká paleta samplů, a to jak ke stažení zdarma, tak nainstalovaná v hudebních softwarech. Někteří hudebníci využívají placené databáze samplů (jako například Splice) či volně dostupné databáze (jako například Freesound nabízející katalog samplů pod licencí Creative Commons).
16. Profesionální umělci, kteří svou hudbu vydávají, využívají převážně menší a přetvořené fragmenty nahrávek a jen výjimečně ve své tvorbě používají samplů jiných tvůrců bez úprav. Sampl může při komponování skladby hrát roli inspiračního motivu, kolem kterého samplující hudebník vystaví celou hudební skladbu. Výběr samplu je v tomto případě motivován zvukovou kvalitou samplu či referencí k existující hudební nahrávce. Sampl může mít pro hudebníky auru historického okamžiku (mluvené slovo), okamžiku, se kterým mají spojenou silnou emoci (fan footage), nebo si ho mohou vybrat pro jedinečnou texturu, kterou již technologicky nelze napodobit (např. zvuk zaznamenaný na analogovém nosiči nebo zaznamenaný prostřednictvím původního a dnes již nedostupného nahrávacího vybavení). V některých případech hudebníci mohou původní sampl, sloužící na začátku jako **zdroj inspirace pro vznik nové hudební skladby**, nakonec ze skladby odstranit či překrýt jinou zvukovou vrstvou, a to nikoliv z obavy z porušení autorských práv, ale kvůli tomu, že splnil svou inspirační funkci a hudebníci ho již nadále nepotřebují. Druhou možnou strategií pro skládání hudby prostřednictvím samplování je **nalezení vhodného zvuku do již připravené skladby** a jeho náležitá úprava.
17. **Skladby, které prostřednictvím samplu odkazují k původní nahrávce** (popř. k rozhlasovému či filmovému dílu) **a originální úryvek staví do popředí, tvořily v rámci našeho výzkumného vzorku malé množství případů**. Funkce samplování častěji spočívala ve využití velmi krátkého (v rozsahu menším než několik sekund) a pozměněného samplu kvůli jeho textuře, resp. akustické kvalitě (především v produkci taneční či experimentální elektronické hudby).
18. **K převzetí krátkého hudebního fragmentu z chráněné nahrávky vede producenty rovněž neznalost autorského zákona** a nejistota, který způsob užití chráněného díla je ještě v mezích autorského zákona a který již nikoliv. Producenti proto kopírují a upravují raději velmi krátké úryvky, a to buď v domněnce, že tento způsob užití je legální (v délce 4 až 12 taktů či v délce 7 až

20 vteřin), anebo spoléhají na to, že u upraveného krátkého výňatku nebude možné rozpoznat jeho původní zdroj.

19. Jedním z dalších důvodů pro převzetí samplu z chráněné nahrávky hudebního díla je jeho tzv. „špinavost“, tj. skutečnost, že hudebníci sampl převzali z nahrávky bez svolení nositelů práv (tj. bez licence). Tento estetický nárok nespĺňují například samplu dostupné v nabídce legálně prodávaných hudebních knihoven. Tento přístup je však menšinový a objevuje se spíše v hiphopové produkci.

I6: „Všiml jsem si, že existuje možnost předplatného, kdy se dostáváte k ne úplně slavným písničkám z těch let a můžete si koupit práva k jejich použití. Což mně krade to kouzlo, protože už je to oficiální. Já myslím, že bootlegging a špinavé přehazování těch věcí do svých projektů má své kouzlo a formuje to žánry.“

II 2.3 KÁNONY ŽÁNŘŮ A PRÁCE SE SAMPLY

20. Tvůrčí záměr dotazovaných hudebníků je kreativní. Hudebníky neuspokojuje pouhé kopírování připravených samplů, ale usilují o vytvoření nové a jedinečné skladby. Samplování proto zahrnuje nejen vyříznutí kratší pasáže z původní nahrávky a její vložení do nové kompozice či zasmyčkování hudebního fragmentu pro účely vytvoření hudebního podkladu, ale také důkladnou editaci, kombinování a procesování vyjmutého zvuku s konkrétním estetickým záměrem. Primárním cílem přetváření původního samplu není snaha vyhnout se případnému rozpoznání a postihu, ale především **záliba v tvůrčím procesu přetváření a dialogu s hudbou, která má pro samplující hudebníky určitý význam**. Samplující hudebníci hledají takovou akustickou kvalitu samplu, která odpovídá jejich tvůrčímu záměru.
21. Samplování může plnit při skládání skladby dvě základní funkce: hudební fragment slouží jako odkaz k původní nahrávce nebo tvoří díky své akustické kvalitě základní stavební kámen pro novou skladbu. V rámci první produkční strategie (typické především pro hip hop) hudebník samplováním odkazuje na původní vysamplovanou nahrávku, a to buď prostřednictvím jednoznačné, nebo nejednoznačné reference. Pro jednoznačnou referenci je typické přejímání delších pasáží z různých – často kontrastních – nahrávek. Pro nejednoznačnou referenci je typické přejímání a editace kratších, často méně než několik sekund trvajících částí (může jít o část rifu, krátký perkusivní zvuk, konkrétní tón nebo úryvek vokálu). Zkušenější posluchač se pak snaží uhádnout původní zdroj samplu, u kterého lze při poslechu skladby rozpoznat, že byl převzat z jiné a neznámé nahrávky. Smyslem samplování v rámci strategie jednoznačné či nejednoznačné reference je navázání dialogu se staršími, zapomenutými či neznámými nahrávkami. V tomto ohledu je samplování často vyjádřením pocty původní nahrávce, která je zdrojem inspirace, a nová skladba recipročně slouží k její rekontextualizaci a revitalizaci.
22. K úpravě samplu používají hudebníci tradiční postupy, které byly běžné již v době páskového magnetofonu: stříhání, spojování, změnu rychlosti a přehrávání pozpátku. Dalším způsobem, kterým hudebníci sampl přetvářejí, je použití ekvalizéru a nejrůznějších zvukových efektů, které mění barvu a texturu samplu.

23. **Přestože je pro tvorbu hiphopových producentů stěžejní přejímání úryvků z chráněných nahrávek a v některých případech i zachování reference k původnímu zdroji, využívají rovněž velmi propracované způsoby přetváření samplů** pomocí nejrůznějších zvukových efektů a ekvalizérů, kterými mohou měnit barvu i texturu samplu, aby dosáhli požadované akustické kvality odpovídající jejich tvůrčímu záměru. Pro hiphopovou produkci je například typické zmnožení převzatého samplu a pozměnění jeho tónové výšky, což slouží k vytvoření nové melodie. Producenti hip hopu využívají samplování rovněž k tomu, aby zdůraznili (a nikoliv zahladili) přechody mezi jednotlivými vysamplovanými částmi. Sample editují tvrdě bez pozvolných začátků a konců a vytvářejí zvukovou koláž (často hranou živě na sampler), která se podobá vizuální koláži bez začištěných okrajů, spojující výňatky z různých kontextů. Tuto techniku přejímají z tzv. turntablismu (virtuózního hraní na gramofony) a tvorby dýdžejů, kteří provádějí tzv. *cuty*, což znamená, že *crossfaderem* (táhlem na mixážním pultu, resp. posuvným potenciometrem) přepojují plynule nebo naopak sekavě z jednoho kanálu zvuku na druhý, případně z jedné skladby do druhé.
24. **Pro elektronickou hudební scénu mimo žánr hip hopu je typické jednak užití samplu kvůli jeho akustické kvalitě** (nikoliv kvůli odkazu k jinému hudebnímu dílu) **a jednak - ve srovnání s hip hopem - méně časté užití samplů z nahrávek jiných umělců.** „Samplem“ tvůrci elektronické hudby označují převážně terénní nahrávku nebo vlastní zvukovou nahrávku a jako zdroj samplů využívají často také volně dostupné nebo i placené zvukové knihovny nebo sample packy. Tvůrci elektronické taneční hudby vytvářejí vlastní sound design často prostřednictvím hardwarových nástrojů, jako jsou syntezátory, moderní samplery či *drum machines* (bicí automaty a bicí syntezátory). V případě volně dostupných samplů hrozí ovšem hudebníkům riziko, že jejich skladba nebude dostatečně jedinečná a originální, protože stejný sampl může ve své skladbě užít jiný hudebník. Tvůrci elektronické taneční nebo experimentální hudby se proto zaměřují rovněž na editaci a procesování samplů z volně dostupných zvukových knihoven. Pro úpravu samplu užívají producenti elektronické hudby například granulární syntezátor a sampler, který sampl rozkládá na mikročástice zvuku a opět je skládá do nové zvukové textury. Využívají také funkce k prostorovému rozmístění zvuku.
25. V elektronické taneční hudbě se samplování cizí tvorby objevuje především mezi mladšími hudebníky, např. v postclubové hudbě a hyperpopu, kde je patrná také inspirace hudbou 80. a 90. let. Tvorba těchto producentů zahrnuje sampley z dobových nahrávek, různé mashupy, a bootlegy (tj. nahrávky pořízené bez svolení držitelů práv) sdílené s ostatními hudebními producenty například prostřednictvím platformy SoundCloud. Vytváření mashupů vychází z praxe dýdžejování a vzniklé skladby jsou producenty používány především při živých vystoupeních, jejich dýdžejských setech nebo autorských živých setech. Producenti elektronické hudby vytvářejí remixy většinou na žádost autora původní (remixované) skladby a výsledný remix představuje způsob, jak se hudebníci (autor původní remixované skladby a producent remixu) vzájemně podporují a propagují.
26. Jedním z typických postupů tvůrců experimentální elektronické hudby je tvorba koláží zdánlivě nesouvisejících zvuků, která je považována za stejně hodnotnou jako tvorba písňových struktur orientovaných na melodii. **V experimentálnější elektronické a ambientní tvorbě se objevuje**

samplování vlastních terénních nahrávek nebo nezvyklých a rozmanitých zdrojů zvuku, převzatých např. z nejrůznějších videí, filmů, dětských písniček, rozhlasové tvorby, zvuků přírody apod. Na rozdíl od tvůrců komerčně úspěšnějších hudebních žánrů (např. hip hopu) kládou tvůrci experimentální elektronické hudby důraz na konceptuální uvažování o tvorbě, volí si i mimohudební témata a méně obvyklé postupy a technologie. Jejich cílem je **zkoumání nových zvukových poloh a konfrontace posluchače s něčím, co narušuje tradiční představu o skladbě, líbivosti a hudbě obecně**. Producenti komerčně úspěšných žánrů naopak využívají postupy, které jsou považovány za prověřené (například tím, že je využívají úspěšní tvůrci) nebo jsou propagovány v online tutoriálech.

27. Úprava samplu (a to napříč žánry a především u hudebníků, kteří svou tvorbu vydávají profesionálně) je motivována rovněž jedním mimoestetickým důvodem, který má vliv na výslednou estetiku nahrávky tvořenou samplu z nahrávek jiných umělců. Někteří hudebníci při modifikaci samplu zvažují, zda převzatý sampl, k jehož užití nemají oprávnění, pozměnili natolik, že jej nedokážou rozpoznat **technologie pro automatické rozpoznávání obsahu**, využívané platformami a portály, jejichž prostřednictvím šíří hudebníci svou hudbu digitálně. Blokovatelnost, resp. neblokovanost skladby je dalším mimoestetickým parametrem jejich tvorby, který má ovšem estetické důsledky. Méně pozměněné samplu pak hudebníci nahrávají pouze na platformy, které neprovádějí přísný monitoring nahraných souborů a jsou využívány převážně členy hudební komunity (SoundCloud, Bandcamp). Při samplování nahrávek umělců zastupovaných velkými vydavatelstvími či známými umělci jsou hudebníci opatrní a v případě užití fragmentů z těchto nahrávek provádějí jejich výraznou modifikaci za účelem nerozpoznatelnosti původního zdroje:

I35: „Všechno se podřizuje digitálním sítím, který jsou globální a všichni je používají, a proto se to řídí podle jejich pravidel, a pokud já ty pravidla dokážu splnit nebo jinými slovy obejít, tak se to tím řeší. [...] Prostě jsou tracky, který vím, že by přes to neprošly, a pokud je chci vydat, tak musím jít alternativní cestou a jít přes platformy, jako je třeba Bandcamp, kde to nemusím vůbec řešit. Ale musím se smířit s tím, že to nebude například na Spotify.“

28. Většina dotazovaných producentů nečelila při vydávání hudebních nahrávek obsahujících upravené samplu na platformách pro sdílení či streamování hudebního obsahu problémům s blokováním či mazáním jejich tvorby. Nicméně na lokální scéně existuje několik případů vynuceného stažení hudby na základě porušení autorských práv, které jsou mezi hudebníky ústně tradovány. Pro část dotazovaných hudebníků je proto stále důležité, aby před zveřejněním nahrávek (především na streamingových a stahovacích platformách) byla provedena **kontrola, zda technologie pro automatické rozpoznávání obsahu dokážou identifikovat původní zdroj**. Tato preventivní kontrola je součástí tvůrčího procesu vyžadujícího určitou míru vynalézavosti a kreativity v reakci na stále se zdokonalující automatické filtry pro rozpoznávání chráněného obsahu:

I23: „Moje praktická zkušenost je taková, že nejde o to, co sampluju, ale jde o to, jak to udělat, aby to robot nerozpoznal. To znamená, že udělám track a ten pak uploaduju na veřejný kanál na YouTube, a pak když zjistím, že to projde, tak je to v pohodě, a když zjistím, že to neprojde, tak dál s tím pracuju, efektuju ten sampl, předělávám ho natolik, aby to prošlo. Jakmile to projde přes robota, tak jsem tím vyřešil právní otázku samplování.“

II 2.4 ESTETICKÉ PRINCIPY SAMPLOVÁNÍ

29. Na obecné rovině jsme identifikovali následující estetické principy hudební produkce založené na samplování:
30. V souladu s estetikou postmodernismu si samplující hudebníci přivlastňují dříve nahrané hudební skladby, aby z jejich vybraných částí sestavili skladbu novou. Samplování není ovšem cílem samo o sobě. Cílem samplujícího umělce není kopírovat existující hudební nahrávku. Samplování je technika, která slouží k **transformativnímu užítí hudební nahrávky a k vytvoření nového hudebního díla inovativní úpravou původní nahrávky**. Estetická hodnota samplování proto závisí na způsobu jeho využití. Samplující hudebníci považují techniku **samplování za plnohodnotný umělecký postup**, který připodobňují vytváření umělecké koláže a má pro ně z uměleckého hlediska stejnou legitimitu jako například hra na hudební nástroj.

Il6: „Když jsem slyšel první hip hop, což byli asi Wu-Tang Clan, tak tam hrály housle a v té době jsem chodil do hudebky a myslel jsem, že někdo na ty housle hraje, takže tam jsem vůbec netušil, že se o samplování jedná. A svým způsobem to hezky reprezentuje to, jak to vnímám, protože vlastně nevidím žádný rozdíl mezi tím, jestli někdo šikovně vysamploval linku houslí, a tím tracku vtiskl nějakou specifickou atmosféru, anebo jestli to někdo na ty housle zahrál.“

31. Samplování je druhem kulturní apropriace známé velmi dobře například z výtvarného umění, kdy umělci přejímají objekty běžné spotřeby (viz např. Duchampovu readymade Fontánu, kterou tvoří vystavený pisoár podepsaný pseudonymem R. Mutt) či populární kultury (viz např. Warholovy barevně upravené portréty Marilyn Monroe, jimž byly předlohou fotografie slavné herečky) a vystavují je v novém kontextu nebo upravují díla předchozích umělců (viz např. Duchampovo dílo L.H.O.O.Q., které tvoří pohlednicová reprodukce obrazu Mona Lisa Leonarda da Vinciho, na kterou umělec přimaloval knír). Pro estetiku samplování je charakteristické zpochybnění konceptu originální tvorby a jedinečnosti uměleckého díla, jehož filozofickým pozadím je romantická představa o geniálním umělci, jenž dílo tvoří sám ze sebe (podobně jako bůh stvořil zemi *ex nihilo*), vytváří zcela nové umělecké dílo a promítá do něj svou osobnost.² Samplování explicitně přiznává, že **umělecká tvorba je založena na nápodobě, kopírování a inspiraci, a rozostřuje falešnou dichotomii mezi originální tvorbou a pasivním kopírováním předchozích děl**. Umělecky hodnotné dílo může vznikat jak na základě kopírování, tak na základě inovativní úpravy či rekontextualizace předchozího uměleckého materiálu. **Samplování proto v sobě spojuje jak uměleckou inovaci, tak i kulturní apropriaci.**
32. Samplující hudebníci rovněž zpochybňují integritu uměleckého díla a jeho uzavřenost, která se v tradici vyznačuje důrazem na nedotknutelnost a muzejní snahu konzervovat původní stav uměleckého díla. Samplování pojímá umění a uměleckou tvorbu jako proces, ne jako finalizaci uměleckého objektu. Umělecké dílo nemá finální tvar, ale je pouhým mezistavem, určeným k dalšímu kreativnímu přetváření a zasazení do nového kontextu. Umělecká tvorba by podle tohoto náhledu, zastávaného především hudebníky, které jsme v našem výzkumu označili jako

2 Kant, Immanuel, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

„idealisty“ (viz kap. 5), měla být co nejvíce svobodná a právní regulace transformativního užití díla co možná nejvolnější.

33. Nicméně je třeba upozornit na skutečnost, že mezi tzv. konzervativními hudebníky (viz kap. 5) jsme naproti tomu zaznamenali rovněž potřebu vysoké míry kontroly nad užitím díla a jeho integritou, motivovanou především obavou z ideového či komerčního zneužití jejich tvorby (např. přesazení části jejich díla do politicky nepřijatelného kontextu či její zapojení do reklamy) a v některých případech rovněž obavou z estetické degradace díla hudebníkem, jehož tvorbu považují hudebníci za umělecky nekvalitní.

■ 3. ETIKA SAMPLOVÁNÍ A REMIXU

II 3.1 METODOLOGIE ETIKY SAMPLOVÁNÍ A REMIXU

34. Při rekonstrukci etiky samplování a remixu vycházíme z předpokladu, že nefunkční či neznámý regulatorní rámec vytváří prostor pro to, aby aktéři regulovaného pole hudební produkce vytvářeli **vlastní pravidla** a sami určovali, jaké jednání je správné a jaké není, resp. jaké užití úryvku skladby je v pořádku a jaké je pro ně již neakceptovatelné či problematické. Níže uvedená kritéria pro posuzování legitimacy samplování a remixu jsou rekonstruována na základě 38 polostrukturovaných rozhovorů s producenty či vydavateli remixu, hudby obsahující samplý z chráněných nahrávek a dýdžeji působícími v oblasti elektronické hudby a hip hopu. Jde o implicitní kritéria, která informanti často nereflektovaně používají k posouzení **legitimity remixování či samplování**. Morální kategorie tvoří ucelený a koherentní etický systém. Některá kritéria se vzájemně vylučují a morálně smýšlející aktéři elektronické hudební scény mohou zastávat jen část z nich. Přestože někteří samplující či remixující hudebníci neměli téměř žádné povědomí o autorském právu nebo byl koncept autorských práv pro jejich tvůrčí práci zcela irelevantní v tom smyslu, že ignorovali zákonnou povinnost získat svolení majitelů práv k tvůrčímu užití části hudebního díla či hudební nahrávky, téměř všichni z dotazovaných měli názor na to, co je dobrá a špatná remixovaná či samplovaná hudba. Namísto kritérií legálnosti remixování či samplování uplatňovali hudebníci – v souladu s naší výchozí hypotézou – kritéria legitimacy remixování a samplování. Dodejme, že kritéria legitimacy reflektují nejen **morální rozměr** samplování (vztah samplujícího umělce k autorovi samplované skladby), ale také **estetická kritéria** (míru kreativity a vlastního tvůrčího vkladu). Rozhovory ukázaly, že morální intuice aktérů hudebního pole omezené produkce jsou provázány s jejich estetickými nároky.

II 3.2 KDY JE REMIXOVÁNÍ A SAMPLOVÁNÍ HUDBY LEGITIMNÍ?

I 3.2.1 Komerční/nekomerční

35. První etické hledisko, podle kterého samplující hudebníci posuzují legitimitu nahrávky s užitými samplý, je kritérium **komerčního užití**. Za nemorální považují samplování bez svolení autora původní skladby, je-li výsledkem hudební skladba, která je monetizována, aniž se samplující hudebník podělí o zisk s autorem převzatého samplu. Za nepřijatelné považují hudebníci rovněž

užití fragmentu skladby bez svolení autora v reklamě. Nicméně někteří informanti nepovažují za nemorální užití prodej samplované hudby na streamovacích či downloadingových platformách (především SoundCloud, Bandcamp, ale i iTunes či Spotify), protože příjmy z digitálního prodeje jsou v současnosti pro naprostou většinu hudebníků velmi nízké a při samplování dochází často k tak výraznému přetvoření převzatého úryvku, že je ve výsledné skladbě (pro ucho neinformovaného posluchače) téměř nerozpoznatelný. Přetvoření převzatého úryvku znamená, že umělec neparazituje na rozpoznatelnosti známé skladby, ale naopak vytváří nové hudební dílo. Komerčnímu (ziskovému) užití samplu by podle informantů mělo předcházet vyžádání svolení autora převzaté části nebo by je alespoň měla následovat zpětná finanční kompenzace, resp. podíl na zisku. S komerčním hlediskem souvisí rovněž **kritika kulturní apropriace** – tedy případy, kdy známější a slavnější hudebníci přejímají bez svolení úryvky skladeb méně známých hudebníků (tj. části děl vytvořených aktéry kulturního pole malé produkce, např. nezávislé hudební scény) nebo umělců ze zemí třetího (rozvojového) světa a svou tvorbu zpeněžují, aniž se o příjem dělí s autory převzatého úryvku. Jako negativní příklad kulturní apropriace uváděli informanti skupinu Daft Punk, jejíž členové převzali jako hlavní motiv své skladby *One More Time* (2001) bez svolení a výraznější editace sampl z nahrávky *More Spell On You* (1979) losangeleského hudebníka Eddieho Johnse a neuvedli původní zdroj. Nová nahrávka se stala komerčním hitem, nicméně autor převzatého hudebního fragmentu neměl na zisku z jejího prodeje žádný podíl.

I 3.2.2 Tvůrčí/netvůrčí

36. Druhé hledisko posuzování legitimacy samplování spočívá v míře **kreativního přetvoření či rekontextualizace** převzatého úryvku. Čím více je převzatý úryvek transformován do nové podoby, resp. **čím kreativnější je samplující hudebník, tím větší legitimitu má samplování bez svolení**. Přesazení úryvku do nového kontextu a vytvoření nového estetického efektu je některými informanty rovněž považováno za legitimní tvůrčí praxi, pokud tím **dochází ke vzniku nového hudebního díla**. Legitimitě transformativního užití samplu napomáhá rovněž skutečnost, že informanti považují navazování na tvorbu předchozích umělců a rekontextualizaci za integrální a nezbytnou součást umělecké tvorby, která není motivována finančním hlediskem, ale estetickými důvody.

II: „Sampling je v principu sound art a je to mnohem umělečtější z mého pohledu, než když někdo vyťukává na klávesy nějakou melodii. Protože jestliže smyslem umění z mého pohledu je měnit nějakou perspektivu, tak to, že zasazují nějakou existující věc do nového kontextu, to je komentář.“

II9: „Myslím si, že to je hrozně důležitý, že ideový rozdíl mezi samplingem a cover verzí je, zda říkáš něco nového či jiného, nebo zda se snažíš kopírovat to, co říkal někdo jiný.“

37. Autor úryvku ztrácí nárok na kontrolu nad jeho užitím, pokud dochází k proměně, jejímž výsledkem je hudební tvar, v němž je **původní zdroj nerozpoznatelný**, popř. pokud hudebník samploje pouze velmi malou část hudební nahrávky. Jeden z informantů označil transformativní samplování bez svolení za *victimless crime* v tom smyslu, že výsledná hudební nahrávka z komerčního hlediska nekonkuruje původní nahrávce a neparazituje na známosti užití skladby. Někteří

z dotazovaných proto kriticky vnímají žánr mashupu (smíchání dvou skladeb často reprezentujících odlišné hudební styly a postupy), protože podle nich není dostatečně transformativní. Taková tvorba proto podle nich vyžaduje svolení majitelů práv smíchaných nahrávek.

I 3.2.3 Aktivní/pasivní

38. S etickým hlediskem dostatečné míry kreativity je úzce spjato rovněž hledisko, ze kterého hudebníci posuzují míru pracovního úsilí, které umělec vkládá do přetváření převzatého úryvku a vytváření nové a hodnotné skladby. **Čím více práce si dá umělec s přetvořením samplu z nahrávky jiného umělce, tím legitimnější je jeho praxe a tím méně vyžaduje získání svolení autora samplu.**

I2: „Hele, je to dlouhý proces a je to docela náročný proces, protože samplý nejsou jednoduché v tom smyslu, že se musí hodně zvukově upravovat procesem zvukového inženýringu. Když se jenom tak hala bala nahází samplý do sebe, tak to zvukově zní většinou zle, protože je tam spousta frekvencí, které se překrývají, nějak skládají, rezonují a celé je to pak prostě takové bláto.“

39. V této souvislosti se informanti kriticky vymezili vůči praxi tzv. *ghost produkce*, což je praxe, kdy slavný umělec najímá anonymní hudebníky, kteří skládají a remixují hudební skladby. Dotyčný je pak vydává či veřejně provozuje (coby dýdžej) svým jménem, aniž se řemeslně přičinil o jejich vznik.

I 3.2.4 Uvádění/neuvádění zdroje

40. Dalším etickým kritériem, podle kterého informanti poměřují legitimitu samplování či remixování, je **uvedení původního zdroje**. Uvedení zdroje považují hudebníci za správné především při vytváření **remixů**, protože dochází k **užití delších částí skladby a původní zdroj je v rámci remixované skladby rozpoznatelný**.

I21: „Já si myslím, že remix by měl být pořád uctivý k té původní skladbě. Mělo by to být nějak rozpoznatelné a autorské ego by mělo být trošku potlačené v tom, že pracuju pořád s něčím, co vytvořil někdo jiný a já to pouze nějak upravuju, aby se to dalo hrát v jiném kontextu.“

41. Uvádění zdroje při remixu skladby je uznávanou praxí hudebníků na elektronické hudební scéně. Remix vzniká většinou z iniciativy vydavatele alba či jeho producenta, který oslovuje uznávané umělce se žádostí, aby vytvořili remix vybrané skladby a její rekontextualizací přispěli k vytvoření analogické verze skladby s přidanou hodnotou, spočívající v její zasazení do jiného hudebního kontextu (stylu či žánru). Remix je prováděn převážně za úhradu (jednorázovou či podílovou odměnu) či na základě reciprocity mezi hudebníky spočívající ve vzájemném remixování vydávaných skladeb. Remix je obvykle zařazen na album vydávané umělcem, jehož skladba byla remixována. Rekontextualizace remixované skladby slouží především k propagaci původní nahrávky a oslovení posluchačů jiné hudební scény, kteří by si za normálních okolností (tj. bez vytvoření remixu) tvorbu autora neposlechli. Informanti, kteří se věnují dýdžejingu,

kritizují špatnou praxi **neuvádění zdrojů dýdžejského setu v tzv. tracklistu** (seznamu hracích skladeb) při veřejném provozování hudby z nahrávek či při nahrání setu na downloadingovou a komunitně využívanou platformu, jakou je například SoundCloud či Bandcamp.

42. V této souvislosti někteří hudebníci upozorňují na paradoxní situaci, kdy dochází ke ztrátě kontroly nad autorstvím v nabídce hudebního obsahu na platformách pro streamování hudby (YouTube) či na sociálních sítích (Facebook, Instagram). Přestože rozvoj internetu a digitálních služeb umožňuje na rozdíl například od fyzického nosiče s omezeným rozsahem bookletu uvádění rozsáhlých dat o nahrávce a přesnou identifikaci autora, v praxi je identifikace autorství hudebního díla v nabídce digitálních platform relativně obtížná kvůli nedostatečné kontrole autorů nad uváděnými metadaty, která jsou často neúplná či jsou provozovatelem platformy pozměněna.

I 3.2.5 Uctivé/neuctivé

43. Důležitým etickým kritériem samplování je úcta k samplovanému zdroji. Ta se projevuje na několika úrovních. Hudebníci samplují původní zdroj tehdy, když si jsou jisti tím, že nová skladba bude vysamplovanou skladbu rozvíjet a bude na ni **umělecky navazovat**. Neodvažují se naopak samplovat či remixovat hudební skladby, které mají v jejich očích dokonalý tvar či vysokou symbolickou hodnotu (např. hymna, tvorba skupiny Doors).
44. Samotný akt samplování je vyjádřením úcty k samplované nahrávce. Samplující hudebníci oceňují skladbu, z níž přejímají fragment a dále s ním pracují. Tento umělecký respekt se projevuje estetickými nároky kladenými na samplování, a to prostřednictvím otázek, které samplující hudebníci sami sobě kladou: Líbila by se výsledná skladba autorovi samplovaného díla? Mohu na samplovanou nahrávku navázat tvůrčím a hodnotným způsobem? Dokážu na základě přejímání a pozměnění prvků z jiných hudebních děl vytvořit novou hodnotu?
45. Hudebníci mají **obavu z užití části jejich díla v ideovém či politickém kontextu**, který je pro ně nepřijatelný (např. pravicový extremismus, propagace politického hnutí SPD, šovinistické názory aj.). Nicméně někteří samplující hudebníci si uvědomují, že sami práva k samplovaným nahrávkám nevypořádávají, a jsou tudíž vůči navazující tvorbě bez svolení, která by mohla část jejich díla přesadit do politicky či ideově problematického kontextu, tolerantní. Platí pro ně Voltairovi připisovaný postoj ke svobodě slova (resp. remixu): „Nesouhlasím sice s tím, co říkáte, ale až do smrti budu hájit vaše právo to říkat.“ Svoboda samplování a rozvoj kreativity je pro ně vyšší hodnotou než kontrola nad užitím hudebního díla. Obecně jsou ovšem informanti **tolerantnější vůči estetickým nedostatkům nahrávky obsahující sampl než vůči jejímu ideovému zneužití**. Hudebníci si totiž uvědomují individuální proměnlivost hudebního vkusu a akceptují princip hodnotové rovnosti obecných kategorií kulturní produkce ve vztahu k přenesení remixované skladby do jiného (žánrového či stylového) kontextu.

I 3.2.6 Se svolením/bez svolení

46. Posledním kritériem legitimacy samplování a remixování hudebních nahrávek je **získání svolení od nositelů práv**. O svolení k tvůrčímu užití části skladby informanti žádají především **domácí**

umělce, kteří jsou členy jejich vlastní komunity, resp. hudební scény, ve které samplující hudebníci působí, a tudíž autory samplovaných skladeb znají často osobně.

I30: „Já jsem prostě chtěl udělat věc ze Samotářů, Hello, Lucky Boy. Chtěl jsem ten sampl ze začátku a mluvil jsem s kamarádem, kterej zná Muchowa, a on říkal: Já vás propojím.‘ Tak jsem mu volal [...]“

47. O svolení žádají hudebníci **nikoliv z obavy z možného porušení autorského zákona, žaloby či postihu, ale z přesvědčení, že je správné** či slušné tak učinit. Tato morální norma má ovšem i svá omezení. Informanti o svolení žádají převážně v případech jim blízkých či známých umělců. Na získání svolení od známých a slavných (často také mezinárodních) umělců rezignují, a to kvůli vysokým transakčním nákladům spojeným s vypořádáním práv (identifikace nositelů práv a jejich oslovení, zdoluhavý proces komunikace, riziko odmítnutí či riziko nutnosti uhrazení vysokého licenčního poplatku). Důraz na autorskou kontrolu nad užitím díla a na svrchovanost autora, který Lawrence Lessig charakterizuje jako povolovací kulturu (*permission culture*),³ je často součástí **ambivalentního postoje informantů**. Ti na jedné straně **podporují zavedení výjimky pro remix** (ve smyslu volného užití samplu pro nekomerční účely), na druhé straně se ovšem **obávají ztráty kontroly nad užitím jejich díla** v případě jeho rekontextualizace, která pro ně bude ideově (světonázorově či politicky) nebo esteticky nepřijatelná. Umělci vyjadřující názor, že součástí samplování by mělo být získání svolení od majitelů práv k samplované nahrávce, zastávají často **silné pojetí osobnostních práv autora** (kontrola nad integritou díla a přiřazení jména autora k jím vytvořenému dílu či jeho části, kterou užije ve své tvorbě někdo jiný). Osobnostní práva hrají v jejich případech důležitější úlohu než práva majetková, která pro naprostou většinu našich informantů nejsou relevantní, protože příjem z prodeje fyzických nosičů či digitálního prodeje je pro ně nepodstatný, resp. z hlediska výše jejich celkového příjmu (tvořeného převážně příjmy ze živého provozování, hraní v klubech, prodeje upomínkových předmětů fanouškům aj.) je zanedbatelný.
48. Získání svolení nositele práv je rovněž široce akceptovanou morální normou při vytváření remixu. Remix totiž spočívá v míšení delších pasáží existujících hudebních nahrávek. Navíc iniciátorem remixu je často sám autor samplované nahrávky či jeho hudební vydavatel, který chce autorovi zajistit rovněž pozornost fanoušků jiného hudebního žánru či stylu.
49. Výše uvedená zjištění neznamenají, že etika samplování by byla jednostranně založena pouze na závazku získat svolení autora převzatého samplu. Hudebníci, kteří samplují bez svolení, mají rovněž názor na to, proč je **samplování bez souhlasu nositelů práv legitimní**. Samplování bez svolení majitelů práv považují totiž za **integrální součást hudebního stylu či vlastního uměleckého konceptu**:

II: „Samplování může bejt nějakej společenskéj nebo politickej komentář a v takovém případě není vůbec v zájmu umělce, aby se práva vypořádávaly. Ty věci jsou záměrně dělaný tak, aby šly po tý hraně.“

3 Lessig, Lawrence, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York: Penguin Press, 2004.

50. **Samplující hudebníci jsou obecně tolerantnější k užití úryvků skladby bez svolení nositelů práv, pokud je toto užití úryvku v rámci navazující tvorby transformativní, kreativní, esteticky hodnotné a nekomerční.** To například znamená, že nová nahrávka obsahující samplu je určena pro užší okruh posluchačů (převážně profesionálních hudebníků) užívajících platformu SoundCloud a není určena k prodeji, ale je nabídnuta na platformě volně ke stažení.
51. Mezi těmito dvěma kontrastními morálními přístupy k získání souhlasu autora užitého hudebního fragmentu lze identifikovat třetí postoj skupiny tzv. amorálních informantů, kteří získání souhlasu autora samplu (ať už vědomě, či nevědomě) nereflektují, a tudíž o svolení nežádají, natož aby souhlas autora užívali jako kritérium pro hodnocení legitimacy samplování.

4. DOPAD AUTORSKÉHO PRÁVA NA TVŮRČÍ PRÁCI SAMPLUJÍCÍCH HUDEBNÍKŮ

52. Pro pochopení dopadu autorského práva na tvůrčí práci samplujících hudebníků, kteří se účastnili našeho výzkumu, je klíčové porozumět **právnímu vědomí** těchto informantů, tedy jejich **představám o tom, co autorské právo vlastně je a jak funguje.**
53. Základní poznatek, který lze v tomto ohledu učinit a který lze současně obecně vztáhnout na všechny zpovídané informanty, spočívá v tom, že **jsou si vědomi existence institutu autorského práva a chápou přinejmenším jeho základní principy.**
54. Pokud jde o tyto základní principy, kterým rozumí bez výjimky všichni umělci, s nimiž jsme hovořili (aniž s nimi nutně ve všech případech i souhlasí), lze uvést následující:
- Autorské právo přiznává každému autorovi časově limitovaná oprávnění k jeho dílu.
 - Bez autora souhlasu nesmí žádná třetí osoba po dobu trvání práv k autorově dílu toto dílo užívat. Autor je současně oprávněn podmínit udělení tohoto souhlasu uhrazením určité odměny.
 - Autor je oprávněn bránit neoprávněným změnám na svém díle. Má nárok na to, aby na díle či v souvislosti s ním bylo uváděno jeho jméno, a je oprávněn bránit užívání díla způsobem snižujícím jeho hodnotu.
55. Zatímco tyto základní principy byly známy všem informantům, **jen velmi málo z nich prokázalo znalost konkrétních pravidel, jež v autorském právu v současnosti platí.** Někteří informanti byli například toho názoru, že autorské právo zaniká s autorovou smrtí. Jiní tvrdili, že doba ochrany autorského díla se počítá od okamžiku vydání díla a trvá 20 let apod. (Ve skutečnosti majetková práva autorská trvají za autora života a 70 let po autorově smrti.)

III: „[...] potom mi došlo, že to možná vypršelo. Je to rok sedmdesát dva, takže to už je víc jak dvacet let, že jo.“

56. **Velké nejasnosti** panovaly mezi informanty rovněž ohledně konkrétních pravidel **zákonných výjimek z autorskoprávní ochrany**. Někteří z informantů si (zřejmě) nebyli existence těchto výjimek vědomi a domnívali se, že povinnost obstarat si licenci od autora platí absolutně. Největší část informantů měla o existenci zákoných výjimek sice alespoň mlhavé, ale zato dost často nesprávné představy. Opakovaně jsme se ve výzkumu setkali například s tvrzením, že zákon umožňuje užití určitého konkrétně vymezeného množství autorského díla třetí osoby ve vlastním díle – přičemž informanti, kteří toto tvrdili, zpravidla odhadovali toto zákonem povolené množství na přibližně 5 až 20 vteřin. (Zákon ve skutečnosti žádné takové specifické množství neuvádí a jednotlivé zákonné výjimky stanovují jiné parametry, na jejichž základě je určena oprávněnost užití autorského díla bez svolení, např. povinnost užít část díla „v odůvodněné míře“ dle § 31 odst. 1 písm. a) autorského zákona.)

I31: „Do té doby, než jsme se bavili [...], tak jsem žil v představě, že když si člověk půjčí nějakých sedm vteřin, tak to vůbec nemusí s nikým řešit.“

I29: „Já, co jsem četl, nevím, jestli to platí, může to být deset let zpátky, tak ohledně samplování dřív asi platilo pravidlo, ono to je ještě dýl, co jsme se o tom bavili s producenty i z Ústí, tak můžu použít dvacetisekundový úryvek.“

57. Lze uvést i to, že zřejmě **žádný z informantů nebyl obeznámen s dichotomií práv autora, jež se dělí na práva majetková a práva osobnostní**, a tedy ani s různými režimy, které autorský zákon ke každému z těchto katalogů práv stanovuje. Z tvrzení většiny informantů lze usoudit, že existenci práv osobnostních a práv majetkových směřují, přičemž za podstatnější zřejmě považují práva osobnostní, jejichž cílem je ochrana autorské integrity.
58. A konečně je důležité říci i tolik, že **většina informantů si dle sdělených informací není přesně jistá, jaká všechna oprávnění vážnou na hudebních nahrávkách**, které by chtěli užívat ve své další tvorbě (ať již v praxi remixu, nebo samplování). Velmi často tito informanti směřovali práva autorů zaznamenané skladby (tj. autora hudby a autora textu) s právy výkonných umělců (hráčů na nástroje a zpěváků). Současně si většinou nebyli vědomi svébytné existence práva výrobce zvukového záznamu ani faktu, že je to právě tento výrobce (hudební vydavatelství), který zpravidla disponuje jak tímto „svým“ právem, tak právem ke konkrétním na nahrávce zaznamenaným výkonům. Nezřídka proto informanti uváděli, že pokud se snažili práva k nahrávce, kterou měli zájem užít, řádně vypořádat, obrátili se pouze na (jim známé) autory zaznamenané skladby nebo její interprety.
59. Větší část informantů **přiznávala nedostatky ve svých znalostech** ohledně autorského práva, přičemž za hlavní příčinu tohoto stavu zpravidla označovali laxní přístup státních institucí, kolektivních správců a dalších aktérů v systému autorského práva k šíření srozumitelných a jednoznačných informací o dané problematice zaměřených na neodborníky – majitele a uživatele autorských práv.
60. **Právní vědomí** většiny zpovídáných informantů ohledně legálnosti či nelegálnosti praxe remixu a samplování je **formováno útržkovitými a zpravidla senzačními zprávami o soudních**

rozhodnutích (většinou americké provenience), v nichž soud povětšinou uložil žalovanému umělci za užití nahrávky třetí osoby ve svém díle relativně vysokou sankci. Ze své interpretace těchto soudních rozhodnutí informanti nezřídka vyvozovali, že povinnost opatřit si souhlas majitelů práv k původní nahrávce je v zahraničí v zásadě absolutní (bez výjimek) a že obstarání si takového souhlasu je věcí značně složitou a nákladnou. Informanti však zřejmě často vycházeli rovněž z přesvědčení, že v České republice je praxe odlišná, neboť si nebyli vědomi – až na několik nejznámějších jednotlivých judikátů – existence podobné soudní praxe v ČR.

I3: „Asi jsem se nikdy nedostal do situace, kdy bych vyloženě žádal. U velkých jmen bych věděl, že nemám šanci, takže bych projekt asi nerealizoval.“

61. Obecně lze říci, že ač drtivá většina informantů prokázala znalost alespoň základních autorskoprávních principů – jak je výše uvedeno –, **téměř všichni explicitně připustili, že práva třetích osob v praxi samplování a remixu nevypořádávají.** Tuto skutečnost lze nejspíše vysvětlit dvěma výše popsanými fenomény, a to jednak neurčitým předpokladem zpovídaných umělců, že užívání částí děl třetích osob ve vlastní tvorbě je v jisté míře (např. do 20 vteřin) povoleno zákonem, a jednak předpokladem, že i kdyby tato míra byla překročena, v České republice dochází k pouze minimálnímu právnímu postihu uvedené praxe, tedy platí princip „kde není žalobce, není soudce“. Na podporu svého postoje a tvůrčí praxe poukazovali informanti v tomto směru nezřídka na to, že všichni relevantní jiní čeští umělci, s nimiž hovořili, postupují stejně – z čehož bylo dovozováno potvrzení správnosti vlastních předpokladů.
62. Informanti, kteří výslovně připustili, že jejich praxe nevypořádávání práv třetích osob by nemusela být v souladu s právními předpisy, se nezdáli být tímto konstatováním nijak zneklidnění. Většinou uváděli celou paletu „**polehčujících okolností**“, které dle jejich názoru v důsledku znamenaly, že jim žádný právní postih reálně nehrozí. Mezi těmito „polehčujícími okolnostmi“ bylo velmi často zmiňováno, že příslušný umělec užívá primárně **méně známou a „starou“ hudbu** (např. z 50. až 80. let dvacátého století), u níž předpokládal, že buď práva už netrvají, nebo že i kdyby trvala, nebude pro **nízký komerční potenciál** takové hudby majitelům práv užívání této hudby vadit (resp. že tito by naopak měli být rádi, že jejich hudba je umělcovým prostřednictvím znovu „oživována“).
63. Mnoho informantů rovněž uvedlo, že výňatek z původní nahrávky tak **zásadním způsobem modifikují**, že původní zdroj výňatku nerozpozná ani dobře informovaný profesionál, tedy by v případném sporu bylo těžko prokazováno, která nahrávka byla tímto způsobem užita.

I15: „My se snažíme, aby výsledek nebyl rozpoznatelný. Vydáváme to na všech možných mediálních platformách, co jsou. Některé věci jsme si vydávali sami, některé přes nezávislé labely. Nikdy s tím nebyl problém.“

64. A konečně k velmi často uváděným „polehčujícím okolnostem“ pro (domněle či skutečně) nelegální užívání hudby třetích osob patřilo konstatování, že daný informant sice do vlastní tvorby opravdu přebírá hudbu třetích osob bez opatření si odpovídajícího svolení, avšak tuto vlastní tvorbu následně užívá **pouze „nekomerčně“**. Touto (údajnou) „nekomerčností“ měl informant

zpravidla na mysli, že nahrávky své hudby dále šíří **pouze v omezeném rozsahu** (např. pouze na vinylových LP deskách v nákladu max. stovek kusů nebo pouze na relativně „alternativních“ internetových portálech) a že **výnosy, kterých takto dosáhne, zpravidla pouze pokryjí náklady**, které umělci vznikly s výrobou a distribucí daných nahrávek. Informanti, kteří tento argument uváděli, ovšem nebrali v potaz zejména to, že i přes uvedené skutečnosti byly zmiňované nahrávky šířeny za poplatek zpravidla ve standardní „komerční výši“, ani to, že tímto způsobem šířené nahrávky slouží přinejmenším jako propagace hlavní komerční (typicky koncertní) činnosti informantů, tady samy o sobě hrají roli jistého „komerčního“ nástroje.

65. **Zanedbatelné množství informantů** připustilo nejen to, že jejich **tvůrčí praxe** – pokud jde o přebírání hudby třetích osob bez souhlasu – **je (pravděpodobně) nelegální, ale že samu tuto skutečnost vítají**, neboť je součástí celkové „špinavosti“ či „podvratnosti“, o kterou ve své tvorbě cíleně usilují. **Jiní informanti** pak k předpokládané nelegálnosti své tvůrčí praxe uvedli, že neočekávají žádné pro ně nepříznivé důsledky, takže **jsou s touto nelegálností zcela smířeni** (aniž by nelegálnost byla vlastním tvůrčím cílem).

I29: „Včera jsem celý den hledal samplý a nikdy jsem se nezamýšlel nad tím, že je to nelegální.“

66. **Systematické – tedy nikoliv nahodilé – vypořádání práv k užití hudby třetích osob lze vysledovat převážně mimo oblast tvůrců (autorů a interpretů), a to konkrétně u profesionálních hudebních vydavatelství** (pakliže si příslušné vydavatelství bylo dle získaných informací vědomo nutnosti takového vypořádání).

I9: „Není žádná cesta, jak to udělat legálně, je to na hraně. Bereš něco autorského od někoho jiného a použiješ to do svojí muziky, protože to sám neumím, tak to takhle udělám. Vlastně z toho nevidím moc cestu ven, že by byl nějaký systém, který by tohle zlegalizoval, že by byly jasné pravidla.“

67. Z výše uvedeného je zřejmé, že ač většina informantů práva třetích osob ve své tvůrčí praxi (z různých pohnutek) nevypořádá, **autorské právo hraje v životě a tvorbě všech těchto informantů nezanedbatelnou, ačkoliv často nevědomou roli**. Nejčastěji dochází k tomu, že (přinejmenším intuitivní) tušení základních principů autorského práva vede informanty ke **snaze minimalizovat riziko spojené s nelegálním užíváním hudby třetích osob**. Zejména se snaží užívat co nejmenší množství převzaté hudby (aby se „vešli“ do – byť třeba ne zcela správně či přesně – předpokládaného zákonného limitu) a přetvořit ji co nejkreativněji tak, aby v ideálním případě nemohla být rozpoznána. Informanti se rovněž s přihlédnutím k tušeným obrysům autorského práva snaží alespoň **minimalizovat „komerčnost“ užívání hudby třetích osob** bez souhlasu, a to omezením distribučních kanálů, popřípadě množství šířených nosičů této hudby. I ti z informantů, kteří (alespoň deklarativně) užívají hudbu záměrně nelegálně, tak – logicky – činí s vědomím existence autorského práva, jemuž svoji tvorbu přizpůsobují (být opačným směrem, než by si přál zákonodárce).
68. V každém případě **„nejhmatatelnější“ pociťují informanti dle svých odpovědí vliv autorského práva na svoji tvorbu v podobě softwarových internetových robotů**, kteří – zejména

na největších portálech, jako je YouTube nebo Spotify – aktivně vyhledávají právně nevypořádanou hudbu. **Na existenci a působení těchto technologií pro automatické rozpoznávání chráněného obsahu jsou informanti nuceni reagovat.** Proto pokud mají v úmyslu zveřejňovat hudbu na některém z portálů či platform, kde tito softwaroví roboti (alespoň dle jejich předpokladu) působí obzvláště aktivně, zintenzivňují svoje úsilí k minimalizaci zásahu do práv třetích osob nebo alespoň k tomu, aby takový zásah nemohl být odhalen. V těchto případech vede existence autorského práva zejména k tomu, že **užité ukázky z děl třetích osob jsou ve větším rozsahu modifikovány, a tím je znemožněna nebo výrazně ztížena jejich identifikace.**⁴ Některé z informantů „přinutila“ existence technologií pro automatické rozpoznávání chráněného obsahu k tomu, že se zveřejňování hudby na portálech a platformách s touto technologií zcela vyhýbají.

I3: „V případě samplu jej většinou natolik změním a je tak krátký, že ho program ani nemůže rozpoznat.“

I29: „Jednou jsem dělal kompilaci, kde jsme všichni dělali z jednoho samplu, je tam asi osm lidí a osm beatů a je to z desky Stevie Wondera, docela známý song, a jeden kluk, co dělal poslední beat, použil smyčku a na tom YouTube psali, že to poznali, ty práva a tyhle věci. Ale my jsme se to nepokoušeli dávat na Spotify, protože jsem se bál, aby nebyl problém.“

I30: „[...] na Bandcampu mám pocit, že ty copyrighy zas tolik neřeší, pokud to někdo nenahlásí tomu člověku, ale třeba na Spotify jsem se to bál dát, protože vím, že ty jejich algoritmy jsou asi mnohem vycvičenější na zachytávání tady těch copyright claimů.“

69. Zřejmě **pouze výjimečně se informanti setkávají s takto jednoznačným uplatňováním autorského práva i mimo online prostředí.** Někteří informanti například uvedli, že jsou si vědomi toho, že ve smlouvách, které podepisují s vydavatelstvími, prohlašují, že na vlastní odpovědnost a náklady vypořádají práva všech třetích osob, jejichž díla by měla být na vydávaném nosiči umístěna.⁵ Jiný informant uvedl, že když jemu známý umělec sdělil ve výrobě vinylových desek, že nahrávka, kterou žádá tímto způsobem rozmnožit, obsahuje nevypořádaná práva třetích osob, odmítl provozovatel výroby rozmnoženiny zhotovit.

I17: „[...] on to nesl do Loděnice, tam mu řekli, pokud to nevyclearujeme nebo tak nějak, že to nevyrobí prostě, protože tam je strašně moc na coveru napsaných cizích, amerických a anglických jmen, že měli strach to vyrobit jako.“

70. Lze shrnout, že **autorské právo tvorbu samplujících a remixujících umělců současně omezuje i podněcuje.** Toto právo totiž stanovuje pravidla, která ve svém důsledku omezují možnosti těchto umělců užívat již existující starší hudbu, avšak tím je současně nutí vymýšlet a uplatňovat kreativní strategie k realizaci vlastní tvorby. Nelze tedy jednoduše prohlásit, že autorské právo snižuje, či dokonce „cenzuruje“ uměleckou kreativitu.

4 Někteří z informantů připustili, že YouTube či program Shazam záměrně používají k tomu, aby otestovali, zda softwaroví roboti rozpoznají, že jimi nahraná hudba obsahuje i nevypořádanou hudbu třetích osob.

5 Ze získaných informací je možno zobecnit, že řada informantů smlouvu obsahující toto prohlášení podepisuje i přes to, že jsou si vědomi, že všechna práva třetích osob z jejich strany vypořádána nebyla.

71. **Mnozí informanti pak autorskému právu přiznávají alespoň tolik, že je určitou garancí bránící excesům, kterých by se na jejich vlastní tvorbě chtěly dopouštět jiné osoby** – ať již nepřiměřeným komerčním vytěžováním jejich tvorby, nebo například jejím užíváním nevhodným způsobem (například v nepřijatelném politickém kontextu). Jde o jednoznačně pozitivní roli, kterou autorské právo hraje v podněcování tvorby těchto umělců, byť tento účinek lze jen stěží kvantifikovat.

I9: „Jako systém je bláznivej, ale jsem rád, že v nějakým systému žiju a že kdybych se dostal do situace, kdy bych potřeboval hájit svoje vlastní práva autorský, tak je tady nějaký systém, který mi je pomůže ochránit, nebo aspoň bych rád věřil tomu, že to tak je. [...] Vlastně ten systém, jak je postavenej, tak je vlastně správněj, protože principiálně to tak je, když něco vydělává peníze, tak by z toho měl něco mít i ten člověk, díky kterému to ty peníze vydělává. [...] Nevím, jestli ten systém funguje, nebo ne, ale je to ten nejjérovější systém.“

5. POSTOJE SAMPLUJÍCÍCH HUDEBNÍKŮ K AUTORSKÉMU PRÁVU

72. Na základě realizovaných rozhovorů vyvozujeme následující hypotézy ve vztahu k autorskoprávní regulaci samplování a remixování hudebních nahrávek jiných umělců:
73. Autorské právo hudebníky zajímá tím méně, čím více je jejich příjem závislý na živém vystupování, nikoli na prodeji nosičů či digitálnímu prodeji (ten často tvoří zanedbatelnou část jejich příjmu a slouží spíše k propagačním účelům).

I2: „Já vydávám své věci na vinyly v malých nákladech 200 kusů desek, takže vůbec neřeším tuhle věc [autorské právo]. Většinou jsou to prostě skladby, které jsou 30, 40, 50 let staré, takže tam nemám vůbec černé svědomí z toho, že bych někomu ubíral peníze tím, že použiju kousek jeho muziky do svojí skladby.“

74. Jinak řečeno, **autorská práva jsou pro samplující či remixující hudebníky tím relevantnějším nástrojem ochrany, čím více svou hudbu dokážou monetizovat prodejem hudebních nahrávek.**
75. **Ochrana hudebního díla je u dotazovaných hudebníků motivována nikoliv ekonomickými, ale především estetickými a etickými důvody.** Tyto estetické a etické motivy k ochraně díla se částečně překrývají s osobnostními právy autora: požadovaná ochrana proti nepovolenému zásahu do struktury a estetiky díla zhruba odpovídá právu na nedotknutelnost díla dle § 11 odst. 3 autorského zákona; požadovaná ochrana proti neuvedení autorství zhruba odpovídá právu osobovat si autorství dle § 11 odst. 2 autorského zákona; požadovaná ochrana proti užití díla znevažujícím způsobem (například užitím díla v nepřijatelném ideovém kontextu) zhruba odpovídá právu autora na to, aby dílo nebylo užíváno způsobem snižujícím jeho hodnotu dle § 11 odst. 3 autorského zákona. Nicméně téměř všichni hudebníci se kriticky vymezují vůči situaci, kdy by

někdo bez jejich svolení výrazně profitoval z výsledků jejich tvorby, tj. kdy by se nahrávka obsahující fragmenty z jejich díla stala například komerčním hitem. V takovém případě hudebníci požadují participaci na zisku z prodeje nahrávky obsahující části jejich díla.

76. Nízké povědomí o právní regulaci transformativního užití hudebních děl a právní nejistota ohledně hranice legálního a nelegálního užití hudebního díla pro účely vzniku díla nového vedou podle našeho názoru mezi samplujícími hudebníky ke dvěma extrémním reakcím. Ti buď **autorské právo ve své tvorbě a při šíření děl obsahujících samplů z jiných hudebních nahrávek zcela ignorují, anebo naopak svou tvorbu založenou na užívání samplů z cizích nahrávek z (třeba i neopodstatněné) obavy z postihu či překročení právních norem omezují** či ji přizpůsobují domnělým požadavkům autorského práva, popř. upouštějí od svých tvůrčích záměrů.
77. I když hudebníci mají velmi slabé povědomí o autorském právu a při samplování často nezohledňují otázku vypořádání práv k transformativně užívanému hudebnímu dílu či hudební nahrávce, **s autorskoprávní regulací jsou prakticky konfrontováni prostřednictvím softwarových robotů**, které monitorují obsah zpřístupňovaný veřejnosti prostřednictvím digitálních platforem a portálů. Ochrana autorského díla je fakticky uplatňována nikoliv prostřednictvím soudů či žalob ze strany majitelů práv, ale prostřednictvím technologií pro rozpoznávání obsahu, za jejichž provoz odpovídají soukromé subjekty.

I35: „A jako víc jsem se tím [autorským právem] začal zabývat vlastně až s příchodem digitálních platforem. Do té doby mi připadalo, že samplování je svobodná věc ve svobodném světě. A prostě dřív, než ty platformy byly, vždycky všechna muzika, co jsme dělali, byla mimo oficiální radar [...]. Ve chvíli, kdy došlo na to, že robot kontroluje muziku, kterou chci hodit někam digitálně a je tam něco vysamplovaného, tak s tím začne být problém a tam jsem začal řešit tuhle [autorskoprávní] otázku.“

78. Postoje dotazovaných hudebníků k autorskoprávní regulaci transformativního užití autorského (hudebního) díla jsme rozdělili do tří kategorií – do **tří ideálně typických postojů**: hudebníci zaujímají k regulaci idealistický, konzervativní či anarchistický postoj.⁶ Uvedená označení postojů nejsou hodnoticí, tj. nehodnotí, zda se jedná o špatný (naivní, staromódní, nezodpovědný) či dobrý (progresivní, uvážlivý, odvážný) postoj, ale pouze charakterizují postoje a jednání dotazovaných ve vztahu k právní regulaci hudebního remixu a samplování.

II 5.1 IDEALISTÉ

79. Idealisté **vítají zavedení výjimky z autorskoprávní ochrany pro remix**, tj. možnost volného užití hudebního díla v případě jeho nekomerčního a kreativního užití. Za kreativní užití přitom považují rovněž užití nepozměněného samplu v novém hudebním kontextu. Z tvorby třetích osob, využívající jejich hudební díla, mají radost, a to i v případě, že je tato tvorba realizována bez jejich svolení. Těší je, že někdo jiný kreativně přetvořil část jejich hudebního díla nebo ho

6 Pojem ideálního typu přejímáme z díla sociologa Maxe Webera a označuje jím teoretický model určitého jevu či vzorce chování, který obsahuje jeho nejtypičtější charakteristiky. Viz Weber, Max, *Metodologie, sociologie a politika*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

užil v nezvyklém žánrovém kontextu. Nicméně za správné idealisté považují uvedení původního zdroje:

I28: „Myslím, že je to na každém zvlášť. Já mám raději, když vím, co se s mými samply děje. Nemám nic proti tomu, že by moje zvuky byly použity takovýmto způsobem [nekomerční způsob užití]. Pro mě je hlavně důležitý, abych byla zmíněná. Že je to má nahrávka nebo soundtrack.“

80. Obávají se především **ideového zneužití**. Vůči **estetickým defektům** navazující tvorby jsou naopak tolerantní. Idealisté **se zajímají o autorskoprávní regulaci transformativního užití autorských děl**, jsou relativně dobře informováni a dokážou dokonce formulovat vlastní návrhy na její úpravu či alternativní využití. Jeden z idealistů například upozornil na přínos a úskalí využití systému veřejných licencí (Creative Commons), které umožňují například transformativní užití díla bez svolení autora pod podmínkou uvedení původního zdroje a jeho zveřejnění pod stejnou uživatelskou licencí:

I38: „A potom ve výsledku by bylo super, kdyby existovaly nějaké právní nástroje, aby člověk jako autor měl možnost u každého díla se rozhodnout, zda nevyužije možnosti, které mají Creative Commons, co s dílem můžeš a co nemůžeš udělat. Jestli mu vadí, když bude použitý tak, nebo tak. V podstatě ty Creative Commons jsou na to dělaný, ale problém je, že se to tluče s těmi kolektivními správci a že to jakoby jde proti sobě. [...] V podstatě je potřeba upozornit na víc možností pro autora, nějaká osvěta a zjednodušení.“

II 5.2 KONZERVATIVCI

81. Konzervativci vyžadují **silnou kontrolu nad užitím jejich díla** a chtějí být informováni, kdo a k jakému účelu jejich hudební dílo transformativně užívá. Inklinují tedy k silné koncepci autorství a autorského práva. Navazující tvorba se svolením umělce je těší, nicméně požadují uvedení zdroje. **Navazující tvorbu bez svolení, i když se jedná o transformativní a nekomerční užití, naopak vnímají kriticky:**

I13: „Myslím si ale, že je férový tomu člověku napsat a říct mu, že se mi to líbí a že bych to chtěla použít.“

I37: „Asi jsem ještě naivní v tom, že si myslím, že má platit morální stránka věci a respekt mezi autory. Osobně považuji za důležité to, že tady panuje nějaká spolupráce, a pokud chci užít dílo někoho jiného a vím o tom, že ho vědomě užívám a nějak ho chci zpracovat, měl bych se ho zeptat.“

82. Konzervativci vyznávají a respektují **komunitně sdílená pravidla pro navazující tvorbu**, která se zakládají na přesvědčení, že požádat o svolení původního autora užití části díla je slušnost, přinejmenším mezi umělci, kteří se vzájemně znají, protože působí v relativně přehlednutelné a početně omezené komunitě hudebníků. Vyžadují kontrolu nad výsledkem navazující tvorby především z **estetických a ideových důvodů**. Jakýkoliv zásah do jejich díla se jich osobně dotýká,

protože se identifikují s výsledky své tvůrčí práce. **Samplování či remix bez svolení majitele práv považují za neférové jednání, a to převážně nikoliv kvůli ušlému finančnímu zisku, ale kvůli porušení jejich práva rozhodnout, jak bude jejich dílo užíváno a měněno.** Tento postoj lze přirovnat k hypotetickému postoji majitele rekreační chaty, kterou bez jeho svolení využije k přespaní kolemjdoucí turista a následně po sobě uklidí, ustele postel, a dokonce vymaluje zašpiněné stěny, tj. zvýší užitkovou hodnotu nemovitosti. Ačkoliv by mohl být majitel nemovitosti rád za vylepšení stávajícího stavu chaty, chování turistu mu bude přesto vadit, protože narušil jeho exkluzivní právo užívat vlastněný majetek. To znamená, že kdokoliv jiný, kdo by chtěl jeho majetek užívat, potřebuje jeho svolení. Z hlediska redukce transakčních nákladů spojených s vypořádáním práv u samplování **preferují konzervativní hudebníci pouze technické řešení, které zjednoduší zajištění svolení**, tj. například zprovoznění digitální platformy s hudbou určenou k transformativnímu užití, jež bude na platformu umístěna se svolením majitelů práv za standardizovaný poplatek či podílovou odměnu.

II 5.3 ANARCHISTÉ

83. Postoj anarchistů se vyznačuje tím, že **autorské právo v jejich tvorbě nehraje téměř žádnou roli** (výjimkou je pouze nebezpečí zablokování hudebního obsahu softwarovými roboty na digitálních platformách). Hudbu považují za **svobodné médium**, které se šíří volně mezi posluchači a umělci bez omezení a jehož primárním cílem je bavit, resp. esteticky kultivovat.

I22: „Já si myslím, že by se samplování mělo nechat být [nemělo by se právně regulovat]. Je to organický proces, který je zcela okrajový a nikomu nic neubírá. Tím, že já vysampluju někoho, kousek nějaké muziky a použiju ji do svojí skladby, tak mu absolutně nic neubírám a nepřipravuju ho o peníze. Nepřipravuju ho o nějaké autorské vyžití nebo neubírám mu na muzikalitě.“

84. Anarchisté nerozlišují mezi hudebními fragmenty, které lze samplovat, a fragmenty, které samplovat nelze. Části děl jiných umělců užívají **bez svolení a kreativním způsobem**. Tento způsob užití nepovažují na rozdíl od konzervativců za „krádež“ či neetické jednání, ale za legitimní a **umělecky hodnotný tvůrčí postup**. Navíc jsou toho názoru, že žádost o svolení je zbytečnou obstrukcí; autoři na něm netrvalí a spíše je zdržuje a obtěžuje:

I17: „Já třeba, když jsem točil ten mixtape kdysi, tak jsem Witchovi napsal, jestli to tam můžu použít. [...] On mi řekl: ‚Jasně, samozřejmě. Jo, na to se mě ani neptej.‘ To říkám i já, když někdo natočí mixtape, ať se mě na to ani neptá, ať ho prostě natočí. Je to prostě pocta.“

85. Anarchisté rovněž **tolerují navazující tvorbu, která neslouží komerčním účelům a je transformativní, a v takovém případě nevyžadují svolení**. Anarchistům nevadí neuvedení původního zdroje u navazující tvorby a ve své tvorbě tento zdroj často také neuvádějí. Tuto svou praxi dokážou reflektovat, a proto neočekávají, že by je měli samplující hudebníci žádat o svolení s transformativním užitím jejich díla. Anarchisté nejsou v zásadě proti zavedení výjimky pro remix. Souhlasí i se zapojením organizace kolektivní správy do vypořádání práv v případě komerčního užití samplovaného díla. Nicméně tyto **legislativní úpravy jsou pro ně z praktického**

hlediska irelevantní, protože právní regulace samplování je nezajímavá, a licenční model snižující transakční náklady při vypořádání práv pomocí institutu kolektivní správy nebudou tudíž využívat a povinnost získat svolení (při komerčním užití samplovaného díla) budou nadále ignorovat. Pokud anarchisty právo fakticky nějak ovlivňuje v jejich tvorbě, je to zprostředkovaně skrze technologie pro automatické rozpoznávání obsahu, které využívají poskytovatelé platform pro sdílení online obsahu k ochraně autorských práv (a obecně pro zabránění šíření nelegálního obsahu). V případech, kdy je použita část registrovaného díla algoritmem rozpoznána, je přístup k nově nahranému dílu zablokován, resp. nahrávka obsahující nelegálně užitý sample je z platformy odstraněna. Těto hrozby jsou si hudebníci dobře vědomi a hudbu se samplý raději nahrávají na platformy, kde jim nebezpečí identifikace původního zdroje a smazání obsahu nehrozí, anebo původní zdroj (převzatý sampl) pozmění natolik, že je algoritmem jen velmi obtížně rozpoznatelný.

II 5.4 POSTOJ HUDEBNÍKŮ K ORGANIZACÍM KOLEKTIVNÍ SPRÁVY PRÁV AUTORSKÝCH

86. Zástupci všech tří ideálních typů samplujících hudebníků vyjadřují **nedůvěru vůči institucím kolektivní správy práv autorských** (OSA, INTERGRAM), způsobu jejich fungování, jejich přílišnou byrokratičnost, zastaralosti, odtrženosti od žitého světa hudebníků, neefektivnosti ohledně výběru licenčních odměn a netransparentnosti jejich rozúčtování.

IIO: „No, myslím si, že to [OSA, INTERGRAM] jsou přebujelé instituce, které mají úplně jiný význam než platit hudebníkům. Myslím si, že na právech ke své hudbě spravovaných Osou zbohatlo miniaturní procento hudebníků, kteří by zbohatli tak jako tak.“

87. Mnohé z dotazovaných jsme dokonce museli ujistit, že nejsme zástupci či spolupracovníci kolektivní správy. V opačném případě by rozhovor pravděpodobně odmítli. Řada dotazovaných si kolektivní správu asociovala s neetickou či represivní organizací zaměstnávající právníky, kteří okrádají umělce o jejich zisky a prosazují své vlastní zájmy či zájmy slavných hudebníků. Tento negativní až nepřátelský postoj si hudebníci vytvořili buď na základě vlastní negativní zkušenosti s fungováním kolektivní správy, anebo na základě doslechu, resp. zkušenosti jiných hudebníků, popřípadě na základě veřejného negativního obrazu o kolektivních správcích, který je rozšířený v komunitě nezávislých umělců.

6. VÝSLEDKY DOTAZNÍKOVÉHO ŠETŘENÍ MEZI HUDEBNÍMI PRODUCENTY A VYDAVATELI

88. Hlavní závěry kvalitativní části šetření sloužily jako vstupní předpoklady pro formulaci hypotéz, jejichž platnost jsme ověřovali prostřednictvím hromadně rozesílaného online dotazníku. Cílovou skupinou dotazníkového šetření byli čeští autoři, interpreti a vydavatelé elektronické hudby, hip hopu či rapu. Dotazník jsme připravili ve spolupráci s výzkumnou agenturou STEM/MARK. S distribucí dotazníků nám pomáhali jednak dotazovaní umělci, se kterými jsme vedli rozhovory, jednak Svaz autorů a interpretů a kolektivní správci (OSA, INTERGRAM). Základní podmínkou pro

vyplnění našeho dotazníku byla zkušenost se samplováním, remixováním či vydáváním hudebních nahrávek nebo tvorba v oblasti elektronické hudby, hip hopu či rapu, popř. dýdžeing.

II 6.1 ZÁKLADNÍ POPIS OSLOVENÉHO SOUBORU

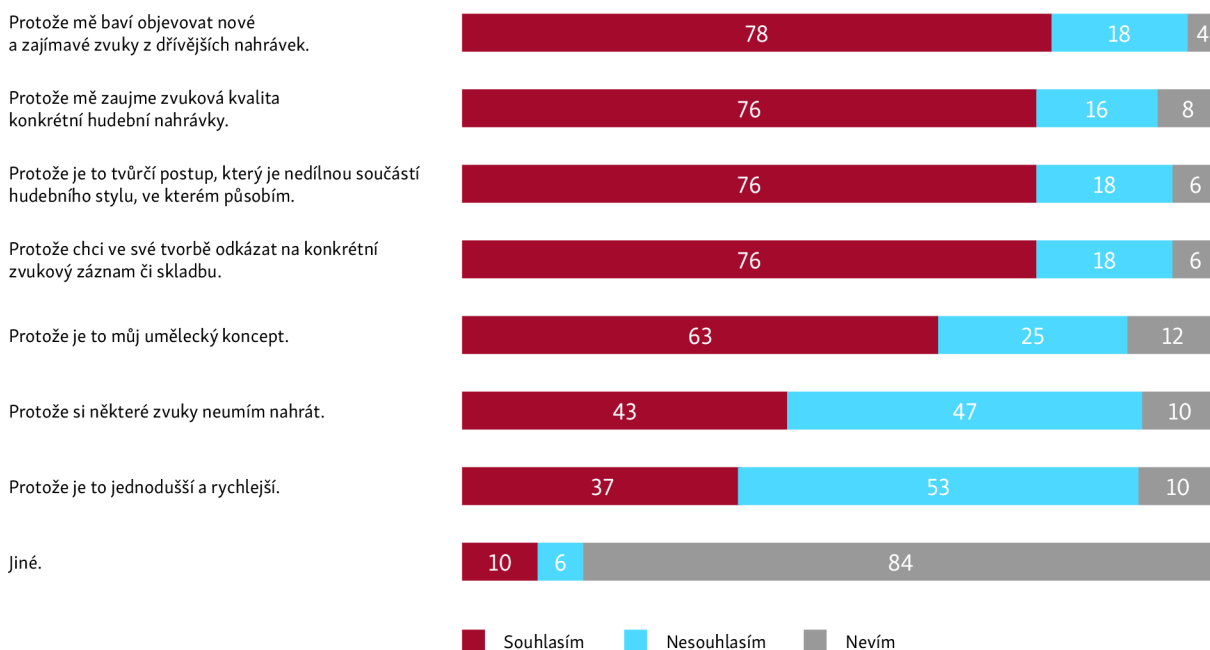
89. V rámci dotazníkového šetření se nám podařilo shromáždit 56 plnohodnotných responsí. **Všichni umělci** mají **osobní zkušenost se samplováním či remixováním** hudebních skladeb, popřípadě s vydáváním a tvorbou elektronické hudby. Přístup ke kreativnímu přetváření hudebních úryvků byl v rámci souboru barvitý. Mezi oslovenými umělci byli zastoupeni ti, kteří vytvářejí nové skladby obsahující samplý (úryvky) z jiných hudebních děl (37 osob), umělci, již se věnují remixům původních skladeb (30 osob), stejně jako dýdžeové, kteří při své produkci hrají remixované či samplované skladby (36 osob). Stejně tak odpovídali vydavatelé samplovaných, popřípadě remixovaných hudebních děl (31, respektive 14 osob). Popsané dílčí přístupy se pak v rámci souboru vzájemně prolínaly. Převládající uměleckou profesí, označenou respondenty samými, byl proto DJ (36 osob), hudební interpret (30 osob), hudební skladatel – autor (29 osob) a sounddesigner (24 respondentů). V šetření odpovídalo také 14 hudebních vydavatelů a 3 mistři zvuku (technická profese v klubu nebo ve studiu). **Průměrná délka působnosti** respondentů v hudební branži **oscillovala kolem devíti let**, přičemž v šetření byli zastoupeni jak pamětníci s více než dvacetiletou praxí (4 osoby), tak nováčci, kteří se tvorbě a vydáváním hudebních děl věnují rok a méně. Žánrově se oslovení hudebníci **nejčastěji** zařazovali k **elektronické taneční hudbě**, popřípadě k **experimentální elektronické hudbě** a hip hopu či rapu. Tvůrci a vydavatelé, kteří odpovídali na náš dotazník, spadali věkově nejčastěji do střední generace – **více než polovina oslovených** se zařadila do kategorie **30–44 let**. Zároveň většinou nešlo o umělce, kteří by hudební profesi provozovali na plně profesionální úrovni. Průměrný měsíční příjem z hudební činnosti nepřesahoval u poloviny souboru hranici 10 000 Kč (desetina oslovených deklarovala příjem do 5000 Kč měsíčně, další desetina pak nemá z hudební činnosti příjem žádný).

II 6.2 ZKUŠENOSTI SE SAMPLOVÁNÍM, DŮVODY K VYUŽÍVÁNÍ SAMPLŮ VE VLASTNÍ TVORBĚ

90. **Osobní zkušenost se samplováním** má naprostá většina všech oslovených umělců (91 %, tedy 51 z celkem 56 oslovených). Nicméně na **pravidelné bázi** pracuje se samplý při vlastní tvorbě **pětina** osloveného souboru (11 hudebníků) – jde nejčastěji o autory původní elektronické taneční hudby a autory remixů. Pro 40 % oslovených hudebníků (22 osob) vyjadřuje jejich osobní zkušenost se samplováním nejlépe odpověď „ano, *sampluji občas*“, pro další třetinu (18 osob) je samplování při jejich tvorbě spíše jen výjimečným kreativním přístupem. Pouze **5 umělců** doposud **nemá se samplováním žádnou zkušenost** – 3 z nich se věnují dýdžeingu.
91. **Nejčastěji** uváděnými důvody pro využívání samplů v hudební tvorbě je **touha objevovat nové a zajímavé zvuky z dřívějších nahrávek, zvuková kvalita konkrétní hudební nahrávky**, která je samplována, popřípadě snaha autorů zcela nepokrytě **odkázat na konkrétní zvukový záznam nebo skladbu**. **Většina** z oslovených hudebníků také samplování pokládá za **samozřejmou a zcela přirozenou součást tvorby v rámci stylu, ve kterém působí**. Jen menšina oslovených zdůvodňovala využívání samplů ve vlastní tvorbě pragmatickými motivacemi („*Některé zvuky si neumím nahrát.*“; „*Je to jednodušší a rychlejší.*“). Nejčastějšími zdroji konkrétních zvuků či

úryvků pro samplování jsou pro oslovené umělce **hudební knihovny** (tzv. *sample packs* či *sample banks*), které jsou na trhu běžně dostupné, **hudební nahrávky jiných umělců a vlastní nahrávky okolních zvuků**. Přehled nejčastěji uváděných důvodů pro využívání samplů uvádíme v grafu č. 1. Jsou v něm zpracovány odpovědi těch, kteří mají se samplováním reálnou zkušenost.

Graf č. 1: Důvody k využívání samplů ve vlastní hudební tvorbě – v % (N=51)



II 6.3 E(STE)TIKA „DOBRÉHO“ SAMPLOVÁNÍ, RESPEKTIVE REMIXU

92. V rámci šetření se oslovení hudebníci pokusili definovat **dobrou (kvalitní) samplovanou skladbu, respektive dobrý (kvalitní) remix. Nejpodstatnější je kreativní práce umělce s hudebními výpůjčkami.** Při hodnocení kvality samplované skladby a remixu rozhoduje kritérium „*Je kreativní a představuje nové hudební dílo.*“ (91% souhlas u samplované skladby, 84% souhlas u remixu). Následují další podstatné aspekty kvalitního díla: „*V nové skladbě převažuje vlastní kreativní vklad nad kreativními vklady autorů/interpretů převzatých samplů.*“ a „*Remixující hudebník pozmění remixovanou skladbu.*“ (70% souhlas v prvním případě, 79% ve druhém). **Autorství původního díla** je z pochopitelných důvodů **důležitější v případě remixů** (pro tři čtvrtiny oslovených je uvedení autora původní skladby podstatným kritériem kvalitního remixu). Uvedení původního autora samplovaného zvuku zakomponovaného v nové skladbě je pak důležité jen pro 45 % oslovených.

II 6.4 SAMPLOVÁNÍ A AUTORSKÉ PRÁVO

93. **Více než dvě třetiny hudebníků**, kteří mají osobní zkušenost se samplováním (35 z 51), **nesouhlasí s tvrzením, že samplováním či remixem porušují autorské právo.** Tento postoj je běžný napříč žánry, není ovlivněn délkou působení v hudební branži ani příjmem pocházejícím z tvorby

či produkce hudebních děl. V odpovědích na otevřenou otázku, proč se hudebníci domnívají, že samplováním či remixem neporušují autorské právo, jsme zaznamenali následující argumenty:

- obstarají si licenci;
- hudbu obsahující samplý z cizích nahrávek nevydávají, resp. neprodávají;
- na scéně, ve které působí, jsou bootlegy (neoficiální remixy např. známých interpretů) běžnou, tolerovanou a populární součástí žánru (respondent skládá a hraje hip hop a elektronickou taneční či experimentální hudbu);
- samplováním vytvářejí originální dílo a krátký sampl upravují tak, aby původní skladba byla nerozpoznatelná (za porušení práva považují naopak užití delší části bez úpravy a uvedení zdroje);
- užívají sample packy;
- uvádějí zdroj převzatých samplů.

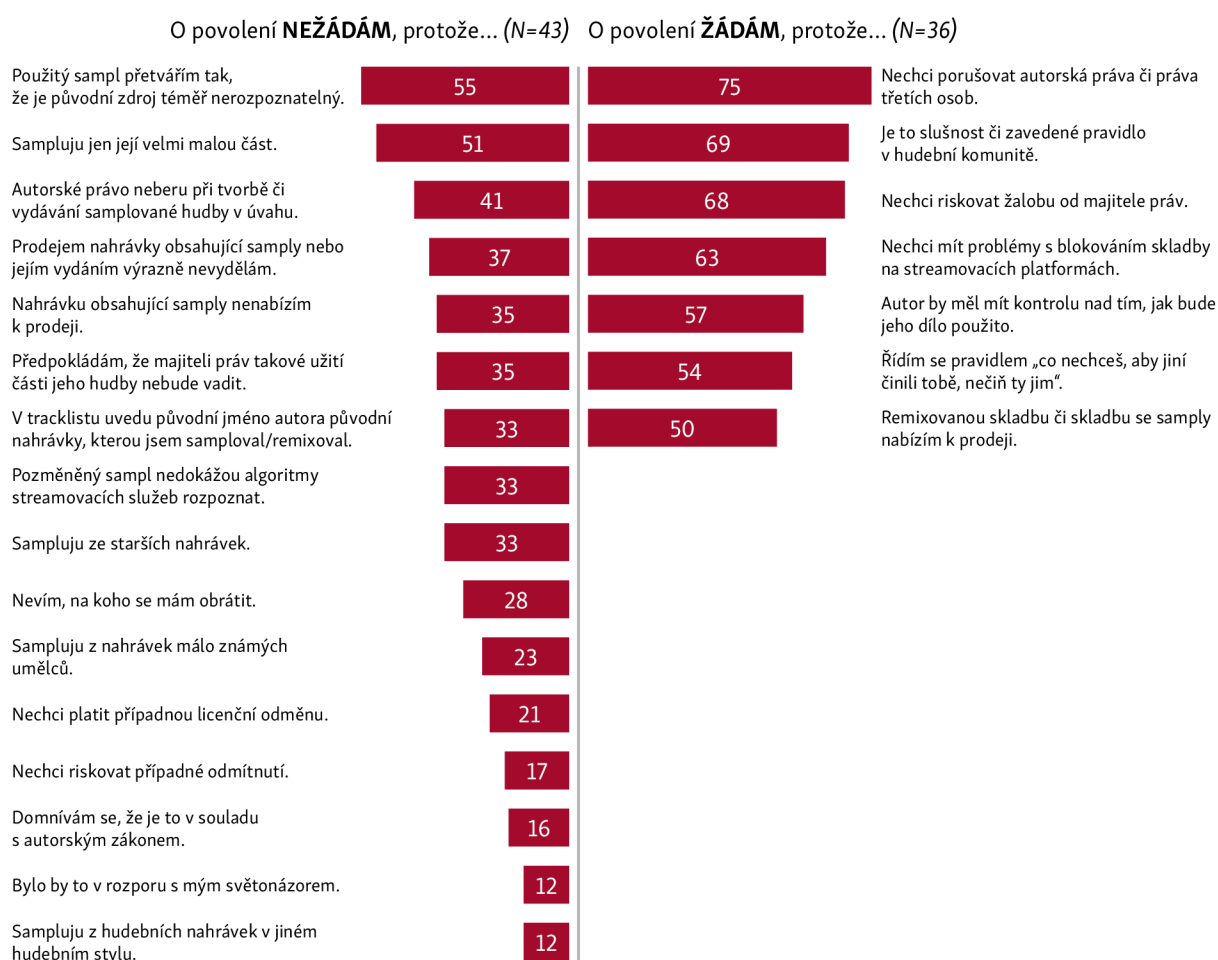
94. **Třetina oslovených umělců** (16 osob) si naopak uvědomuje skutečnost, že ve své hudební činnosti, při samplování či remixování, **porušuje autorské právo**, a s předloženým tvrzením souhlasila. Tito „uvědomělí“ měli jedinou statisticky významnou vlastnost, a to tu, že šlo v naprosté většině (9 z 16 osob) o osoby, které se mimo vlastní tvorbu věnují také **vydavatelské činnosti**. Pokud se hudebníci, respektive vydavatelé domnívají, že samplováním či remixem porušují autorské právo, pak je to proto, že:

- neměli souhlas s užitím části díla od majitelů práv;
- domnívají se, že nelegální je téměř jakékoliv užití hudebního díla a tato restrikce je natolik nepraktická a zastaralá, že ji ignorují;
- nedokážou si představit, že by sampl přetvořený k nepoznání mohl někomu vadit;
- souhlas s užitím samplu podle nich nikdo nevyžaduje, dokud se skladba obsahující samplý nestane komerčním hitem;
- vadí jim ze strany autorského zákona nejasný výklad podmínek, za kterých dochází samplováním k jeho porušení.

95. Jedním z konkrétních opatření, s jejichž pomocí lze legalizovat tvorbu založenou na přetváření hudebních úryvků nebo remixování cizích skladeb, je **žádost o svolení majitele práv k původní nahrávce** s jejím dalším využitím. Hlavní **důvody, které autory vedou k získání souhlasu majitele práv k užití samplu** ve vlastní tvorbě, lze zjednodušeně rozdělit na ty, které jsou motivovány eticky, a pak ty, které mají spíše právní, respektive ekonomicko-právní opodstatnění. **Nejsilnější** zastání jsme v průzkumu zaznamenali u **důvodů etických**. Dvě nejčastěji kvitovaná tvrzení byla „*Nechci porušovat autorská práva či práva třetích osob.*“ a „*O svolení žádám, protože je to slušnost či zavedené pravidlo v hudební komunitě.*“. V prvním případě souhlasily tři čtvrtiny oslovených samplujících umělců, ve druhém pak 69 % z nich. **Ekonomicko-právní aspekty** samplování pak ve své praxi zohledňují dvě třetiny oslovených umělců. Tvrzení „*Nechci riskovat žalobu od majitele práv.*“ a „*Nechci mít problémy s blokováním skladby obsahující samplý na streamovacích platformách.*“ potvrdilo 68 %, respektive 63 % oslovených.

96. Naopak, **hlavní důvody**, proč samplující umělci **neoslovují majitele (nositele) autorských práv** původních zvukových záznamů, **spočívají v kreativním přetváření původního zvukového materiálu** (s odůvodněním „Použitý sampl přetvářím tak, že je původní zdroj téměř nerozpoznatelný.“ souhlasilo 24 z 51 samplujících) **a souvisejí s délkou využitého zvukového materiálu** („Sampluji jen velmi malou část hudební nahrávky.“). Dalším aspektem uvedeného postoje je **nekomerční využití původního materiálu**, tedy nulové či pouze minimální finanční obohacení samplujícího umělce („Prodejem nahrávky obsahující samplý nebo jejím vydáním výrazně nevydělám.“ / „Nahrávku obsahující samplý nenabízím k prodeji.“). Naprosté minimum oslovených umělců oproti tomu zastává ideologicky vyhraněný postoj k volnému využívání úryvků z cizích hudebních skladeb (s tvrzením „O svolení nežádám, protože by to bylo v rozporu s mým světonázorem.“ souhlasilo jen 5 respondentů). Přesné pořadí zvolených postojů k vypořádání práv k remixu či hudbě obsahující samplý z hudebních nahrávek jiných umělců je uvedeno v grafu č. 2 (v případě, kdy umělci nikdy, respektive vždy žádají o souhlas, měli možnost přeskočit nabízenou variantu, na každou položku proto odpovídal jiný počet respondentů).

Graf č. 2: Důvody k vyžádání souhlasu pro použití samplu – v % (N=43, N=36)



97. Téměř **polovina** (46 %) oslovených zastává **k otázce autorského práva** indiferentní – **neutrální postoj**. Nejlépe totiž jejich stanovisko vystihovalo tvrzení „Autorské právo nehraje v mém životě žádnou roli, takže ho nevnímám ani jako ochranu, ani jako překážku pro svoji práci.“. Tuto názorovou

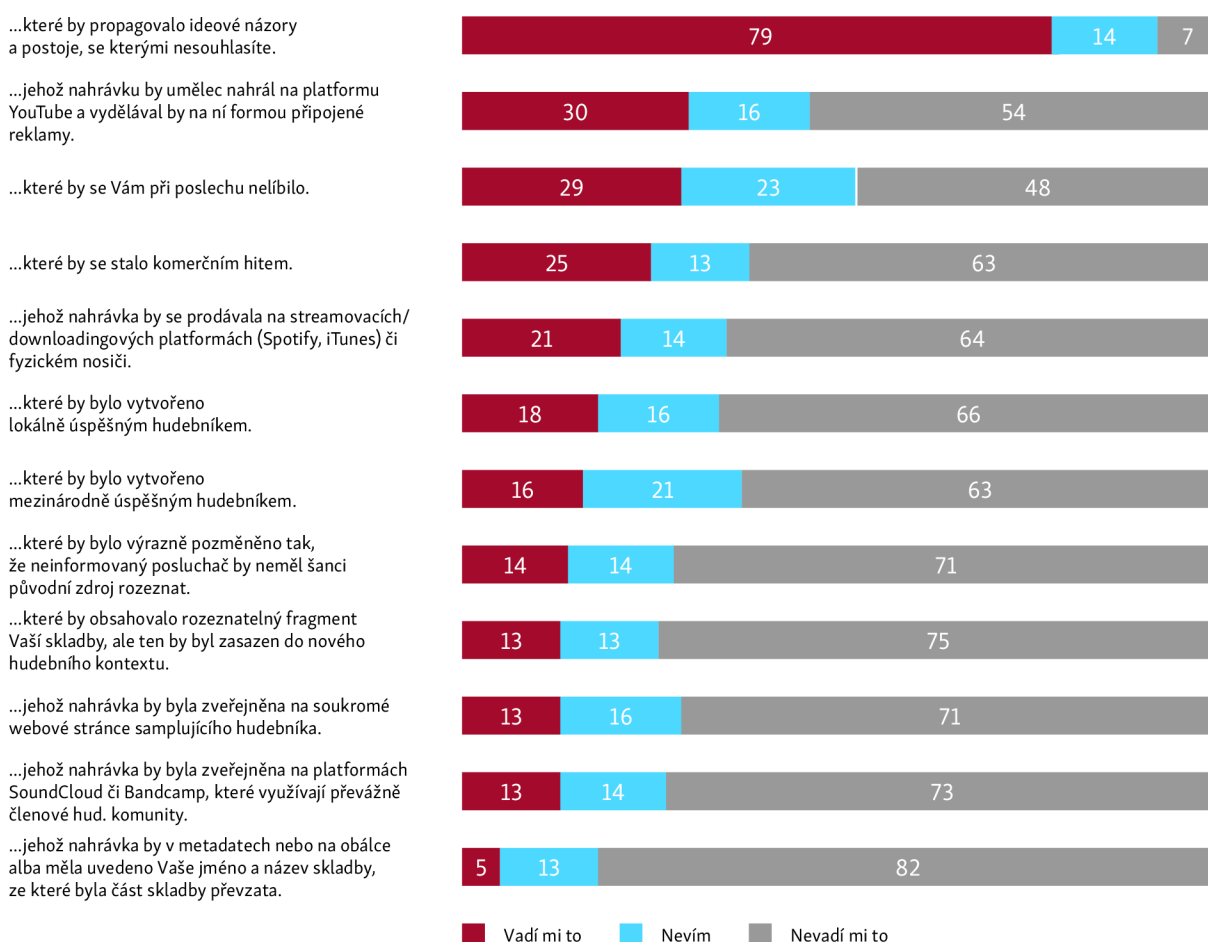
skupinu není možné nijak jednoznačně identifikovat podle žánru, míry využívání samplů ve vlastní tvorbě, příjmu pocházejícího z hudební činnosti nebo dalších třídících kritérií. Jediné, co lze konstatovat, je, že mezi takto smýšlejícími bylo relativně výraznější zastoupení **dýdžejů**.

98. Další **třetina** oslovených umělců (36 %) chápe legislativu týkající se ochrany autorského práva a její následné vynucování jako **nástroj pro ochranu vlastní tvorby**. Největší tendenci pozitivně hájit smysl autorského práva a jeho prosazování jsme zaznamenali mezi hudebníky, kteří se označili za **hudební skladatele**, a mezi těmi, kteří díky své hudební činnosti generují finanční příjem (od 5 000 Kč měsíčně). Důvody, proč hudební producenti autorské právo vnímají jako ochranu své tvorby, jsou dvojího charakteru: jednak je autorské právo chrání před neoprávněným zásahem do jejich tvorby a brání jejímu nedovolenému užití za účelem komerčního zisku a jednak jim autorské právo zajišťuje odměnu za odvedenou práci a invenci v podobě licenčních odměn kompenzujících užití jejich tvorby třetí osobou („Protože mě jako autora chrání před neoprávněnými zásahy a zajišťuje spravedlivou odměnu, pokud je moje dílo užito ke komerčním účelům.“ „Nelíbí se mi představa, že něco vytvořím a někdo to bez svolení přetvoří a pojme za své. Vlastně by ten člověk mohl udělat minimální změnu a poté „slíznout smetanu.“ „Hodiny tvorby a práce musí být chráněné autorským právem. Stává se z toho majetek tvůrce a o svůj majetek právoplatný majitel nechce a nemůže přijít.“).
99. **Jen 10 oslovených považuje autorské právo za bariéru vlastní umělecké činnosti**. V tomto případě šlo nejčastěji o hudebníky, kteří v rámci dotazníku deklarovali, že samplování využívají ve své tvorbě opakovaně, respektive pravidelně. Důvody, proč respondenti vnímají autorské právo spíše jako překážku jejich tvorby, jsou následující:
- autorské právo omezuje kreativní práci, resp. recyklaci hudby (např. tím, že hudebníci ztrácejí čas na tvorbu zjišťováním, zda svou tvorbou právo neporušují) a současná legislativa nenabízí jednoduché řešení při získání licence a zajištění licenčních odměn pro autora samplované hudby;
 - složitá a zastaralá legislativa a nedostatečná informovanost tvůrců v důsledku absence informačních zdrojů a informování ze strany zástupců hudebního průmyslu (např. kolektivních správců);
 - vysoké informační a časové náklady při vypořádání práv (často nelze majitele práv ani dohledat), které jsou neúměrné tomu, že je při samplování užit velmi krátký výňatek z nahrávky jiného hudebního producenta;
 - obava, že vydáním samplované hudby či jejím zveřejněním na streamovacích platformách bude prostřednictvím softwarových robotů odhaleno porušení autorských práv;
 - byrokratická zátěž při výběru licenčních odměn kolektivním správcem při koncertním vystoupení, kde umělec hraje vlastní tvorbu.
100. Nicméně jen **menšina z oslovených umělců** (18) přistupuje k právním aspektům samplování **vyloženě liberálně**, a to tak, že je při **své tvorbě nebere vůbec v potaz**. V rámci bližší specifikace této názorové skupiny lze konstatovat, že jde o umělce, kteří se v dotazníku profilovali jako ti, kteří **samplují ve své tvorbě pravidelně**, využívají nejčastěji **sampley jiných umělců** a kvůli tomu v naprosté většině **vnímají autorské právo jako bariéru pro svou tvorbu**.

101. Jak jsme zmínili výše, **tolerance** ve vztahu k hudebním výpůjčkám je **limitována nutností přetvořit převzatý sampl inovativním způsobem, komerčním, respektive finančním potenciálem nově vzniknuvšího díla** (větší tolerance je u tvůrců z pochopitelných důvodů patrná v případech, kdy je samplů využíváno v alternativních, nekomerčně laděných dílech), popřípadě **estetickými či ideologickými důvody**. Tyto postoje jsou zřetelné také v odpovědích na jednu z dalších otázek. Jejím prostřednictvím jsme testovali reakce oslovených umělců v případě, kdy by někdo bez svolení samploval jejich vlastní tvorbu. **Rozhodnou averzi** by vyvolal vznik **díla, které by propagovalo ideové názory a postoje, se kterými autor původního zvukového materiálu nesouhlasí**. Tato situace je nestravitelná pro 79 % oslovených. **Všechny ostatní** nabídnuté **důvody** možného zavrnutí neautorizovaného využití umělcevy tvorby pro následné samplování **byly vnímány velmi benevolentně** (a to jak komerčně-finanční, tak estetické). Kompletní strukturu zaznamenaných odpovědí uvádíme v grafu č. 3.

Graf č. 3: Reakce na neautorizované samplování vlastní tvorby – v % (N=56)

Jak byste reagoval(a), kdyby jiný umělec bez svolení samploval část Vaší skladby/nahrávky a vzniklo by nové dílo, ...



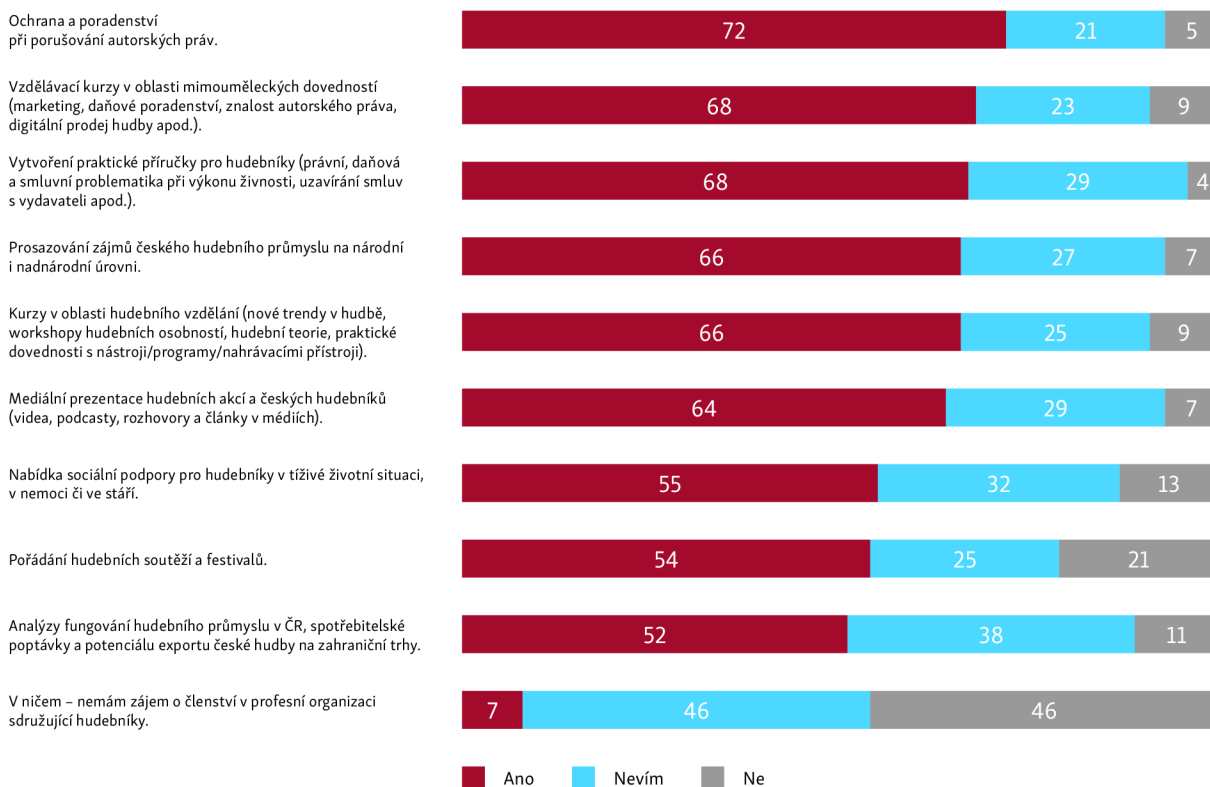
102. Těmto zjištěním jednoznačně odpovídají **hlavní podmínky**, na jejichž základě oslovení přistupují k **udělení souhlasu se samplováním jejich tvorby**. Dvě nejvíce zvažovaná kritéria jsou: „Podle toho, zda svou tvorbu nespojuje s názory, které jsou pro mě ideově nepřijatelné“ (souhlas 75 % oslovených) a „Podle kvality jeho předchozí tvorby.“ (63 %). O **obecné toleranci osloveného vzorku**

k nakládání s hudebními výpůjčkami pak svědčí souhlas poloviny oslovených umělců s tvrzením „Svolení bych udělil, protože umělecká tvorba má být svobodná.“.

II 6.5 ROLE KOLEKTIVNÍCH SPRÁVCŮ AUTORSKÝCH PRÁV A PROFESNÍCH ORGANIZACÍ

103. Jistou benevolenci ve vztahu k bezpodmínečnému dodržování autorského práva mezi oslovenými umělci dokládá také skutečnost, že jen **necelá třetina respondentů** (29 %) je aktuálně **zastupována některou z organizací** pro kolektivní správu autorských práv (nejčastěji jde o OSA a Intergram). Pouze **jeden respondent** byl v době šetření **členem profesní organizace** zastupující zájmy hudebníků. I tak byl respondentům přednesen ke zvážení seznam **možných podpůrných aktivit**, které by **profesní organizace** mohly v jejich prospěch realizovat (vznikl na základě série rozhovorů s aktivními hudebníky a hudebními vydavateli). **S největší podporou** se u respondentů setkala **ochrana a poradenství při porušování autorských práv** (souhlas 73 % oslovených), **vzdělávací kurzy v oblasti mimouměleckých dovedností, jako je marketing, daňové poradenství, autorské právo, digitální prodej hudby, uzavírání licenčních smluv apod.** (68% podpora respondentů), **vytvoření praktické příručky pro hudebníky, která by radila, jak se vyznat v právní, daňové a smluvní problematice** (68 % souhlasilo), **prosazování zájmů českého hudebního průmyslu na národní i nadnárodní úrovni** (66 % souhlasilo) a **konečně kurzy v oblasti hudebního vzdělání představující nové trendy v hudbě, workshopy hudebních osobností, hudební teorie, praktické dovednosti s nástroji, programy či nahrávacími přístroji** (66% souhlas). Úplné znění zjištěných odpovědí prezentujeme v grafu č. 4.

Graf č. 4: Konkrétní formy podpory hudebníkům ze strany profesních sdružení – v % (N=56)

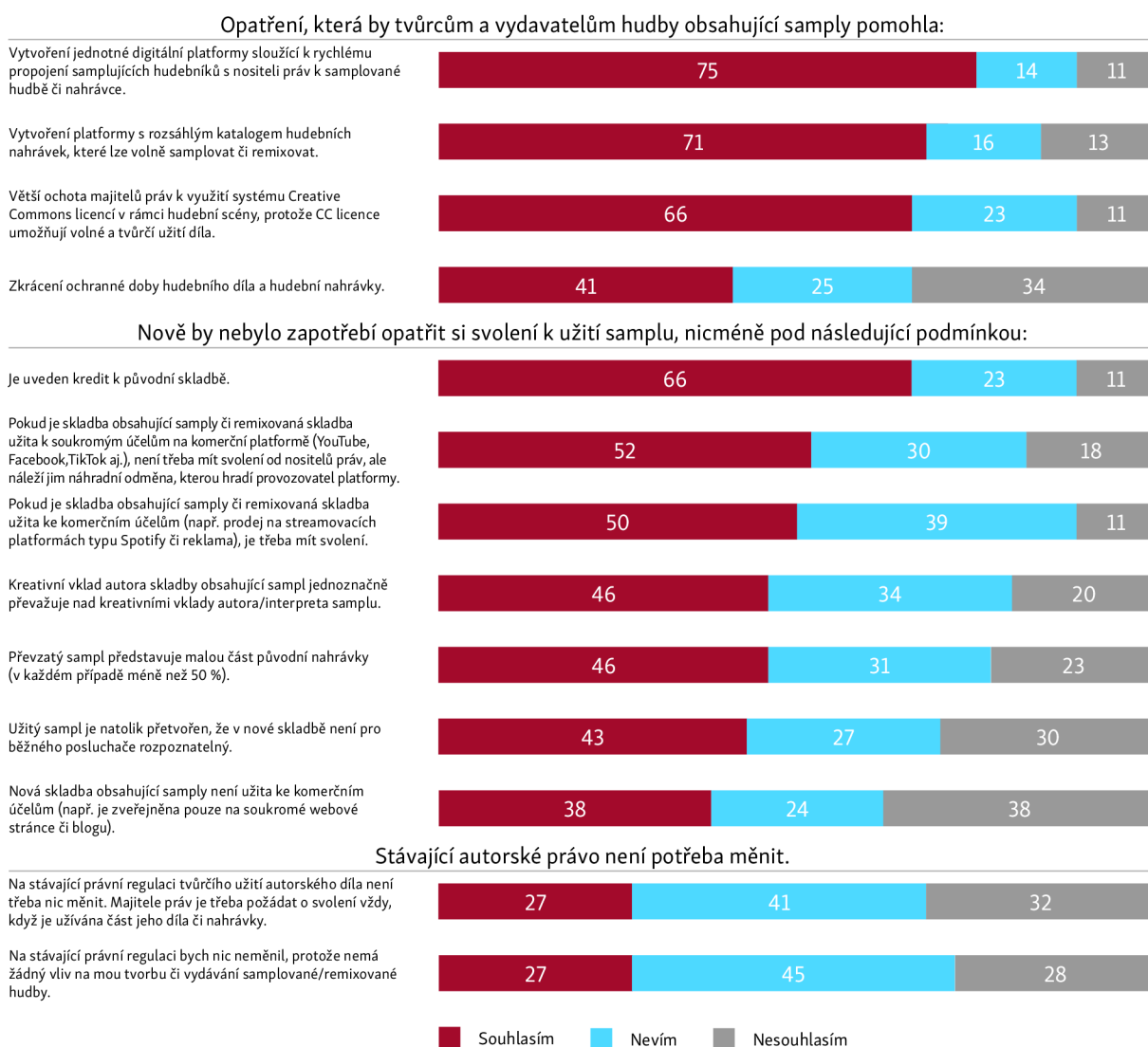


II 6.6 POSTOJE KE ZJEDNODUŠENÍ VYPOŘÁDÁNÍ PRÁV K HUDEBNÍM SAMPLŮM

104. V navazující otázce jsme se samplujícími umělci ptali, **která opatření** by pro tvůrce a vydavatele hudby obsahující sampl byla aktuálně **nejvíce nápomocná a zjednodušila by jejich tvorbu** (činnost). Nejvýraznější podporu získaly tyto body: **vytvoření jednotné digitální platformy sloužící k rychlému propojení samplujícími hudebníků s nositeli práv k samplované hudbě či nahrávce** (75% souhlas) a **vytvoření platformy s rozsáhlým katalogem hudebních nahrávek, které lze volně samplovat či remixovat** (71% podpora). Výrazný konsenzus jsme zaznamenali také u následující odpovědi: „Větší ochoty majitelů práv k využití systému Creative Commons licencí v rámci hudební scény, protože CC licence umožňují volné a tvůrčí užití díla, pokud je uveden kredit k původní skladbě.“ (66% podpora).
105. Ve druhé části otázky se hudebníci vyjadřovali k možnosti zavedení výjimky z autorskoprávní ochrany, která by usnadnila vznik remixovaných a samplovaných skladeb. Nejpříjemnější podmínkou pro uplatnění této výjimky by pro oslovené hudebníky byla nutnost **uvádět** u nového díla **kredit k původní skladbě** (bez finanční kompenzace). S touto praxí by souhlasily dvě třetiny oslovených. Větší počet respondentů (46 %) souhlasí také s **volným užitím samplu v případě jeho kreativního užití či při užití jen malé části hudebního díla** . Nesouhlas s tímto řešením vyjádřilo 20 %, resp. 23 % dotázaných.
106. Relativně konzistentní vyjádření jsme ze strany umělců obdrželi při hodnocení komerčního využívání samplovaných skladeb a remixů či jejich užití na komerčních platformách. Polovina respondentů (50 %) by při **komerčním užití díla obsahujícího sampl** vyžadovala souhlas nositelů práv. U této odpovědi není zřejmé, zda by hudebníci podporovali i řešení, kdy by udělení souhlasu neprobíhalo individuálně, ale automaticky přímo od kolektivního správce výměnou za uhrazení standardizovaného licenčního poplatku, který by pak byl správcem přerozdělen majitelům práv k užitému samplu. Výhodou tohoto řešení je z hlediska profesionálních hudebníků zjednodušení procesu vypořádání práv k samplované hudbě. Nevýhodou naopak ztráta kontroly nad užitím vlastní tvorby. Zároveň je třeba počítat i s nedůvěrou a averzí hudebníků převážně alternativní hudební scény vůči organizacím kolektivní správy. Polovina dotázaných (52 %) rovněž souhlasí s tím, že při **užití díla k soukromým účelům na komerčních platformách** individuální souhlas majitele práv není třeba, nicméně pod podmínkou, že provozovatel platformy uhradí licenční odměnu. Naopak s **volným užitím samplu v případě jeho nekomerčního užití na soukromém webu či blogu** souhlasí překvapivě pouze 38 % dotázaných a stejně početná část respondentů s tímto návrhem nesouhlasí. Tento postoj si vysvětlujeme tím, že tato modalita omezení autorského práva autorům a výkonným umělcům, tj. nositelům práv, nic nepřináší, a to ani uznání autorství k užitému fragmentu jejich díla či výkonu, ani finanční kompenzaci. Dochází tak ke ztrátě kontroly nad užitím jejich díla, která není ničím kompenzována. Navíc tento typ užití hudebního díla je typický pro amatérskou tvorbu a netýká se profesionálních hudebníků, kteří svou hudbu vydávají na streamovacích či downloadingových platformách a v některých případech ji i monetizují. Nedochozí tudíž ani ke zjednodušení autorskoprávních pravidel pro samplující profesionální hudebníky. Je třeba ovšem připomenout, že relativně velký počet (24 až 39 %) dotázaných nedokázal ke konkrétním návrhům na úpravu autorského práva zaujmout jednoznačný postoj a raději volil odpověď „nevím“.

107. **Kritéria, která významně ovlivňují vztah umělce k ochraně autorského práva, bylo členství v některé z organizací pro kolektivní správu autorských práv (členové více inklinovali k autorizaci samplovaných skladeb při jejich komerčním využití), četnost smplování při vlastní tvorbě (tvůrci pracující se samply pravidelně jsou benevolentnější) a obecný postoj k autorskému právu (více by se dovolávaly autorizace osoby, které vnímají autorské právo jako ochranu vlastní tvorby). Z odpovědí dále vyplývá, že oslovení umělci spíše inklinují ke zjednodušení právní úpravy, ale zároveň chtějí mít zachovány garantované výhody, jako je příjem z komerčního užití jejich díla nebo uznání kreditu v případě nekomerčního užití. Spíše jen povrchní znalost komplikované problematiky autorského práva zároveň dokazují vyjádření k potřebě změny aktuální legislativy. Největší skupina oslovených umělců vždy zvolila únikovou variantu „nevím“. Úplné znění zjištěných odpovědí opět prezentujeme v grafu č. 5.**

Graf č. 5: Opatření, která by pomohla tvůrcům a vydavatelům hudby osahující samply – v % (N=56)



7. AUTORSKOPRÁVNÍ SOUVISLOSTI SAMPLOVÁNÍ A PROBLEMATIKA VYPOŘÁDÁVÁNÍ PRÁV

108. Tato právně-analytická a právně-politická část našeho výzkumu logicky navazuje na předchozí sociologický a etický výzkum problematiky samplování. Autorský tým v ní jednak usiluje o identifikaci existujících právních problémů v českém právním řádu (zejména s ohledem na možné překážky v tvorbě samplujících umělců), vč. související problematiky unijněprávní a mezinárodní, jednak o nastínění současné licenční a provozovací praxe s výhledem na možná řešení (nelegislativní či legislativní) do budoucna.
109. Struktura této části práce vychází ze situace *de lege lata*,⁷ kdy nejprve rozebíráme současnou právní úpravu a licenční praxi (Leška), z níž pak detailněji popisujeme problematiku kolektivního licencování (Hodonický, Leška, za přispění R. Sliwky) a individuálního licencování (Leška), abychom následně přešli k úvahám *de lege ferenda* (Leška).

7.1 UŽITÍ AUTORSKÉHO DÍLA A JINÝCH PŘEDMĚTŮ OCHRANY V PŘÍPADĚ REMIXU A SAMPLOVÁNÍ

110. Předně je zapotřebí zabývat se otázkou, k jakému druhu užití a jakých statků chráněných autorským zákonem (tzv. předmětů ochrany) v případě remixu a samplování (potenciálně) dochází a jaká práva jsou dotčena. V případě samplování a remixu nutně dochází k práci s preexistentním materiálem, což vždy znamená práci s jiným zvukovým záznamem⁸ a může zahrnovat jak dotčení uměleckých výkonů na takovém záznamu (tj. výkonu zpěváka nebo hudebníka hrajícího na hudební nástroj),⁹ tak hudebního autorského díla (tj. samotné písně nebo jiné skladby s textem či bez textu) na něm zachyceného.

I 7.1.1 Autorské dílo

111. Autorský zákon charakterizuje autorské dílo jako **jedinečný výsledek tvůrčí činnosti** (§ 2 AZ). V duchu judikatury Soudního dvora EU je však zapotřebí vykládat tato kritéria široce (Infopaq I, C-5/08) ve smyslu každého individuálního výtvaru nesoucího „otisk autorovy osobnosti“ (což v podstatě odpovídá konceptu nepravděpodobnosti nezávislého vytvoření stejného díla). Pro naše účely je důležité shrnout, že jako autorská díla jsou chráněna mj. **díla hudební a hudebně dramatická**, stejně jako **díla dramatická a literární** (kde přichází v úvahu remix a samplování nahrávky literárního díla – např. veřejného projevu nebo audioknihy) a judikatorně za autorská díla uznaná **auditivní díla** (díla autorsky činných zvukařů).

7 Na několika místech však vycházíme z právní úpravy, která bude účinná teprve ve druhé polovině roku 2022, protože předpokládáme její brzké přijetí (viz novela autorského zákona projednávaná v době psaní zprávy jako sněmovní tisk č. 30).

8 Zvukový záznam je výlučně sluchem vnímatelný záznam zvuků výkonu výkonného umělce či jiných zvuků nebo jejich vyjádření. Výrobce zvukového záznamu je fyzická nebo právnická osoba, která na svou odpovědnost poprvé zaznamená zvuky výkonu výkonného umělce či jiné zvuky nebo jejich vyjádření nebo pro kterou tak z jejího podnětu učiní jiná osoba, viz § 79 AZ.

9 Umělecký výkon je výkon herce, zpěváka, hudebníka, tanečníka, dirigenta, sbormistra, režiséra nebo jiné osoby, která hraje, zpívá, recituje, předvádí nebo jinak provádí umělecké dílo a výtvary tradiční lidové kultury. Za umělecký výkon se považuje též výkon artisty, aniž jím provádí umělecké dílo. Výkonný umělec je fyzická osoba, která umělecký výkon vytvořila, viz § 67 AZ.

112. Autorovi náleží k dílu práva **osobnostní a majetková**. Práva osobnostní zahrnují mj. právo **být uváděn při užití díla** a právo **zakázat změny díla** (jako jsou úprava či tvůrčí zpracování díla) či **zakázat užití díla způsobem snižujícím jeho hodnotu**. Práva majetková zahrnují zejména právo dílo užít, např. **rozmnožováním, rozšiřováním, zpřístupňováním internetovou sítí** apod.
113. Právní posouzení zásahu do práv autora se bude v případě remixu a samplování lišit. Zatímco v obou případech dochází (zpravidla) k práci s preexistentním autorským materiálem, ne vždy lze mluvit o užití cizího díla v autorskoprávním smyslu. Nebude tomu tak v případě, kdy užitý výňatek je natolik krátký, že v něm samotném ještě nelze spatřovat být jen část cizího díla. A to z toho důvodu, že podle autorského práva lze – docela logicky – mluvit o užití části cizího díla tehdy a pouze tehdy, jestliže právě taková užitá část je sama o sobě rozvinutá natolik, aby byla autorskoprávně chráněná jako původní (jedinečný) výtvar autora (§ 2 odst. 3 AZ).
114. **Obecně lze konstatovat, že v případě remixu k takovému užití zpravidla dochází, zatímco v případě krátkých samplů obvykle nikoliv.**
115. Jestliže půjde o užití, které je autorskoprávně relevantní, pak je nutno posoudit, jaká práva mohou být užitím dotčena a zda je nutno obstarat si svolení autora nebo může jít o užití, které je volné z důvodu aplikace některé z výjimek z práva autorského.

I 7.1.2 Dotčená práva k autorskému dílu

116. Předně nás zajímá otázka **osobnostních práv autorských**, která jsou v českém právu koncipována značně široce. Již z výše uvedeného stručného úvodu je patrné, že bude vždy dotčeno právo autora rozhodovat o spojení díla s jiným dílem či o změnách díla (být toto právo zaniká smrtí),¹⁰ případně jeho právo zakázat užití díla způsobem snižujícím hodnotu (toto právo přetrvává smrtí autora a trvá věčně). Rozdíl mezi oběma právy spočívá mj. v tom, že v případě změny díla skutečně dochází k zásahu do struktury díla (přičemž české právo v těchto případech nevyžaduje, aby byla dotčena pověst autora), v případě užití způsobem snižujícím hodnotu samotné dílo změněno není (nebo nemusí být), ale derogatorní může být kontext, v jakém je užito. To samozřejmě může být případ samplování a remixu, nicméně máme za to, že právě posledně uvedené právo je nutno s ohledem na právo umělecké tvorby a časově neomezené trvání tohoto práva omezit pouze na ty zcela nejkrajnější případy – obvykle se udává užití díla k propagaci některých výrobků, služeb či politických názorů (zejména pokud by s nimi autor nesouzněl) nebo třeba (zne)užití díla k pornografii, přičemž povahu takového užití je nutno ještě poměřovat s hodnotou dotčeného díla.
117. V případě **majetkových práv autorských** záleží na tom, jestli byla užitá taková část díla, v níž už je patrná autorskoprávně relevantní originalita (což je otázka skutková, která se v případě pochybností u soudního sporu obvykle zjišťuje znaleckým zkoumáním), přičemž v takovém

10 České právo není v tomto ohledu zcela v souladu s bernskou úmluvou, která vyžaduje, aby některá osobnostní práva, jako je právo zakázat zkomolení a znetvoření díla, trvala alespoň po dobu trvání majetkových práv. Je sporné, zda právo zakázat užití způsobem snižujícím hodnotu (jež trvá věčně) tento problém řeší. Ačkoli je tato otázka mimo předmět našeho zkoumání, dobře ilustruje, jak velmi se může rozsah a trvání osobnostních práv autorských lišit zemi od země, což dále komplikuje užití samplovaného a remixovaného díla online.

případě bude docházet k rozmnožování staršího díla a jeho následnému užití dalšími způsoby.¹¹ Ne každé užití je nicméně užitím, které vyžaduje souhlas autora.

I 7.1.3 Mimosmluvní užití bez souhlasu autora

118. Problematika **výjimek z práva autorského**, tedy otázky, zda lze užit dílo (a analogicky též umělecký výkon či zvukový záznam – viz 7.1.4, 7.1.5) na základě zákona (mimosmluvně), čili bez toho, aby byl obstaráván souhlas autora užitého díla, je spletitá. Sporné je už jen to, zda se výjimky z práva autorského vztahují pouze na práva majetková nebo i práva osobnostní. Zatímco zákon mluví o výjimkách pouze v případě majetkového práva dílo užit, část akademické obce se přiklání k tomu, že některé výjimky implikují rovněž dovolený zásah do osobnostních práv autorských – jmenovitě **parodie, karikatura a pastiš**.¹² Všechny tyto výjimky, stejně jako výjimka pro **citaci** jsou, resp. mohou být relevantní pro remix a samplování.
119. Parodie a karikatura nejsou zákonem definovány vůbec¹³ a zákonná definice citace není pro svou obecnost v tomto případě příliš nápomocná. Podle § 31 AZ se za citaci považuje užití výňatků ze zveřejněných děl jiných autorů ve vlastním díle v odůvodněné míře (tzv. malý citát), jestliže se při tom uvede, je-li to možné, jméno autora¹⁴ nebo osoby, pod jejímž jménem se dílo uvádí na veřejnost, název díla a pramen, z něhož byl výňatek pořízen.
120. Z textace českého předpisu je patrné, že **rozsah citace** je nastaven poměrně liberálně a široce (citovat lze „v odůvodněné míře“), nicméně jeho výklad je velmi limitovaný jednak osobnostními právy autorskými (zákaz změn díla), jednak nutností uvádění reference, jednak evropským právem. Autorskoprávní pojem citace, byť je univerzální, má svůj původ v literatuře a je proto potřeba aplikovat jeho záměrně otevřenou hypotézu rozdílně podle druhu a povahy díla (kulturního žánru) – nelze například převést konvenci označení citace uvozovkami do hudebního díla, lze však uvést jméno autora citovaného díla v bookletu alba, dnes i v metadatech elektronického souboru.
121. Podle evropského (unijního) práva musí výklad citace odpovídat informační směrnici (směrnice 2001/29/ES), a tedy i jednotnému výkladu Soudního dvora EU. Ačkoli se Soudní dvůr dosud nezabýval rozsahem možné citace hudebního díla při jeho remixu či samplování, učinil tak v souvislosti se zvukovým záznamem (k tomu viz 7.1.5) a z těchto jeho závěrů lze dovozovat, že o legitimní citaci by se v případě samplování mohlo jednat, zjednodušeně řečeno, jestliže by autor nového díla vstupoval do tvůrčího dialogu s autorem původního díla a intelektuálně se s ním konfrontoval¹⁵ a současně by omezil citaci na minimum nezbytné k dosažení takového dialogu (v takovém případě se tedy bude spíše jednat o samplování než o remix celého díla).

11 Některé země považují zpracování za zvláštní majetkové právo, což však není český případ. Tím však případně není dotčeno právo autora původního díla udělovat souhlas s užitím svého díla ve zpracované podobě.

12 Srov. např. Rosati, Eleonora, Just a Laughing Matter? Why the Decision in Deckmyn is Broader than Parody. *Common Market Law Review*. 2015, roč. 52, č. 2, s. 511–529.

13 Pastiš je v době vydání této zprávy teprve do § 38g AZ zaváděn novelou autorského zákona projednávanou v poslanecké sněmovně jako tisk č. 31. I u tohoto pojmu počítá zákonodárce s tím, že zůstane záměrně otevřený a bez zákonné definice.

14 Nejde-li o dílo anonymní.

15 Což bývá v případě samplování jistě častá situace, nedochází k ní však nezbytně – např. pokud autor použije sampl z cizího díla jen proto, že nemá čas či prostředky nahrát je sám, nejde ani tak o intelektuální konfrontaci, ale o úsporu peněz.

122. Jenomže ani tento směr uvažování nemusí být konkluzivní, protože Soudní dvůr se v dané věci nezabýval osobnostněprávními souvislostmi, které jsou v případě autorských děl na členských státech. Jestliže tedy **české právo na ochranu osobnosti zakazuje změnit dílo**, měl by takový zákaz logicky platit i pro dílo, jehož výňatky jsou citovány v jiném díle. **To však činí výjimku citace pro samplování a remix prakticky nepoužitelnou.** Ani v Česku, ani v Evropské unii totiž bohužel dosud není ve vztahu k dílu (na rozdíl od zvukového záznamu – viz 7.1.5) existující judikatura, která by se zabývala speciálně poměrem remixovaného a staršího díla z hlediska **osobnostních práv autorských**. Z rozhodnutí Soudního dvora EU ve věci Deckmyn (C-201/13), které se nicméně týkalo výtvarného díla (konkrétně politické satiry zneužívající oblíbený belgický komiks *Suske en Wiske*), vyplynulo, že Soudní dvůr – možná – považuje výjimku **parodie** za implicitně harmonizující nejenom majetková práva autorská, ale i osobnostní práva, když požaduje, aby se tato výjimka interpretovala ve všech členských státech stejně (tedy bez ohledu na možnou interferenci s osobnostními právy autorskými). Soud pojal parodii jako široký pojem, nicméně připustil, že je nutno zvažovat i **legitimní zájmy autora**, jež mohou převážet nad zájmem na svobodě tvorby – v tomto případě soudy umožnily dědicům původního autora zabránit šíření myšlenky, která byla xenofobní a diskriminující. Lze si tedy představit, že remix může být za určitých okolností po právu parodií staršího díla za předpokladu, že se nebude nepřiměřeně dotýkat legitimních zájmů autora. Stejně tak je otázkou, zda by remix či samplování nemohly být pastíšem, jak uvažuje část doktríny, případně prostou citací (potíž s citací ovšem je, že musí být jen natolik krátká, aby evokovala dílo, tedy lze o ní uvažovat u samplování, nikoli ale u remixu celého díla – k tomu viz v této kapitole výše).
123. Nelze konečně zapomínat na to, že zákonnou podmínkou řádné citace je uvedení autora citovaného díla, jeho název a zdroj (z jaké nahrávky bylo převzato). Protože samozřejmě není možné přerušit skladbu informacemi o samplech, bylo by snad možné tuto povinnost splnit uvedením seznamu sampleů v bookletu alba nebo např. v průvodní informaci k písni na digitálních sítích. Potíž ovšem nastává tehdy, když autor nového díla chce posluchače vtáhnout do intelektuální hry, v níž neprozradí nebo nechce prozradit veškeré použité zdroje – v těchto případech se opět nebude možné o zákonnou výjimku citace opřít, protože ta je založena na striktním principu reference zdroje.
124. Jako by charakteristické znaky výjimek z práva autorského nebyly složité samy o sobě, je třeba brát v potaz i další okolnost, která má vliv na posouzení konkrétního užití jako výjimky z práva autorského. Jde o tzv. tříkrokový test (§ 29 AZ), podle kterého se všechny výjimky z práva autorského mohou použít pouze ve zvláštních případech stanovených zákonem a pouze tehdy, není-li takové užití v rozporu s běžným způsobem užití díla a ani jím nejsou nepřiměřeně dotčeny oprávněné zájmy autora. Jde o jakési vnější omezení výjimek z práva autorského, které nabádá k restriktivnímu spíše než extenzivnímu výkladu a nutí interpretujícího k individualizované aplikaci na ten který případ, jeho dopad do ekonomické i osobnostní sféry autora, jeho obvyklost („běžné užití“) apod. To sice z hlediska práv autorů vnáší pozitivní prvek robustnější ochrany, z hlediska uživatelů však snižuje míru právní jistoty o tom, co je po právu a co již ne.

I 7.1.4 Umělecký výkon

125. O chráněném uměleckém výkonu na nahrávce můžeme mluvit, jen pokud je umělecké dílo **provedeno výkonným umělcem** (hráčem na hudební nástroj, zpěvákem, příp. dirigentem) a ne například strojově, jak tomu v případě elektronické hudby může často být. Jestliže je umělecké dílo provedeno výkonným umělcem, **pak odpadá zkoumání, jaká část uměleckého výkonu byla vlastně užita**, neboť na rozdíl od užití autorského díla je při rozmnožování výkonu tento zaznamenaný výkon zachycen i v **sebenepatrnější části** (nebude se tedy zkoumat, jak je tomu u autorského díla, zda je převzatá část jedinečná, postačí, že došlo k převzetí byť i krátkého záznamu výkonu). O užití tedy v těchto případech můžeme mluvit každopádně, otázkou je, zda jde o jednání oprávněné, postrádáme-li souhlas původního výkonného umělce.
126. Stejně jako u autorů jsou i u výkonných umělců dotčena **práva osobnostní a majetková**.
127. V případě práv osobnostních tato práva nicméně svědčí výkonným umělcům v užším rozsahu než autorům. Výkonný umělec nemá právo na ochranu před jakoukoli změnou svého výkonu, ale pouze na ochranu před znetvořením, zkomolením a takovou obdobnou změnou jeho výkonu, která je na **újmu jeho pověsti**. Je tak zjevné, že osobnostní práva výkonného umělce mohou být právní překážkou samplování pouze v případě, že samplování dané nahrávky by bylo na újmu pověsti výkonného umělce, kterou by navíc musel výkonný umělec prokázat.
128. Rozsah majetkových práv a výjimek z nich je obdobný jako u autorů a v tomto ohledu lze odkázat na výklad provedený výše, liší se jen doba trvání (velmi zjednodušeně řečeno je to u autorů 70 let od smrti autora, u výkonných umělců 70 let od vydání zvukového záznamu s jejich výkonem). U výkonného umělce bude stejně jako u autora přicházet v úvahu výjimka pro citaci, parodii, karikaturu či pastiš (k jejich obsahu viz 7.1.3).¹⁶ Na rozdíl od problému s autorským dílem (kde platí zákaz jakýchkoli změn díla) by však užší osobnostní práva výkonného umělce (kde platí zákaz změn výkonu, které jsou na újmu umělcovy pověsti) mohla vést k tomu, že pro umělecký výkon bude v některých případech aplikovatelná výjimka citace (tedy bude-li v doprovodných materiálech k nahrávce ozdrojována a nebude-li změna výkonu dosahovat intenzity znetvoření, zkomolení nebo jiné změny představující újmu na umělcově pověsti).

I 7.1.5 Zvukový záznam

129. Na rozdíl od autorského díla, které musí být v citovaném výňatku samo o sobě způsobilé právní ochrany (tedy výňatek musí být dostatečně dlouhý, aby bylo možné uvažovat o jeho autorskoprávní kvalitě), **zvukový záznam je chráněn bez ohledu na délku**, a proto i sebekratší výňatek představuje užití v právním smyslu (s tím, že může představovat právně dovolenou citaci). Nicméně tento prostý výklad zkomplikoval Soudní dvůr EU v rozhodnutí, které se týkalo samplu nahrávky hudební skupiny Kraftwerk (C-476/17).¹⁷ Podle Soudního dvora **lze uvažovat o užití**

16 Parodie, karikatura a pastiš sice nejsou v době vydání této zprávy zavedeny jako výjimky do práv výkonného umělce, tento stav má nicméně změnit novela autorského zákona projednávaná v poslanecké sněmovně jako tisk č. 31. To platí obdobně pro zvukový záznam. Pro zjednodušení v této zprávě vycházíme z budoucí právní úpravy, která má vstoupit v účinnost velmi brzy.

17 Hiphopový hudebník, hudební producent a zároveň vydavatel Moses Pelham použil dvouvteřinový sampl z písně *Metall auf*

pouze tehdy, pokud není výňatek ze zvukového záznamu modifikovaný natolik, že není rozeznatelný sluchem, a to za podmínky, že samplující umělec užil tento výňatek při realizaci svého základního práva na svobodu umělecké tvorby. Jde-li o takovou situaci, kdy posluchač původní záznam rozezná, lze pak (a teprve pak) uvažovat o citaci, jestliže samplující umělec vstupuje do tvůrčího dialogu s původním záznamem (dílem). Z odůvodnění rozhodnutí vyplývá, že je výsledkem poměrování zájmů na ochranu investice do zvukového záznamu se zájmem na svobodě umělecké tvorby.

I 7.1.6 Checklist

130. Výše uvedené úvahy lze shrnout v tom smyslu, že **právní rozbor každé situace remixovaného/samplovaného díla** bude (u předmětů ochrany, které nejsou právně volné) postupovat v těchto krocích:
131. 1) Jde o zásah do autorského práva? Posuzujeme, jak velká část původního díla byla užita.
- a. Pokud ano, jde o neoprávněné užití cizího díla? Posuzujeme, zda užití spadá pod některou z výjimek, jako jsou citace, parodie, karikatura nebo pastiš.
 - b. Pokud ano, jde o zásah do osobnostních práv autorských? Posuzujeme, zda došlo ke změně díla a zda bylo řádně uvedeno autorství původního autora.
132. 2) Jde o zásah do práv k uměleckému výkonu? Posuzujeme, zda bylo dílo provedeno výkonným umělcem či strojově.
- a. Pokud ano, jde o neoprávněné užití uměleckého výkonu? Posuzujeme, zda užití spadá pod některou z výjimek, jako jsou citace, parodie, karikatura nebo pastiš.
 - b. Pokud ano, jde o zásah do osobnostních práv výkonného umělce? Posuzujeme, zda došlo k znetvoření, zkomolení nebo jiné změně výkonu předchozího umělce, která by byla na újmu jeho pověsti.
133. 3) Jde o zásah do práv ke zvukovému záznamu? Posuzujeme, zda byl původní záznam modifikovaný natolik, že není rozeznatelný sluchem.
- a. Pokud ano, jde o neoprávněné užití zvukového záznamu? Posuzujeme, zda užití spadá pod některou z výjimek, jako jsou citace, parodie, karikatura nebo pastiš.

II 7.2 LICENCOVÁNÍ V PŘÍPADĚ REMIXU A SAMPLOVÁNÍ – STÁVAJÍCÍ PRAXE

134. Jak vyplývá z již nastíněné podstaty práce s preexistentním zvukem, ne vždy se bude jednat o **užití autorského díla** a ne vždy se bude jednat o **užití** (ať již autorského díla, či jiného předmětu ochrany), které bude zapotřebí licenčně vypořádávat. Bude-li však tomu tak, bude pro

Metall vydané v roce 1977 skupinou Kraftwerk na albu *Trans-Europe Express* labelu Kling Klang. Učinil tak v roce 1997 v písni *Nur mir* pro zpěvačku Sabrinu Setlurovou. Tento sampl běží ve smyčce na pozadí celého tohoto nového songu. To se nelíbilo skupině Kraftwerk, která se obrátila na německé soudy k rozsouzení věci.

vydavatele nové nahrávky nezbytně získat potřebné **oprávnění**, které může mít povahu jak osobnostněprávního svolení původního autora či výkonného umělce, tak majetkověprávní licence původního nositele práv (autora či hudebního nakladatele původního díla a vydavatele původní nahrávky držícího práva výrobce zvukového záznamu a zpravidla též výhradního licenčního nabyvatele práv k uměleckým výkonům na záznamu zaznamenaným).

135. Z hlediska způsobů užití přichází v úvahu dotčení několika na sobě nezávislých **práv autora, výkonného umělce a výrobce zvukového záznamu**. Tato skutečnost spolu s množstvím dotčených stran ovlivňuje – a notně komplikuje – způsob jejich vypořádávání.
136. Připomeňme některé zobecňující principy platící – s určitými lokálními odchylkami – pro globální hudební trh. Předně je zapotřebí rozlišovat mezi **licencováním práv autorských** na straně jedné a **práv souvisejících** (práv k uměleckým výkonům a zvukovým záznamům) na straně druhé. Zatímco v prvním případě dominuje, byť s důležitými výjimkami, **licencování kolektivní**,¹⁸ v případě druhém je to spíše **licencování individuální**. Jde o výsledek historického vývoje, protože historicky starší práva k hudebním dílům licencovaly při jejich mechanickém rozšiřování od 19. století jak v USA, tak v Evropě ochranné autorské organizace (což mělo v Evropě spíše důvody praktické, zatímco v USA vysloveně soutěžněprávní – federální úřady usilovaly o to, aby výrobci mechanických zařízení a disků přehrávajících hudbu nevyužívali exkluzivních partnerství s velkými nakladateli k vyloučení konkurence z trhu). Naopak historicky mnohem mladší práva k záznamům a výkonům si vydavatelé od počátku drželi a jen v některých zemích, jako v Československu, se reálně rozvinulo kolektivní licencování. V oblasti práv souvisejících dodnes **neexistuje srovnatelný globální systém recipročních organizací v podobě, v jaké se rozvinul v oblasti autorského práva**.
137. Je-li řeč o **autorském právu k hudebnímu dílu**, obvyklá obchodní praxe je taková, že skladatel a textař svěřují výhradní licenční smlouvou (případně smlouvou o převodu práv, jestliže národní právo umožňuje převod majetkových práv, což není případ Česka) veškerá svá práva hudebnímu nakladateli, který převážnou část těchto práv svěřuje ochranné organizaci autorské (kolektivnímu správci) pro práva k hudebním dílům, obvykle v zemi, kde nakladatel působí. V některých zemích působí takových organizací hned několik (například separátně pro tzv. práva mechanická¹⁹ a pro tzv. práva provozovací),²⁰ nicméně v Česku je taková organizace pro hudební díla pouze jedna – **Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, z. s. (OSA)**. Hudební nakladatel (případně autor, pokud žádného hudebního nakladatele nemá) pak samostatně nakládá pouze s některými právy, která nesvěřuje organizaci kolektivní správy. Jde zpravidla

18 Kolektivní správou § 95 AZ rozumí plnou správu majetkových práv autorských nebo práv souvisejících s právem autorským nositelů práv k jejich zveřejněným nebo ke zveřejnění nabídnutým dílům, uměleckým výkonům, zvukovým nebo zvukově obrazovým záznamům, která je vykonávána k jejich společnému prospěchu. Účelem kolektivní správy, jak dále upravuje citovaný § 95 AZ, je kolektivní uplatňování a kolektivní ochrana majetkových práv autorských a majetkových práv souvisejících s právem autorským a umožnění zpřístupňování předmětů těchto práv veřejnosti. Kolektivní správou není zprostředkování uzavření licenční nebo jiné smlouvy ani příležitostná nebo krátkodobá plná správa jiných než povinně kolektivně spravovaných práv.

19 Právy mechanickými se v mezinárodní provozovací praxi rozumí práva spojená s rozmnožováním děl, tedy právo na rozmnožování díla (digitální i analogové), jeho rozšiřování na hmotných nosičích (prodej nosičů), pronájem a půjčování nosičů, popřípadě právo na zařazení díla do audiovizuálního díla (synchronizace), které ovšem obvykle kolektivní správce nespravuje.

20 Právy provozovacími se rozumí práva, která prakticky odpovídají právnímu pojmu sdělování veřejnosti, tedy zejména provozování ze záznamu nebo živě anebo zpřístupňování internetovou sítí.

o případy se silným osobnostněprávním rozměrem, které vyžadují na straně nakladatele, případně i samotných autorů, individuální obchodní i umělecké posouzení, jako například užití hudby tiskem (noty a texty), v reklamě, v audiovizuálních dílech (tzv. synchronizace neboli zařazení hudebního díla do audiovizuálního díla), na divadle (tzv. velká provozovací práva) či právě v případech různých adaptací, tvůrčích úprav, překladů textů apod. Autor se na právech kolektivně spravovaných²¹ podílí dle distribučního klíče uvedeného v nakladatelské smlouvě, příp. v rozúčtovacím řádu kolektivního správce, a na právech individuálně spravovaných podílovou odměnou stanovenou v nakladatelské smlouvě nebo jednorázově vypořádanou paušální odměnou (historická praxe odměňování byla u tradičních nakladatelů na bázi podílové odměny, nicméně právo jednorázové vypořádání nezakazuje).

138. V případě děl zvukařů je kolektivní správou jejich práv pověřena **Ochranná asociace zvukařů – autorů, z. s. (OAZA)**, která však nemá zavedené zvláštní postupy pro licencování děl zvukařů a stejně jako v případě OSA platí, že samplující umělec musí vypořádat oprávnění napřímo s individuálním nositelem práv (kterým bude v případě zvukaře obvykle vydavatel jako nabyvatel výhradní licence – tedy výrobce zvukového záznamu, který nahrávku vydal).
139. V oblasti **práv souvisejících s právem autorským** (práva k výkonům a záznamům) platí stejně jako u zvukařů obecně pravidlo, že licencování probíhá na individuální bázi s ústřední rolí výrobce zvukového záznamu, tzv. vydavatele. Hudební vydavatel investuje do pořízení hudební nahrávky a za tím účelem pronajímá hudební studio, pořizuje zvukový záznam a k provedení hudebního díla oslovuje hudebníky, s nimiž uzavírá licenční smlouvy. Praxe je taková, že hudebník výhradní licenční smlouvou (popřípadě smlouvou o převodu práv výkonného umělce, umožňuje-li právní řád takové postoupení, což stejně jako u práv autorských není český případ) poskytuje veškerá oprávnění k užití uměleckého výkonu hudebnímu vydavateli, ať již za jednorázovou odměnu (jak bývá pravidlem), či za podílovou odměnu, která bývá sjednána, pokud vůbec, s hlavním interpretem. Vedle práv výkonného umělce zde vznikají i zcela původní práva výrobce zvukového záznamu, která jsou však na rozdíl od práv výkonného umělce volně převoditelná a jejich prvním nositelem je hudební vydavatel investující do vzniku nové nahrávky. Tento vydavatel pak svěřuje některá svá práva výrobce²² i jemu licencovaná práva výkonného umělce kolektivnímu správci práv souvisejících (v některých zemích je těchto správců několik, v Česku je jím pouze **INTERGRAM**). Na rozdíl od kolektivní správy v oblasti hudebních děl je však role kolektivního správce v oblasti práv souvisejících omezena pouze na některá hromadná užití, zejména v oblasti tzv. provozovacích práv, obvykle s rozšířenou nebo povinnou kolektivní správou (vysílání, veřejné produkce, retransmise, náhradní odměny apod.).
140. Výše popsaný model představuje tradiční licenční praxi, která je dnes velmi často modifikována nejrůznějšími způsoby – například právě v oblasti elektronické hudby může být autor snadno sám sobě výkonným umělcem, vydavatelem i nakladatelem, popřípadě může svá práva svěřovat

21 Tedy těch, které svěřil kolektivnímu správci (práva mechanická a provozovací) nebo je poskytl nakladateli, jenž je následně svěřil kolektivnímu správci.

22 Vedle práv, u kterých zákon zavádí povinnou kolektivní správu (užití záznamů v televizním a rozhlasovém vysílání, v oblasti přenosu vysílání či náhradních odměn), jde o práva v rámci rozšířené kolektivní správy (provozování ze záznamu a provozování vysílání – v praxi kolektivní správy známé jako tzv. veřejné produkce) či některá dobrovolně kolektivně spravovaná práva (zejm. pořizování rozmnoženin ze strany vysílatelů a pořadatelů veřejných produkcí, catch-up archiv vysílatelů, synchronizace záznamu s obrazem audiovizuálního díla při vlastní produkci televizních vysílatelů).

místo tradičních nakladatelů a vydavatelů různým novým hráčům na trhu (různým agregátorům, často kombinujícím nakladatelské a vydavatelské služby). V každém případě však platí, že autor ani výkonný umělec nemohou poskytnout nakladateli, resp. vydavateli taková oprávnění, která jsou předmětem povinné kolektivní správy, neboť ta může spravovat pouze kolektivní správce na účet dotčeného autora, výkonného umělce nebo jejich dědiců (s těmito právy tudíž nemůže obchodovat přímo autor nebo výkonný umělec, ale pouze na jejich účet, ovšem i bez jejich souhlasu, kolektivní správce).

141. Dále se zaměříme nejprve na situace, kdy dochází k licencování prostřednictvím organizací kolektivní správy práv (OSA a INTEGRAM), a poté představíme systém individuálního licencování, který je ke kolektivní správě komplementární.

I 7.2.1 Role kolektivního správce OSA při vypořádávání práv

142. Při licencování hudby je role kolektivních správců tradičně nezastupitelná, neboť – zjednodušeně řečeno – se již od 19. století veřejné nedivadelní produkce licencují prostřednictvím autorských ochranných organizací.
143. Kolektivní správce práv k dílům hudebním vstupuje do procesu licencování samplovaného díla jak na straně autora původního díla, tak na straně samplujícího autora, neboť bývá pravidlem, že naprostá většina skladatelů smluvně svěřuje svá práva kolektivnímu správci. Již z této skutečnosti a z povinnosti výkonu kolektivní správy **ve společném zájmu autorů** (a dalších nositelů práv), jejichž práva správce spravuje, vyplývá, že kolektivní správce musí mít vnitřní mechanismy nastaveny způsobem, který bude **spravedlivě vyvažovat oprávněné zájmy** všech, jejichž práva spravuje, a sám bude ve vztahu k různým skupinám nositelů práv neutrální. Nadto z autorského zákona vyplývá pro kolektivní správce **zákaz spravovat osobnostní práva autorů** jako součást kolektivní správy, byť si patrně lze představit individuální správu takových práv na základě individuálního ujednání s autorem na agenturním principu (příčemž i takovou činnost může kolektivní správce vykonávat jako výdělečnou činnost vedlejší za podmínky, že ji odděluje od činnosti hlavní – kolektivní správy práv). OSA však tuto službu nyní nabízí jen v případě zprostředkování autorizace k synchronizaci a velkých práv (zjednodušeně užití na divadle), kdy v případě poptávky může původního autora anebo jeho nakladatele oslovit za účelem získání autorizace (za předpokladu, že tito budou se zprostředkováním ze strany OSA souhlasit).
144. O roli kolektivního správce při vypořádávání práv k hudebnímu dílu lze samozřejmě uvažovat pouze za předpokladu, že z původního hudebního díla je **užito alespoň tolik, kolik je nezbytného k založení autorskoprávní ochrany** (viz diskusi v kapitole 7.1.1 výše), bude to tedy spíše případ remixu než samplování.
145. Pokud jde o autora původního díla, znamená to, že kolektivní správce za něj nemůže za stávající situace svolit k úpravám a zpracování díla (k čemuž v případě remixu a samplování dochází), z čehož zase vyplývá, že pokud jde o autora tvůrčího zpracování, nemůže kolektivní správce přijmout na základě ohlášky do správy takové dílo, které vzniklo neoprávněným tvůrčím

zpracováním díla jiného. Teprve jestliže nový autor získá souhlas (příčemž rozúčtovací řád OSA vyžaduje souhlas písemný), může OSA přijmout zpracované dílo do správy.

146. Je přitom zapotřebí rozlišovat dva různé momenty – jestliže nový tvůrce přebírá z cizího díla autorskoprávně relevantní část, pak zásadně potřebuje souhlas původního autora. To nicméně automaticky neznamená, že provedená úprava představuje sama o sobě tvůrčí, a tedy autorským právem chráněný výtvar, lze nicméně presumovat, že tomu tak bude; v případě sporu o to, zda jde o tvůrčí zpracování nebo ne a má tedy být registrováno jako nové dílo, rozhoduje na úrovni kolektivního správce komise pro otázky tvorby složená z respektovaných skladatelů (což nevyklučuje právo na soudní určení autorskoprávní kvality zpracování).
147. V této souvislosti je záhodno zmínit praktický princip, který můžeme označit jako **presumpci správnosti ohlášky díla**. S ohledem na skutečnost, že počet ohlašovaných děl ze strany nositelů práv, jejichž práva OSA spravuje, je značný (nehledě na to, že OSA spravuje celosvětový repertoár na základě recipročních smluv, kdy registraci díla provádí jiný kolektivní správce v zahraničí), rozúčtovací pravidla OSA stanovují, že je především na odpovědnosti nositele práv, aby k ohlášenému dílu skutečně vykonával svá práva v tvrzeném rozsahu a aby měl nezbytné autorizace v případech, kdy ve svém díle užije výňatky z děl jiných. Do vzniku případného rozporu má OSA za to, že ohláška je správná, protože OSA logicky nemá materiální ani personální kapacity na kontrolu každé ohlášky a rozeznání např. použitých samplů. Teprve po námitce dotčeného nositele práv dochází dle rozúčtovacích pravidel k blokaci výplaty odměny a k výzvě nositelům práv k řešení sporu. Odměny jsou v takovém případě zadrženy do soudního rozhodnutí nebo jiného vyřešení sporu.
148. Nedohodnou-li se nový a původní autor na jiném dělení odměn z kolektivní správy, použije se dělicí klíč OSA. V případě běžných zpracování (např. aranžmá pro jiné obsazení, ale třeba i překlad textu) bývá častou praxí, že původní autor podmíní souhlas se zpracováním tím, že mu bude náležet 100 % veškerých výnosů z užití díla – to je evidentně potíž, jestliže chce autor v jedné skladbě tvůrčím způsobem zpracovat hned několik cizích děl, neboť jistě nemůže každému zaručit 100 % tantiém z kolektivní správy, ale musí s nimi být schopen domluvit jiný dělicí klíč.
149. V mezinárodní praxi kolektivní správy **bude samplující, resp. remixující autor označován jako arrangeur** (zkratka AR), čemuž odpovídá v české praxi zavedený pojem zpracovatel, jak jej zná i autorský zákon. Nebude-li jiné domluvy mezi autory, určí se podíl nového autora (zpracovatele) odlišně pro veřejné produkce a odlišně pro mechanická práva (zejm. rozmnožování), přičemž dělicí klíč používaný českým kolektivním správcem OSA vychází z mezinárodních standardů v tomto směru. V případě veřejných produkcí bude zpracovateli přiznán podíl 1/6 u zpracování díla bez textu a podíl 1/8 u zpracování hudby díla s textem (dojde-li ke zpracování hudby volného díla, má zpracovatel podíl odpovídající 1/2 tantiémy). V případě mechanických práv bude zpracovateli přiznán podíl 8,5 % u zpracování hudby díla (ať již jde o hudební dílo s textem, či bez textu), přičemž v případě zpracování hudby volného díla má zpracovatel nárok na 100 % tantiémy (nedochází ke krácení na polovinu jako u veřejných produkcí). V případech, kdy má zpracovatel nakladatele, o svůj podíl se s ním dále dělí.

I 7.2.2 Role kolektivního správce INTERGRAM při vypořádávání práv

150. INTERGRAM, nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, z. s., je jediným kolektivním správcem, který v České republice vykonává kolektivní správu některých **práv souvisejících s právem autorským, jmenovitě práv výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů.**
151. Na úvod je potřeba uvést, že práva související s právem autorským obsahují práva majetková a v případě výkonných umělců též práva osobnostní, obdobně jako v případě práv autorských. Práva jednotlivých okruhů nositelů práv vykazují určitá specifika (INTERGRAM konkrétně spravuje práva výkonných umělců, výrobců zvukových záznamů a výrobců zvukově obrazových záznamů). Především je namístě zmínit skutečnost, že v případě práv výrobců zcela absentují práva osobnostní a práva majetková jsou volně převoditelná.²³ Naproti tomu práva výkonných umělců (práva příbuzná) svým obsahem více korespondují s právy autorskými; autorský zákon přiznává výkonným umělcům práva osobnostní a u práv majetkových stejně jako v případě autorů zakazuje jejich převod do vlastnictví třetích osob.²⁴
152. Významný okruh činnosti kolektivního správce INTERGRAM, který je zároveň kruciólní ve vztahu k samplování, je správa majetkových práv výrobců zvukových záznamů k jejich nahrávkám (záznamům) a v těchto nahrávkách zaznamenaným uměleckým výkonům, které podali výkonní umělci při provádění uměleckého díla. Dále INTERGRAM spravuje práva k zvukově obrazovým záznamům a na nich zaznamenaným uměleckým výkonům, která však nejsou pro účely této zprávy natolik významná.²⁵
153. Dalším důležitým právním pojmem z pohledu správce INTERGRAM je **zvukový záznam vydaný k obchodním účelům**,²⁶ který je užší než obecný pojem zvukový záznam a svým obsahem se překrývá s pojmem komerční snímek používaným v obchodní praxi. Jedná se o zvukový záznam, jehož rozmnoženiny jsou rozšiřovány prodejem (např. CD nosiče) nebo který je oprávněně veřejnosti sdělován prostřednictvím internetových a podobných sítí, např. v online streamovacích službách.²⁷ Komerčním snímkem tak není například zvukový záznam pořízený rozhlasovou organizací pro vlastní vysílání (třeba rozhlasem pořízený záznam koncertu, který poté odvysílá) nebo zvukový záznam vytvořený filmovým producentem pro účely natáčení.
154. V případě komerčních snímků je doba ochrany těchto zvukových záznamů a na nich zaznamenaných výkonů 70 let od oprávněného vydání, popř. zveřejnění, pokud k vydání nedošlo.²⁸ Za

23 § 76 odst. 5 a § 80 odst. 4 AZ.

24 § 26 ve spojení s § 74 AZ.

25 Případné samplování zvukové složky zvukově obrazového záznamu však podléhá svolení výrobce zvukově obrazového záznamu. Z hlediska samplování pak má význam i to, že výrobce zvukově obrazového záznamu musí vypořádávat práva při výrobě videoklípu k samplované nahrávce nebo při výrobě jiného audiovizuálního díla, do kterého si přeje samplovanou nahrávku zařadit. Jestliže výrobce samplované nahrávky samplu smluvně vypořádal, bude obvykle v pozici, že může licenci k audiovizuálnímu užití takové nahrávky výrobcí audiovizuálního díla poskytnout.

26 Zákonná definice viz § 72 odst. 2 AZ. Právě na komerční snímky se – až na výjimky – omezuje správa práv u kolektivního správce INTERGRAM.

27 § 72 odst. 2 AZ.

28 § 31 AZ ve spojení s § 74 a § 78 AZ.

dřívější právní úpravy byla ochrana stanovena na 50 let. Ve zkratce řečeno, k dnešnímu dni jsou chráněny snímky vydané v roce 1963 anebo později, a to po dobu 70 let.

155. Je evidentní, že umělec, který sampluje cizí nahrávky, bude v naprosté většině využívat **preexistenčních komerčních snímků**, k nimž majetková práva dosud neuplynula. Samotné samplování nahrávek obsahujících předměty ochrany chráněné právy souvisejícími není automaticky způsobilé samplujícímu umělci založit postavení autora – k tomu dochází teprve v případě, že výsledkem jeho činnosti je svébytné autorské dílo hudební nebo jeho tvůrčí zpracování.²⁹ Výsledná nahrávka vzniklá samplováním, která splní výše pojednané podmínky, má povahu **nového zvukového záznamu** (byť obsahujícího i dřívější zvukové záznamy), a je-li obchodně šířena, lze mluvit o novém komerčním snímku.
156. Na základě dosavadního výkladu lze konstatovat, za jakých podmínek je nutné požadovat souhlas výrobců a výkonných umělců se samplováním jejich komerčních snímků. V případě osobnostních práv výkonných umělců by to bylo myslitelné pouze v případě, že by samplováním mělo dojít k újmě na pověsti výkonného umělce, jehož umělecký výkon je součástí vysamplované nahrávky.³⁰ V situaci, kdy do osobnostních práv výkonného umělce nebude zasaženo, zbývá vypořádat majetková práva k jeho uměleckému výkonu, jakož i k samotnému zvukovému záznamu. Zde je důležité odlišovat hledisko samotného samplujícího umělce a pak hledisko uživatele, který hodlá užít jeho výsledné nahrávky.
157. Pakliže nebude možné samplování subsumovat pod výjimky z práv souvisejících s právem autorským,³¹ je nutno z právního hlediska trvat na tom, že **samplující umělec musí k preexistenčnímu komerčnímu snímku před započítáním získat od nositelů práv souvisejících patřičnou licenci**.³² Konkrétně bude potřebovat souhlas s pořízením rozmnoženiny preexistenčního záznamu a k jeho následnému užití jako součásti nového záznamu (např. v případě online distribuce bude muset získat oprávnění k užití formou tzv. zpřístupňování veřejnosti, v případě šíření CD nosičů k užití formou rozšiřování atd.).
158. Role správce INTERGRAM je v tomto ohledu omezená, neboť **autorizaci je nutno získat přímo u nositele práv** (příčemž obchodní zvyklost je taková, že výhradní oprávnění k užití uměleckého výkonu drží výrobce zvukového záznamu, který bude primárním kontaktem k získání takové autorizace). INTERGRAM by technicky vzato mohl získání takového souhlasu zprostředkovat, avšak je vhodné zmínit, že se přinejmenším za posledních několik let s poptávkou tohoto obsahu vůbec nesetkal.³³

29 O komponování ve smyslu autorského zákona ale samozřejmě půjde i tehdy, kdy autor nebude zapisovat noty, ale experimentovat s elektronickým zvukem. Pokud bude současně dílo provádět např. na syntezátoru, bude (zároveň) výkonným umělcem.

30 Krajný příklad je spojení s extremistickou ideologií, např. neonacismem, nebo podporou útočné války. Z oblasti autorského práva lze použít analogii s citovaným případem Deckmyn (C-201/13) a rasistického kontextu parodie. V případech, které si tropí žerty z původního umělce, může být pro soud těžší nalézt přesnou hranici mezi přijatelnou uměleckou diskusí a poškozením pověsti původního umělce.

31 § 38g AZ ve spojení s § 74 a § 78 AZ (ve znění po nyní projednávané novele AZ).

32 INTERGRAM se ve své praxi doposud nesetkal se situací, kdy by bylo potřeba posuzovat, zda je určitá nahrávka výsledkem citace (či parodie) preexistenčního snímku, a nemá pro takovou situaci ani zavedený postup.

33 Informace právního oddělení kolektivního správce INTERGRAM.

I 7.2.3 Individuální licencování

159. Zjednodušeně řečeno, individuálně se licencují všechna taková práva, která se nelicencují prostřednictvím organizací kolektivní správy.
160. V případě **autorských práv k hudebnímu dílu** je prvotním nositelem práva autorského skladatel, nicméně ten v hudební praxi obvykle uděluje výhradní licenční smlouvou (tzv. nakladatelskou smlouvou) veškerá oprávnění k užití svému nakladateli, který pak některá z těchto práv svěřuje kolektivnímu správci. Z hlediska oprávnění k úpravám skladby však přichází do hry zpracování díla, o němž musí rozhodovat nakladatel, potažmo autor. Praxe je taková, že nakladatel, který je s podobnou poptávkou osloven, svůj souhlas udělí teprve po získání souhlasného stanoviska autora (či jeho dědiců), s nímž je v kontaktu. Spolu s písemným souhlasem k úpravě (zpracování) díla si nakladatel původního díla zpravidla vymíní též podíl na tantiémách z užití nového díla, který může být sjednán až na 100 %, což – jak bylo zmíněno – může představovat komplikaci v případě, kdy je užito více děl a každému nakladateli pochopitelně nelze 100 % výnosů přislíbit. Jsou-li potřebné souhlasy získány (což je sám o sobě svízelný a zdoluhavý proces, zejména s ohledem na kontaktování původního autora jeho nakladatelem), probíhá již následné licencování (až na drobné výjimky, jako je užití v reklamě či ve filmu) bez komplikací přes systém kolektivní správy.
161. V případě **práv k uměleckému výkonu** je pravidlem, že práva drží výrobce zvukového záznamu (tzv. vydavatel) na základě výhradní licenční smlouvy k užití uměleckého výkonu uzavírané s výkonným umělcem v době pořizování nahrávky. Jelikož osobnostněprávní aspekt je u výkonných umělců značně zúžen (na právo zakázat užití, které je na újmu jeho pověsti), nejeví se zde jako nutné, aby výrobce s výkonným umělcem bezpodmínečně konzultoval udělení oprávnění k užití výňatku z jeho výkonu pro samplování či remix, byť v praxi se tak často děje, což dále prodlužuje smluvní vypořádání práv k užití preexistující nahrávky. Jak bylo uvedeno, role kolektivní správy je zde limitovaná a omezená pouze na některé druhy kolektivní správy (typicky vysílání, jeho provozování a přenos, provozování ze záznamu apod.), a proto je nutno od nositele práv k uměleckému výkonu získat licenci i k následnému užití výsledné nahrávky (např. pro užití online, příp. distribuci na nosičích apod.).
162. Pro **práva výrobce zvukového záznamu** platí, že je vydavatel licencuje společně s uměleckým výkonem s tím rozdílem, že tu nelze uvažovat o osobnostním právu výrobce. Ve zbytku pak v současné praxi platí, co bylo řečeno o výkonných umělcích.
163. Určitou alternativou (ne však příliš praktickou, přeje-li si umělec samplovat či remixovat známé nahrávky) je pořídit si materiál z **hudební knihovny**. Výhodou hudební knihovny je, že její majitel je s to vypořádat jak práva autorská, tak práva s autorským právem související. Přesto bude v případě remixu či samplování často nezbytná dodatečná autorizace majitelem práv z důvodu osobnostních práv a panující obchodní praxe.³⁴ Speciální případ jsou pak knihovny, které jsou vysloveně zaměřeny na potřeby samplujících umělců (např. Tracklib nebo Splice), či knihovny

34 Z našeho výzkumu ovšem vyplynulo, že informovanost samplujících umělců, kteří sami vydávají svá díla, o právní povaze remixu není velká, často o svolení nežádají vůbec, a pokud ano, tak spíše z etických než právních důvodů.

beatů (např. PremiumBeat) nebo tzv. sample packů. U těchto knihoven se rozumí samo sebou, že mají licenční podmínky nastaveny tak, že zohledňují nevýhradní využívání nahrávek s díly pro účely jejich dalšího samplování či remixu, což může být pro remixujícího umělce atraktivní a jednoduché řešení problému, smíří-li se s tím, že nebude remixovat aktuální popový hit, jenž samozřejmě v knihovně nenajde. Problém těchto posledně zmíněných služeb však spočívá v tom, že na rozdíl od tradičních hudebních knihoven **nejsou integrovány do globálního ekosystému kolektivní správy**³⁵ (zejména jsou-li usazeny ve Spojených státech), což někdy dávají najevo označením „royalty free“.³⁶ Těchto služeb je skutečně značné množství a některé z nich (jako např. polský SampleFire) překvapivě existují, aniž by ve svých smluvních podmínkách řešily, jakou licenci získává jejich zákazník. To vytváří pro samplujícího umělce značné pole **právní nejistoty**, protože bez výslovné licence nemá žádnou praktickou jistotu, zda a v jakém rozsahu může takto užitá sampla dále šířit. Z hlediska výnosů z kolektivní správy práv pak bez dohody o způsobu výkonu práv výrobce k výsledné nahrávce není jak výnosy z jeho užití vyúčtovat,³⁷ což ve výsledku znamená, že mohou končit v nerozúčtovaných příjmech (tzv. black box) nedohledatelných vlastníků³⁸ a v konečném důsledku trátí všichni majitelé práv.

II 7.3 ÚVAHY O VHODNÉ PRAXI – LEGISLATIVNÍ A NELEGISLATIVNÍ ŘEŠENÍ

164. Je evidentní, že ani výše shrnuté rozhodnutí Soudního dvora týkající se skupiny Kraftwerk (C-476/17), ani vývoj v jiných členských státech dosud nepřinesl uspokojivá judikatorní řešení pro samplující a remixující umělce. To v praxi znamená, že existuje právně-politicky krajně nevhodná situace, kdy pro extrémně vysoké transakční náklady (nejen monetární, ale i časové) a informační deficit **prakticky většina samplujících umělců pracuje protiprávně**, aniž by však právo nebo zájmy jiných tvůrců porušovat nezbytně chtěli. Na takovou situaci je proto nutno adekvátně reagovat, přičemž se nabízejí řešení legislativní i nelegislativní.

I 7.3.1 Zákonná výjimka pro samplování

165. Praktický podnět k uvažování v tomto směru přinesla již v roce 2014 například iniciativa rakouského akademika Leonharda Dobusche,³⁹ který navrhl **zavedení zákonné licence pro bagatelní užití a remix**, která by byla v případě nekomerčního užití bezúplatná a v případě komerčního užití nebo užití ve službě pro sdílení obsahu online úplatná (přičemž úplata by se hradila za

35 To znamená, že majitelé práv tyto záznamy neohlašují organizacím kolektivní správy, často nemají své ISRC kódy používané v mezinárodní licenční praxi a pro kolektivní správce pak ani není možné spojit tyto záznamy s konkrétním majitelem práv.

36 Toto označení je nicméně poněkud zavádějící, neboť ve většině evropských zemí, vč. Česka, vstupuje do věci kolektivní správce, který za užití i těchto záznamů často přímo ze zákona (např. u povinné kolektivní správy) vybírá licenční odměnu či náhradní odměnu.

37 Navíc by musel být původní autor (nebo jeho nakladatel) kolektivně zastupován, aby vůbec bylo dílo přijato do správy, případně by musel mít samplující umělec výhradní neomezenou licenci, která by z něj činila nositele práv ve smyslu § 95 AZ, tak tomu ale prakticky nikdy nebude. U děl využívajících tyto služby (nejsou-li jim nabízené sampla kolektivně spravované, což zpravidla nejsou) pak reálně hrozí, že nebudou moct být vůbec legálně monetizována přes systém kolektivní správy.

38 Příjmy alokované na nositele práv, kteří nejsou určeni nebo dohledatelní, jsou v souladu s vnitřními pravidly (rozúčtovacími řády) té které organizace po uplynutí tří let rozúčtovány přihlášeným nositelům práv.

39 Dobusch, Leonhard. Kommentar: Im Urheberrecht fehlt es an Verhältnismäßigkeit. *Netzpolitik.org* [online]. 10. 3. 2014 [cit. 18. 7. 2022]. Spolek Digitale Gesellschaft, e.V., dnes provozuje web rechtaufremix.org, který dále rozpracovává tyto myšlenky na zavedení zákonné výjimky z práva autorského.

standardizovaných podmínek organizaci kolektivní správy, a to v prvním případě daným komerčním uživatelem a ve druhém poskytovatelem služby pro sdílení obsahu online).⁴⁰

166. Podobné řešení by mělo své výhody i nevýhody. Výhodou by samozřejmě bylo, že pro samplovající amatéry a veřejnost by zcela odpadl problém vypořádávání práv a totéž platí pro profesionální umělce, pokud by jako distribuční kanál využívali pouze online platformy, jako je YouTube. Pokud by pak vydavatel usiloval o obchodní distribuci mimo těchto platforem, mohl by se obrátit na kolektivního správce.
167. Jakkoli přitažlivě ovšem zní možnost vyřešit situaci zákonem (zavedením zákonné výjimky pro samplování a remix), je zde nutné dodat, že to nemusí být řešení univerzální. A to už jenom z toho důvodu, že by vzhledem k převažujícímu užití online nestačilo řešit věc na úrovni České republiky, ba dokonce ani na úrovni práva unijního, pokud by se neharmonizovalo s významnými dalšími exportéry hudby (USA, Spojené království, Austrálie apod.).⁴¹ Stejně tak zavedení užití samplovaného/remixovaného díla na bázi úplatné zákonné licence by mělo – i při účasti kolektivního správce – pouze **limitovaný teritoriální efekt**.
168. Vzhledem k tomu, že i v této struktuře se počítá s tím, že minimálně u komerčního užití by se odměna měla platit, bez určité formy smluvního vypořádávání se patrně žádné řešení pro remix neobejde. Náš výzkum navíc ukázal, že poměrně velké části umělců vadí ztráta kontroly nad transformativním užitím jejich díla (obávají se především ideového zneužití či esteticky méněcenné tvorby), a proto se jeví, že **osobnostní práva a individuální schvalování užití samplu** mají v tomto procesu své místo.

I 7.3.2 Facilitace smluvního vypořádávání

169. Zejména z důvodu potřeby nalezení globálního řešení máme za to, že odpověď by spíše než zákonodárce měl dát samotný hudební průmysl. **Kolektivní správci** – díky své síti recipročních smluv a širokému zastoupení nositelů práv – by mohli být nejlépe přizpůsobeni k tomu, aby odpověděli na **poptávku po tomto typu drobných licencí**, s čímž ostatně v nějaké podobě počítá i návrh zákonné výjimky pro remix.
170. Zapojení kolektivních správců může mít různou podobu. Může spočívat:
- ve **správě zákonné licence**, kdy kolektivní správce sám nelicencuje předměty ochrany (jejich užití je volné), ale vybírá standardizovanou odměnu za užití,⁴² nebo
 - v **přímém licencování** (svěření práv do kolektivní správy, a to v režimu kolektivní správy dobrovolné, rozšířené nebo povinné), nebo

40 Příkladem úplatné zákonné licence je v českém právu například vysílání komerčních snímků, zmíněné výše.

41 To ostatně platí i pro soudní rozhodnutí, pokud interpretují platné právo – každý takový rozsudek je relevantní pouze v hranicích dané země (popřípadě Evropské unie v případě Soudního dvora).

42 Toto řešení je obdobné zákonné výjimce pro remix, ovšem s tím, že se u něj předpokládá, že využití licence je vždy spojeno s odměnou a že odměna je stanovena na základě sazebníku kolektivního správce, resp. jeho jednání s uživateli, a nikoli státem, jak tomu je např. u náhradních odměn za zákonnou možnost –rozmnožování pro osobní potřebu (jež strukturálně odpovídá uvažované zákonné výjimce pro remix, resp. její úplatné verzi).

c) v individuálním ad hoc **agenturním vypořádávání práv** mimo standardní systém kolektivní správy.

171. Každé z uvedených řešení má své výhody a nevýhody. V prvním případě (**zákonná licence spojená s odměnou**), stejně jako v případě zřízení povinné kolektivní správy a do jisté míry i v případě rozšířené kolektivní správy, by hlavní výhoda spočívala v **obligatorním zapojení všech aktérů do systému**, byť by se tak potenciálně dělo i proti jejich vůli⁴³ a za **standardizovanou odměnu**, která by byla (mohla být) nižší než individuálně dosažitelná tržní cena. Hlavní nevýhodou je pak **teritoriální omezenost** takového institutu na země, který jej zavedly, protože změna autorského zákona by byla v těchto případech nezbytná.
172. V případě **dobrovolné kolektivní správy** spočívá hlavní výhoda v tom, že **účast v systému by byla vědomá** a tedy svobodnější než u rozšířené či povinné kolektivní správy, což by zpětně dodávalo legitimitu i celému systému jako takovému. Další výhodou spatřujeme v tom, že tento systém by prakticky nikde nevyžadoval změnu zákona a dal by se realizovat i na **globální úrovni** v případě aktivního zájmu kolektivních správců a nositelů práv v nich sdružených. Nevýhodou by naopak byla **nemožnost individuálního vyjednávání o licenčních podmínkách**, které by musely být univerzální, a určitou významnou praktickou překážkou by byla **nedostatečná globální harmonizace spravovaných práv i licenčních praktik** mezi organizacemi kolektivní správy práv k uměleckým výkonům a zvukovým záznamům (na rozdíl od organizací kolektivní správy práv k hudebním dílům sdružených v mezinárodní organizaci CISAC, kde by bylo možné takový globální systém realizovat snadněji).
173. Relativně nejsnazší z pohledu menšího trhu a z hlediska možné implementace rozhodně nejrychlejší by bylo, pokud by kolektivní správci v rámci své vedlejší činnosti nabídli nositelům práv **standardizované zrychlené a individualizované agenturní vypořádávání práv k samplování a remixu**. Svěření práv do agenturní správy má tu výhodu, že zde **neexistuje smluvní přímus** (tedy povinnost kolektivního správce uzavřít jakoukoli licenční smlouvu, pokud je o ni uživatelem požádán) ani **závazné tarify** (tedy kolektivní správce má možnost cenu přizpůsobit individuálním podmínkám daného užití) a kolektivní správce nesvazuje ani (zákonem nevyřčená) povinnost neposkytovat licenci s právem podlicence (což v případě práv souvisejících s právem autorským komplikuje další distribuci licencovaného obsahu).⁴⁴ Další významnou výhodou je, že v tomto systému **by nebyl kolektivní správce omezen teritoriálně**⁴⁵ a zejména by mohl obstarat (přímo s autorem nebo výkonným umělcem nebo prostřednictvím jeho nakladatele, resp. vydavatele) též **osobnostněprávní svolení** k pořízení samplu či remixované verze, což v rámci standardní kolektivní správy prakticky není možné. Vzorem pro toto agenturní spravování práv by mohlo být dnešní fungování **vypořádávání souhlasů k tvorbě cover verzí**

43 Pokud by však byl zvolen systém rozšířené kolektivní správy, nositel práv by měl možnost se jej neúčastnit (*opt-out*), což je řešení více šetřící individuální práva nositele práv a respektující, že si třeba nepřeje, aby se jeho materiál sampoval a remixoval (na druhou stranu by v případě rozšířené kolektivní správy mohli velcí vydavatelé nahrávek – tzv. majors – jednoduše vyloučit celý svůj repertoár a situace by byla tam, kde na začátku).

44 Je tomu tak z důvodu, že zatímco v oblasti správy práv k hudebním dílům mají všichni uživatelé uzavřeny smlouvy s kolektivním správcem, v oblasti správy práv souvisejících tomu tak dnes není, neboť řada užití – např. distribuce na nosičích nebo na streamingových platformách – je licencována napřímou vydavateli.

45 V principu by mohl vypořádat práva pro globální distribuci, pokud by s tím nositel práv souhlasil, což dnes prakticky nelze nebo jen v některých případech u některých předmětů ochrany.

(aranží, překladů) cizích písní nebo licencování tzv. synchronizací pro audiovizuální průmysl, kde má např. OSA značné zkušenosti a know-how, jež by bylo možné přenést do oblasti samplování a remixu.⁴⁶ Hlavní nevýhodou, resp. určitou překážkou by i zde bylo, že by **nositelé práv museli do systému proaktivně vstoupit**, přičemž by k tomu určitě nebylo jednoduché přimět velké hudební nakladatele a vydavatele, pokud by jim nebyly poskytnuty záruky co do adekvátního odměňování, licencování pro citlivý obsah (rasismus, krajní politické ideologie, sexismus, propagace zboží a služeb apod.) atd. Nicméně i tito nositelé práv sami produkují kulturní statky založené na remixu a samplování a mohli by v možnosti významně zjednodušeného vypořádávání licencí vidět výhodu.

174. Závěrem je třeba mezi možnými řešeními uvést i tzv. veřejné licence (jako **creative commons**), které jsme zmínili již dříve na jiných místech této práce. Jde o situaci, kdy autor (výkonný umělec, vydavatel) učiní k předmětu ochrany veřejnou nabídku nevýhradní široké licence umožňující komukoli nakládat s takovým statkem v rozsahu stanoveném licencí, tj. v neomezeném rozsahu, který však podle typu licence může být omezen účelem (např. komerční – nekomerční) nebo dalšími podmínkami (např. uvedení autorství). Výhodou tohoto systému je, že se formálně obejde bez kulturních zprostředkovatelů, jako jsou nakladatelé, vydavatelé či kolektivní správci, a že funguje skutečně globálně. Hlavní nevýhodou je, že fakticky a u některých licencí i právně nutí samplujícího umělce, aby svůj výtvar též zveřejnil pod veřejnou licenci, čímž se však nadobro připravuje o možnost jeho monetizace,⁴⁷ a to i kdyby se z něj jednou stal hit. Tvůrčí nevýhodou pak může být omezené množství děl dostupných přes veřejné licence či skutečnost, že remix se týká kulturních artefaktů populární kultury, které nebývají zveřejněny pod veřejnou licenci, a tedy nebudou samplujícímu umělci k dispozici.

■ 8. SHRUTÍ

175. Samplování je technika, která slouží k transformativnímu užití hudební nahrávky a k **vytvoření nového hudebního díla inovativní úpravou původní nahrávky**. Samplování spočívá ve výběru vhodného samplu a jeho úpravě prostřednictvím počítače a hudebního softwaru. Vyžaduje **řemeslnou dovednost** spočívající ve schopnosti analyzovat a selektovat nahrávky, obsluhovat nahrávací techniku umožňující střihání, úpravu a míchání hudebních nahrávek a schopnost komponovat jednotlivé hudební fragmenty. Samplování je proto hudebníky považováno za **plnohodnotný umělecký postup**. Dotazníkové šetření ukázalo, že 76 % oslovených hudebníků považuje samplování za samozřejmou a zcela přirozenou součást tvorby v rámci stylu, ve kterém

46 Licencování cover verzí OSA pouze zprostředkovává v rámci své agenturní činnosti jako vedlejší činnost k samotné kolektivní správě. Na rozdíl od kolektivní správy práv není využití agentury ani pro uživatele, ani pro autora (či jeho nakladatele) nezbytné, souhlas s pořízením cover verze lze udělit i přímo, představuje však zjednodušení situace pro zúčastněné strany. Osoba zamýšlející pořídit cover verzi písně osloví agenturní oddělení OSA s identifikací písně a zamýšlených změn (aranže, překladu apod.) a to pak kontaktuje příslušného nakladatele nebo autora se žádostí o udělení souhlasu, který v případě udělení za provizi i smluvně zpracuje. Pro vyloučení omylu jen dodáváme, že v případě, kdy cover verze nepředstavuje změnu díla (jde tedy například o nazpívání díla jiným zpěvákem, než který dílo zpíval jako první) a souhlas autora nemusí být zvlášť získáván, postačí běžná licence OSA k užití takto nově interpretované písně.

47 I kdyby jej nepublikoval pod veřejnou licenci, bude mít potíž registrovat takové nové dílo u kolektivního správce, protože ten mu to logicky neumožní, jestliže nespravuje práva i k původnímu vysamplovanému dílu (záznamu) – neměl by jak vyplatit autora původního díla (ev. výkonného umělce či výrobce). Pak nepůjde o právní, ale o faktické opatření rovnající se prakticky vzdání se odměny (snad vyjma odměny z povinné kolektivní správy).

působí. Samplování vychází z předpokladu, že umělecká tvorba je založena na nápodobě, kopírování a inspiraci a rozostřuje falešnou dichotomii mezi originální tvorbou a pasivním kopírováním předchozích děl. Samplování v sobě totiž spojuje **uměleckou inovaci i kulturní apropiaci**. Samplování **zpochybňuje rovněž integritu uměleckého díla a jeho uzavřenost**, která se v tradici vyznačuje důrazem na nedotknutelnost a muzejní snahou konzervovat původní stav uměleckého díla. Hudebníci, se kterými jsme vedli rozhovory, nesamplují cizí nahrávky proto, že by určitý zvuk nedokázali sami vytvořit, ale samplují z estetických důvodů. Ukázalo se, že například 78 % oslovených hudebníků sampluje, protože je baví objevovat nové a zajímavé zvuky z předchozích nahrávek. Jen 37 % hudebníků sampluje, protože je to jednodušší a rychlejší, a 43 % tak činí, protože si neumí některé zvuky nahrát. Hudebníci (76 % respondentů) většinou nekopírují celé melodie nebo rytmické sekvence skladby, ale pouze její jednotlivé části kvůli textuře zvuku či referenci k původnímu zdroji a tyto části následně upravují či rekontextualizují. Upravují i samplý z volně dostupných hudebních knihoven, aby se vyhnuli riziku, že jejich skladba nebude dostatečně originální. Primárním cílem přetváření původního samplu **není snaha vyhnout se případnému rozpoznání a postihu, ale především záliba v tvůrčím procesu přetváření a dialogu s hudbou**, která má pro samplující hudebníky určitý význam. Někteří hudebníci nicméně při modifikaci samplu zvažují, zda převzatý sampl, k jehož užití nemají oprávnění, pozměnili natolik, že jej nedokážou rozpoznat **technologie pro automatické rozpoznávání obsahu** využívané platformami pro digitální šíření hudby. Sampl slouží při skládání buď jako zdroj inspirace a základní stavební složka budoucí skladby, nebo naopak jako vhodná výplň do již složené skladby. Hudební fragment užívají samplující hudebníci buď jako **odkaz k původní nahrávce**, nebo jako **stavební materiál při komponování skladby kvůli jeho akustické kvalitě**. Skladby, které prostřednictvím samplu odkazují k původní nahrávce a originální úryvek staví do popředí, tvořily nicméně v rámci našeho výzkumného vzorku malé množství případů. Přejímání úryvků z chráněných nahrávek a v některých případech i zachování **reference k původnímu zdroji** se vyskytovalo především v rámci **hiphopové hudební tvorby**. Pro **elektronickou hudební scénu** mimo žánr hip hopu je typické užití samplu kvůli jeho **akustické kvalitě** a nikoliv kvůli odkazu k jinému hudebnímu dílu.

176. V praxi většinou nevymáhané a hudebníkům neznámé autorskoprávní normy regulující transformativní užití hudebních děl vytvářejí prostor k tomu, aby samplující a remixující hudebníci využívající ve své tvorbě části děl jiných autorů vyvíjeli **vlastní morální zásady pro posouzení toho, jaké tvůrčí užití je legitimní a které již nikoliv**. Hudební producenti se řídí následujícími morálními zásadami pro posouzení legitimacy samplování:
177. **Komerční/nekomerční:** Hudebníci považují za nemorální samplování bez svolení autora původní skladby, pokud je vytvořená nahrávka monetizována, aniž má autor vysamplované skladby podíl na zisku. V dotazníku vadilo neautorizované komerční užití samplu 30 % (monetizace reklamou na YouTube), 25 % (komerční hit) a 21 % (prodej na Spotify) respondentů. Za nepřijatelné považují producenti užití skladby obsahující úryvky z jiné skladby výhradně ke komerčním účelům (např. v reklamě).
178. **Tvůrčí/netvůrčí:** Čím více je převzatý úryvek transformován do nové podoby, tím větší legitimitu má samplování bez svolení. Podle našeho výzkumu nevadí 74 % oslovených producentů

neautorizované samplování, pokud je rozeznatelný fragment zasazen do nového hudebního kontextu.

179. **Aktivní/pasivní:** Čím více práce si dá umělec s přetvořením samplu z nahrávky jiného umělce, tím legitimnější je jeho praxe a tím méně vyžaduje získání svolení autora samplu. Neautorizované samplování nevadí 72 % oslovených producentů, pokud je převzatý fragment pozměněn natolik, že posluchač nedokáže rozpoznat původní nahrávku.
180. **Uvádění/neuvádění zdroje:** Uvedení zdroje považují hudebníci za správné především při vytváření remixů, protože dochází k užití delších částí skladby a původní zdroj je v rámci remixované skladby rozpoznatelný. Neautorizované samplování nevadí 82 % respondentů, pokud je na obálce či v metadatech označen původní zdroj.
181. **Uctivé/neuctivé:** Podmínkou samplování je, že nová skladba bude vysamplovanou skladbu umělecky rozvíjet. Podle našeho výzkumu vadí 79 % respondentů neautorizované užití samplu v ideově pro ně nepřijatelném kontextu.
182. **Se svolením/bez svolení:** O svolení k tvůrčímu užití části skladby žádají informanti především domácí umělce, již jsou členy hudební scény, ve které samplující hudebníci působí. O svolení žádají hudebníci nikoliv z obavy z možného porušení autorského zákona, žaloby či postihu, ale z přesvědčení, že je správné tak učinit. Na získání svolení od známých a slavných (často také mezinárodních) umělců rezignují, a to kvůli vysokým transakčním nákladům spojeným s vypořádáním práv. Dotazník ukázal, že 27 % oslovených hudebníků považuje za správné vždy požádat majitele práv o svolení k užití samplu.
183. Samplující hudebníci jsou tolerantnější k užití úryvků skladby bez svolení nositelů práv, pokud je užití úryvku v rámci navazující tvorby **transformativní, kreativní, esteticky hodnotné a nekomerční**. Autorská práva jsou pro samplující či remixující hudebníky tím relevantnějším nástrojem ochrany, čím více dokážou svou hudbu monetizovat prodejem hudebních nahrávek. **Ochrana hudebního díla je u dotazovaných hudebníků motivována nikoliv ekonomickými, ale především estetickými a etickými důvody.** Při rozhodování o udělení souhlasu se samplováním by 75 % dotázaných zvažovalo ideovou přijatelnost dosavadní tvorby žádajícího umělce a 63 % estetickou kvalitu jeho tvorby. Nízké povědomí o právní regulaci transformativního užití hudebních děl a právní nejistota ohledně hranice legálního a nelegálního užití hudebního díla pro účely vzniku díla nového vedou mezi samplujícími hudebníky ke dvěma extrémním reakcím. Ti buď autorské právo ve své tvorbě a při šíření děl obsahujících samplu z jiných hudebních nahrávek zcela ignorují (46 % oslovených hudebníků), anebo naopak z obavy z postihu či překročení právních norem svou tvorbu založenou na užívání samplů z cizích nahrávek omezují či ji přizpůsobují domnělým požadavkům autorského práva, popř. upouštějí od svých tvůrčích záměrů. I když hudebníci mají velmi slabé povědomí o autorském právu a při samplování často nezohledňují otázku vypořádání práv k transformativně užívanému hudebnímu dílu či hudební nahrávce, s **autorskoprávní regulací jsou prakticky konfrontováni prostřednictvím softwarových robotů**, které monitorují obsah zpřístupňovaný veřejnosti prostřednictvím digitálních platforem a portálů.

184. Obecně lze říci, že všichni **samplující hudebníci mají alespoň rámcovou představu o základních principech autorského práva** – například, že autorská oprávnění jsou časově limitovaná nebo že bez souhlasu autora nemůže v zásadě nikdo jeho dílo užívat či do něj zasahovat. Znalost konkrétních pravidel autorského práva (například přesných podmínek výjimek z autorskoprávní ochrany) se ukázala být velmi slabá. Nehledě na tuto skutečnost prakticky všichni oslovení hudebníci výslovně připustili, že **autorské právo ve své tvorbě vědomě porušují**, přičemž zpravidla nevyjadřovali žádné obavy z možného právního postihu (s výjimkou shora uvedeného neformálního postihu ze strany softwarových robotů). Skutečně **systematické vypořádávání práv k užití hudby je možné vyzorovat pouze u profesionálních hudebních vydavatelství**.
185. **Postoje ke stávající autorskoprávní regulaci** jsme rozdělili do tří kategorií. Do první kategorie jsme zařadili producenty, kteří autorské právo a licenční povinnost zcela ignorují a změna práva či licenčních schémat je pro ně proto irelevantní (tzv. anarchisté). Velikost této skupiny odhadujeme podle odpovědi na potřebnost změny autorského zákona kolem 30 % (pro 27 % respondentů je změna zákona irelevantní, protože autorské právo nehraje v jejich tvorbě žádnou roli). Druhá kategorie producentů (tzv. konzervativci) vyžaduje kontrolu nad užitím díla a stávající právní regulace jim intuitivně vyhovuje, protože odpovídá jejich morálnímu přesvědčení, že při užití cizího díla je třeba získat svolení autora. Velikost této skupiny mezi hudebníky odhadujeme podle výsledků dotazníkového šetření kolem 30 % (27 % respondentů by na stávající právní regulaci nic neměnilo, protože samplující hudebník by měl autora původní nahrávky vždy požádat o svolení). Třetí skupina producentů (tzv. idealisté) považuje hudbu za svobodné médium a vítá rozvolnění autorskoprávní regulace ve vztahu ke kreativnímu a nekomerčnímu užití hudebního díla bez svolení jeho autora. Velikost této skupiny odhadujeme kolem 66 až 70 % na základě odpovědi na potřebnost úpravy právní regulace transformativního užití hudebního díla (66 % respondentů se například domnívá, že nově by nebylo třeba k samplování svolení autora převzatého samplu, pokud by samplující hudebník uvedl kredit k původní skladbě).
186. V kapitole věnované **kritické reflexi a revizi českého autorskoprávního systému** z hlediska transformativního užití hudebního díla se v případě elektronické hudby snad víc než kde jinde projevuje, že autorské právo se formovalo od konce 18. století v paradigmatu žánrově i druhově striktně oddělených kategorií děl, což v případě hudby znamenalo klasickou hudbu západního typu. Každodenní praxe, soudní rozsudky a právní doktrína potvrzují, že pokud umělec zamýšlí použít ve své elektronické kompozici samplu z cizích skladeb, naráží na těžko překonatelné překážky. Autorský zákon jej v současném stavu nutí v naprosté většině případů získávat souhlas (přínejmenším od výrobce původního zvukového záznamu disponujícího obvykle i právy k uměleckým výkonům, někdy ale i od autora, resp. jeho nakladatele), což naráží na značné praktické obtíže s tím spojené, neboť souhlas nelze získat přímo od organizace kolektivní správy (OSA, INTERGRAM, OAZA), ale musí být individuálně schvalován přímo dotčeným původním nositelem práv. Ten je často usazen v cizině a komunikace s ním nebude nijak jednoduchá, natož rychlá. V kapitole 7 této práce přinášíme **checklist, který shrnuje kritéria relevantní pro posouzení právní odpovědnosti za zásah do práv původního nositele práv** a rovněž **návrhy na nápravu**, ať již formou změny zákona (zavedení výjimky pro remix), či smluvních licencí zahrnujících kolektivní správce, nebo mimo systém kolektivní správy pomocí tzv. veřejných licencí (*Creative Commons*).

187. Z hlediska **akceptace alternativních řešení transformativního užití hudebního díla** je zajímavé a zároveň pochopitelné, že hudebníci v prvé řadě upřednostňují technologické řešení, jež bezprostředně řeší praktické problémy, kterým čelí při vypořádání práv (nesnadná dohledatelnost obsahu a majitele práv včetně obtížné komunikace). Například 75 % dotázaných hudebníků podporuje vytvoření jednotné digitální platformy (tzv. *one-stop shop*) sloužící k rychlému propojení samplujících hudebníků s nositeli práv k samplované hudbě a 71 % respondentů by uvítalo vytvoření platformy s rozsáhlým katalogem hudebních nahrávek, které lze volně samplovat či remixovat.
188. Tento názor odpovídá současnému trendu, kdy **složitost a nepraktičnost předpisů autorského práva často řeší technologie** regulující efektivně digitální užití autorských děl (např. technologie pro automatické rozpoznávání chráněného obsahu) a měnící pravidla hry v tom smyslu, že autorské právo se prosazuje prostřednictvím funkcionalit digitální technologie (právo v praxi), a nikoliv prostřednictvím právní praxe (aplikace práva orgány veřejné moci v případě sporů mezi jednotlivci vyplývající z psaného práva a jeho doktrinárního, tedy teoretického výkladu). Uvedme jeden názorný příklad. Podle platného práva není třeba autorské dílo registrovat, má-li vzniknout nárok na jeho autorskoprávní ochranu. Postačí, když je jedinečný artefakt vytvořen (vyjádřen navenek) lidským subjektem (autorem). V praktickém provozu digitální platformy YouTube je ovšem zapotřebí dílo registrovat v systému pro automatické rozpoznávání obsahu Content ID, má-li být užití díla monetizováno prostřednictvím reklamy. Content ID totiž dokáže na základě registrace rozpoznat identitu díla v případě, kdy je na platformu exemplář díla nahrán třetí osobou, která není držitelem práv. V případě, že autor své dílo na platformě neregistruje, vystavuje se nebezpečí, že jeho užití bude monetizováno jinou osobou (*uploader*), která není jeho autorem.
189. Se **zavedením výjimky pro remix** souhlasí přibližně polovina dotázaných a jejich akceptace volného užití samplu je nejsilnější v případě, že je uveden původní zdroj (66 %). Akceptace volného užití v případě, že kreativní vklad samplujícího umělce převažuje, je 46 %; volné užití v případě přetvoření samplu do takové podoby, ve které není původní zdroj rozeznatelný, podporuje 43 % dotázaných. Polovina dotázaných hudebníků podporuje řešení, které vyžaduje souhlas (licenci) majitelů práv či jejich zástupců (kolektivních správců) kompenzovaný licenční odměnou pouze v případě komerčního užití samplu (například v případě prodeje nové skladby obsahující samplu na streamovacích platformách). Zde ovšem narážíme také na rozpor. S volným užitím samplu v případě jeho nekomerčního užití (například při zveřejnění skladby obsahující převzatý sampl na soukromém blogu) souhlasí totiž jen 38 % dotázaných hudebníků. Tento rozpor – pokud nechceme postulovat, že hudebníci špatně porozuměli odpovědím v dotazníku či že jsou ve svých odpovědích nekonzistentní – lze vysvětlit tak, že tento typ užití pro soukromé účely není kompenzován ani přiznáním původní inspirace, ani finanční odměnou. Navíc se tento typ užití týká především amatérské hudební tvorby a nezjednodušuje tudíž tvůrčí práci profesionálním hudebníkům, kteří dotazník vyplňovali. Zároveň je třeba dodat, že poměrně velká část respondentů (23 až 39 %) **nedokázala k návrhům na revizi zákonné regulace remixu a samplování zaujmout jednoznačný postoj**. Celých 27 % respondentů by pak v autorském zákoně nic neměnilo, protože otázku vypořádání autorských práv k samplované hudbě ve své tvorbě ignorují. A dokonce 45 % dotázaných hudebníků se nedokázalo zaujmout jednoznačný postoj k tvrzení, že autorské právo není třeba měnit, protože nemá vliv na jejich tvorbu.

■ 9. LITERATURA

Braun, Virginia – Clarke, Victoria, Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*. 2006, roč. 3, č. 2, s. 77–101.

Dobusch, Leonhard. Kommentar: Im Urheberrecht fehlt es an Verhältnismäßigkeit. *Netzpolitik.org* [online]. 10. 3. 2014 [cit. 18. 7. 2022].

Dostupné z: <https://netzpolitik.org/2014/kommentar-im-urheberrecht-fehlt-es-an-verhaeltnismaessigkeit/>

Kant, Immanuel, *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.

Lessig, Lawrence, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York: Penguin Press, 2004.

Rosati, Eleonora, Just a Laughing Matter? Why the Decision in Deckmyn is Broader than Parody. *Common Market Law Review*. 2015, roč. 52, č. 2, s. 511–529.

Weber, Max, *Metodologie, sociologie a politika*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

|| PRÁVNÍ PŘEDPISY

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

Autoři:

Pavel Zahrádka (Univerzita Palackého v Olomouci)
Rudolf Leška (Vysoká škola finanční a správní)
Marie Čtveráčková (Synth Library Prague)
Ivan David (Univerzita Palackého v Olomouci)
Michal Tomčík (Vysoká škola finanční a správní)
Václav Hodonický (INTERGRAM)
Roslislav Sliwka (Ochranný svaz autorský)

Jazyková redaktorka: Jana Mezuláníková
Grafická úprava a sazba: Petr Barták

Vydal Svaz autorů a interpretů
Senovážné náměstí 23, 110 00 Praha 1

1. vydání
Praha 2022

Neprodejné