

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Bakalářská diplomová práce

2013

Vít Kraváček

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

Sdružená uměnovědná studia

Vít Kraváček

**Zvuková teorie a praxe v
nízkorozpočtových divadlech**

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Valentová, Ph. D

Brno 2013

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....

Podpis autora práce

Chtěl bych velice poděkovat doktorce Valentové za vedení práce, magistru Emilu Pánkovi za právnické konzultace a Petru Prosserovi a Jitce Moučkové za cenné informace o divadelních spolcích.

OBSAH

Úvod.....	6
Historie.....	7
1 Audiovizuální a interaktivní prvky v divadelních dílech.....	9
1. 2 Zvukové prostředky a možnosti audiovizuálního díla	11
1. 3 Zvuková specifika divadelních představení.....	12
1. 4 Divadelní představení jako živé audiovizuální dílo - porovnání prostředků.....	13
2 Sound Design, role zvukaře	15
2. 1 Tvorba a použití zvuků, ruchů a jejich dramaturgie.....	17
2. 2 Technické řešení živé hudební produkce	18
2. 3 Funkce hudební složky	19
3 Produkce malých souborů a zvuk	21
3. 1 Financování malých souborů	25
3. 1. 1. Příklad financování - divadelní soubor teaTrum.....	25
4 DILIA, OSA, kolektivní správa	26
4. 1 Zařazení divadelního představení - autorskoprávní pohled.....	28
5 Technika v představeních - zpoplatnění.....	31
6 ACTA	32
6. 1 ODDÍL 5 - ACTA v digitálním prostředí.....	34
7 Licence a užití díla	35
7.1 Creative commons.....	36
7. 2 Free music.....	37
7. 3 Copyleft commons - Open music.....	37
7. 4 Osířelé dílo.....	37
7. 5. Fair use	38
8 Aplikace volné hudby do inscenací.....	38
8. 1 Internet a problematika volných ruchů a efektů.....	39
Závěr.....	40
Zdroje a literatura	41

Úvod

Ochotnické, nebo chcete-li amatérské divadlo má v Čechách a na Moravě vybudovanou silnou tradici.

Práce se věnuje zvukové tvorbě v souvislosti s divadelní produkcí malých souborů, kde je Stěžejní myšlenkou práce je prozkoumání rozšíření zvukových možností divadelních inscenací se zaměřením na zvuková díla, jejichž užití není zpoplatněno. Hlavní tezí je, že užitím hudebních a zvukových děl, která nejsou zatížena autorskými poplatky je možné odlehčit rozpočtu malých profesionálních, ale zejména amatérských souborů.

Práce je členěna na dvě základní části. První polovina má za cíl zmapovat situaci na zvukově dramaturgickém poli divadelních a audivizuálních děl. Zhodnotit možné přínosy dramaturgie AV děl aplikovaných v divadle. Proto má také sledovat také technické možnosti realizace daných zvukových efektů.

V druhé části je věnována pozornost autorskoprávní problematice z hlediska užití zvukových a hudebních děl v divadelní inscenaci s důrazem na užívání bezplatných licencí v produkci představení.

Hlavní hypotézou je, že účelným a efektivním způsobem se dá i u malých souborů které by za jiných okolností nedisponovaly rozpočtem na realizaci vyprodukovat dílo, jež má větší výrazovou svobodu zejména co do použití zvukových, či audiovizuálních systémů.

Historie

Divadla byla plná zvuků i před příchodem zvukové reprodukční techniky a mnohé technické zvukové efekty se používají dodnes. Neobvyklé scénické zvuky byly tvořeny už v antice, od jednoduchých efektů jako jsou například údery nejrůznějších materiálů o sebe, či jiného využívání specifických vlastností předmětů, po důmyslná zařízení tvořící kýžený ruchový efekt.

Často využívaným strojem byl takzvaný dešťostroj, jež mohl být ve formě duté tyče, či úzké bedny ve které se přesypával materiál, jako například štěrk, kamínky, či zrnka hrachu. Druhou možností konstrukce byl buben, kterým se točilo, a materiál se mohl přesypávat s rovnoměrnou intenzitou prakticky neomezeně dlouho.

Pro tvorbu zvuku větru se používalo zařízení kde bylo kolem bubnu s příčkami ovinuto plátno, které vydávalo zvuk při rychlejším otáčení silnější a při pomalejším tišší.

Burácení hromů bylo napodobováno rozvlněním plechového plátu, mohutnost hromu závisela na velikosti plechu a síle rozkmitání materiálu.

Před rozšířením techniky reprodukce zvuku, byla veškerá hudba pochopitelně předváděna živě, což znamenalo kromě hereckého souboru koordinovat a zaměstnávat i hudebníky. S příchodem možnosti záznamu zvuku se situace značně zjednodušuje nejen z hlediska používání ruchových efektů, ale také použití scénické hudby se dostává k větší svobodě. Tam, kde by použití živé hudby nebylo z nejrůznějších důvodů možné se najednou otevírají možnosti do té doby nemyslitelné. V komorním představení malých souborů se náhle dá použít i zvuk symfonického orchestru.

Vývoj technologií ve dvacátém století přináší průmyslové a technické revoluce, které ustí ve vědeckotechnickou revoluci nesoucí nové fenomény ve veřejném životě, jako je tisk, rozhlas, televize, kinematografie, atd. Audiovizuální syntéza je v různém měřítku uspokojována všemi těmito produkty, což vede k vyšším technickým

požadavkům i v divadelní sféře, k čemuž technologický vývoj poskytuje nové prostředky.¹

V dřevních dobách reprodukce zvuku se využívalo voskových (fonografických či také Edisonových) válečků pro jednoduché přehrání nahraného zvuku. S nástupem gramofonové desky přichází doslova hudební boom, nejdříve se vyráběly gramofonové desky z šelaku, po 2. světové válce přichází éra vinylových desek, kde se nejčastěji setkáváme se dvěma druhy a to SP - single play - průměr cca 17 cm, každá strana obsahuje zpravidla jednu píseň. Druhou častou variantou byly desky typu LP - long play - průměr 30 cm, nahrávka v délce až 45 minut.

Setkat se můžeme ještě s méně obvyklými formáty jako EP² a GL³, i když ty byly využívány spíše okrajově.

Magnetický pásek znamenal velký krok kupředu jednak kvůli vyšší čistotě zvuku, ale zejména spolehlivosti a snadnějšímu kopírování, zálohování a editaci oproti gramofonovým deskám, které po určité době používání přeskakovaly. Možná proto se udržel mag. pásek na výsluní poměrně dlouhou dobu, ať už byl přehráván na cívkách, či v podobě kazet.

Dalším podstatným mylníkem byl nástup a rozšíření digitální techniky. Ten umožnil jednak vývoj digitálních nosičů jako je CD nebo minidisc, které v mnohém usnadnili a zpřehlednili zvukařskou práci. Možnosti využití DSP procesorů v celém zvukovém řetězci od efektů, záznamových zařízení až po mixážní pulty přinášejí mnohé nové možnosti propojení, směřování, efektování či zpoždování signálu, což usnadňuje a urychluje obsluhu zařízení a rozšiřuje výrazové prostředky zvukaře.⁴

Možnost využití mikrofону byla také důležitou možností, kterou přinesla možnost reprodukce. Mikrofony přichází na řadu tam, kde je potřeba divákovi přiblížit zvukový detail, přenést k němu hlas s vyšší intenzitou, také pokud je žádoucí vytvořit nějaký efekt, dozvuk a podobně. Mikroporty, jež se používají zejména v muzikálech jsou dnes již relativně nenápadné a mobilní, jsou praktické zejména pro větší produkce a jejich relativně vysoká cena mnohým souborům znemožňuje jejich používání.

¹ KOUŘIL, Miroslav. *Teorie scénických umění*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982, s. 77.

² Extended play - velikostně totožná s SP, na každé straně více tracků.

³ Deska se zvláštním průměrem 25 cm.

⁴ PEJCHA, Jiří a Jan ŠKUBAL. *Zvuk v divadle: učební texty pro výuku předmětu Základy scénického zvuku*. Vyd. 1. Brno: Janáčкова akademie múzických umění v Brně, 2005, s. 45.

1 Audiovizuální a interaktivní prvky v divadelních dílech

Současné divadlo se vyjevuje v mnoha formách a velice organicky se propojuje, mísí a přechází mezi žánry i uměleckými kategoriemi. Využívá všech možných postupů synteticky využívá široké spektrum jevů které v soudobém umění můžeme vidět, najdeme v něm jak interaktivní prvky, tak mnohé postupy a principy užívané v audiovizuálních dílech.

Audiovizuální dílo, nebo také zvukově obrazové dílo, je podle normy ISO „dílo sestávající ze sledu spojených obrazů, s nebo bez doprovázejícího zvuku, jež je určeno k zobrazení jako pohyblivý obraz prostřednictvím příslušných zařízení, bez ohledu na nosič počáteční nebo následné fixace.“⁵ Je známým faktem že jde o filmy, seriály a podobně, avšak dá se nahlížet na divadelní inscenaci jako na audiovizuální dílo? Pod pojmem audiovizuální dílo má většina lidí poměrně jasnou představu, ovšem za předpokladu že budeme herce považovat za ono "příslušné zařízení", můžeme v důsledku této definice považovat většinu divadelních představení za audiovizuální dílo. Sled obrazů i doprovázející zvuk v konečném důsledku totiž divák vnímá na stejném principu, jako by se díval na film.

Divadlo je tedy vnímáno audio-vizuálně, ovšem jeho audiovizuálnost je jedním z charakterizačních prvků divadelního uměleckého díla. Audiovizuálnost funguje jako charakteristika, která doplňuje hlavní estetickou vlastnost, což u díla divadelního je právě divadelnost.⁶

⁵ *International Standard Audiovisual Number (ISAN) -- Part 1: Audiovisual work identifier* [online]. [cit. 6. března 2013]. Dostupné z: <http://www.iso.org/iso/catalogue/catalogue_tc/catalogue_detail.htm?csnumber=28779>.

⁶ KOUŘIL, L. Pokus o ujasnění pojmu. In *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 3.* Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 71-73.

V divadelním díle je nepochybně spousta specifík, ale pokud bychom se soustředili na zvukovou stránku díla, zjistíme mnoho společných atributů a přístupů, které se dají aplikovat na oba druhy umění.

Podstatnou roli hraje druh inscenace - jde-li o muzikál, operetu, činohru, či cokoliv jiného, v moderně eklektickém přístupu k divadlu se můžeme setkat s nejrůznějšími kombinacemi, což samozřejmě platí také u audiovizuálních děl. Současná představení na hranici performance, hapeningu, muzikálu jsou v dnešní době velice kladně hodnoceny a vznikají tak díky univerzálním umělcům typu Petr Nikl. Známý výtvarník, spisovatel a divadelník jenž byl ověnčen mnoha cenami se věnuje i hudební produkci a na svých koncertech hojně využívá výtvarných prvků a kostýmů a jeho všestranost se promítá v inscenacích, kde také účinkuje jako například *Já jsem tvůj zajíc*, kde důmyslně kombinuje výtvarnou a zvukovou stránku díla a spolu s projekcemi a létajícími objekty doslova zahlcuje diváka vjemy a efekty. V představení se využívá jak přehrávání různých zvukových atmosfér a ruchů, tak živá produkce hudebních i nehumánních zvuků spolu s nejrozmanitějšími efekty. Používá také projekci a to dokonce ze dvou míst - zhora na zem a proti divákům promítá různé archivní záznamy na stěnu nafukovacích bloků, které v průběhu představení zboží.

Divadlo malých forem má díky své interaktivitě a kontaktu s divákem blízko k multimediálnímu dílu která se právě také vyznačují interaktivními komponenty. Antiiluzivnost a antipsychologičnost⁷ malých scén a těsný kontakt s divákem, kdy se ho herec nebojí oslovit nebo prochází přímo mezi sedačkami byl typický pro divadlo Husa na provázku, kdy divák přímo ovlivňuje dění na scéně, k čemuž přispívá přístup nepravidelné scény která se mění zcela podle potřeby a odpovídá hravému myšlení tvůrců. Ať už šlo o klauniády Bolka Polívky, či rozverné slovní gagy Jiřího Jelínka, vždy byla snaha o udržení těsného kontaktu s publikem a přímé či nepřímé komunikace s ním.

Technické možnosti dnes dovolují v divadle většinu triků, které se aplikují při tvorbě AV děl, ovšem s tím rozdílem že jsou prováděny v reálném čase. Dynamické změny jako fade outy a fade in, cross fady či zvukové vlny můžeme buď provádět ručně, nebo naprogramovat do specializovaného softwaru a pak pouze v pravou chvíli spustit. Tento princip se začíná blížit editaci v DAW při mixáži zvuku AV díla.

⁷ JUST, Vladimír a Karel MARTÍNEK. *Proměny malých scén: (rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem)*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 250.

Společně pro audiovizuální, multimediální, i divadelní dílo platí že slovo, ruchy a zejména hudba mohou v divákovi probouzet emoce i velmi hluboké a jsou velmi efektivními vyjadřovacími prostředky⁸ - proto je třeba si uvědomovat jejich význam.

1. 2 Zvukové prostředky a možnosti audiovizuálního díla

Tvorba zvukové složky AV díla má více různých prostředků, jež se dají účelně kombinovat a při konečné zvukové mixáži využít účelně pro vznik kompaktního a funkčního zvukového materiálu.

Synchron - záznam zvuku současně s ze záznamem kamery - může být zaznamenán kontaktní⁹, plnohodnotný zvuk který je pak použit ve výsledné mixáži. Druhou možností synchronního záznamu je pouhý pomocný záznam, který slouží k orientaci při výrobě postsynchronu.

Postsynchronní zvuk se zaznamenává ve studiu dodatečně, k již natočenému obrazu. Může být použit pouze hudební postsynchron, ale také ruchový i dialogový.

Playback se používá tam, kde je třeba synchronizovat obraz se zvukovým materiálem, jež už má dané schéma. Často se používá při výrobě hudebních klipů, kde jako první vznikne studiová nahrávka a pak se simuluje její živé provozování. Zvuk se potom synchronně již nezaznamenává.

Asynchron - tzv. samotný zvuk - zvuková stopa vzniká bez obrazu. Používá se v místech kde synchronizace zvuku s obrazem nehraje roli. Mnohdy jde o komentář vypravěče, nebo situace, kdy se zdroj zvuků nachází mimo obraz.

Half-playback¹⁰ ve své logice kombinuje výhody playbacku a synchronu. Část zvuku se přehrává a aktérům slouží k orientaci v tempu dané skladby. Živý zvuk je pak kontaktně snímán a synchronně spojen s obrazem.

Při vrstvení velkého množství zvuků, bylo dříve třeba část těchto zvuků definitivně smíchat do takzvaného formixu, aby byl prostor pro další zvukové stopy. V dnešní

⁸ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004, s. 5.

⁹ Ibid., s. 34.

¹⁰ Ibid., s. 131.

době už ovšem potřeba formixu při tvorbě AV děl nevzniká díky výkonnějším počítačům a sofistikovanému softwaru.

Stěžejní je při tvorbě AV díla zejména konečná fáze a to mixáž. Při ní se podle tzv. míchacího plánu umisťují, stříhají, upravují a syntetizují zvuky, které byly předtím nahrány. Díky moderním technologiím se dají editovat veškeré zvukové parametry z jednoho počítače s DAW. Díky mixpultům s motorizovaným fadery je možnost nastavení digitálně úrovně intenzit zvuků, fade outů a podobně, čímž se výrazně usnadňuje a zpřehledňuje práce.

1. 3 Zvuková specifika divadelních představení

Postup při tvorbě zvukové stránky divadelní inscenace je od AV díla zcela odlišný. Režisér, hudební dramaturg, či skladatel hudby spolu se zvukařem vytvoří zvukový scénář, kde jsou zaznamenány všechny úkony které by měl zvukař během představení vykonat. Během zkoušení se do scénáře zapisují připomínky, které upřesňují mnohé situace. Intenzity zvuku jsou zaznamenány ve scénáři dynamickými značkami, někdy i číselnou pozicí faderu, jenž je ale spíše orientační, a zejména na zájezdech, kde se zvukař vypořádává s jiným sálem i ozvučením, musí důvěřovat spíše svému citu pro pochopení situace a obecným dynamickým značkám ve scénáři.

Princip synchronu či postsynchronu odpadá - některé ruchy se odehrávají na scéně bez přičinění zvukaře, jinak jsou stěžejní nárazky ve scénáři. Pochopitelně se může stát neočekávaná situace, jako přeskočení textu a několika nárazek. Každopádně to, čemu bychom říkali v AV díle synchronizace, je pouze v rukou zvukaře, který živě kontroluje jak pouštění podkladů, tak mikrofony a efekty v daném představení.

Playback, respektive half-playback bývá používán zejména v muzikálech bez živé hudby, či v činoherních představeních s hudebními vstupy. Zpěvák si pak nemůže dovolit žádné zaváhání, jelikož hrající podkres na situaci nedokáže zareagovat na rozdíl od živého hudebníka, na druhou stranu, pokud nedojde k selhání techniky, tak recipročně se zpěvák nemusí obávat chyby hudebníkoví.

Mluvené slovo má v divadle stěžejní roli, avšak na rozdíl od AV díla nemusí být vždy ozvučeno. Roli zde hraje velikost hlediště a akustika prostoru. Délka dozvuku jež se výrazně podílí na srozumitelnosti a barvě mluveného slova by měla být maximálně 1 vteřinu, jinak snadno dochází k zahlcení prostoru odrazy, kde se

původní srozumitelná řeč ztrácí. U hudební produkce je ve většině případů přípustná delší doba dozvuku - klavíristy, houslisty, zpěváka atd. maximálně 1,5 až 2 vteřiny¹¹ - ovšem jsou i případy kdy se u ozvučené nástroje dobarvují umělým dozvukem, který často mívá nastaveny časy dozvuku kolem 3 vteřin. Vhodně zvoleným efektem, jako je hall či delay můžeme také simulovat různé prostory, jako chrámy, haly či hangáry.

Srozumitelnost celých vět se běžně projevuje vyšším procentem porozumění narozdíl od srozumitelnosti jednotlivých slabik. Souvisí to s tím, že i když několik slabik není zřetelných, v rámci slov a vět srozumitelnost roste s tím, co si divák domyslí. Pro angličtinu platí že při 60% slabikové srozumitelnosti je srozumitelnost větná plných 98%¹².

Zvuková pozadí a ruchy mohou dopomoci stylizaci situace, či uvedení diváka do prostoru. Když divák slyší zpěv ptáků domyslí si že se scéna odehrává například v zahradě, hluk ulice může snadno uvést scénu, která se odehrává ve městě. Při potřebě vrstvení více zvukových ploch je divadelní zvukař omezen buď počtem přehrávačů, nebo kanálů na mixážním pultu, a v neposlední řadě také počtem rukou. V těchto případech je smíchání velkého množství zvukových vrstev do omezeného množství, tedy tzv. formix, nutný.

1. 4 Divadelní představení jako živé audiovizuální dílo - porovnání prostředků

Ze zvukové stránky jsou mnohé věci společné a některé naopak neplatí. Velkým rozdílem v divadelním představení je role ruchů - pro efekt se v některých místech dají použít ruchy reprodukováné, avšak většina přirozených ruchů vzniká sama a nepotřebuje další ozvučení. I mnohé stylizované ruchy se dají v inscenaci tvořit bez využití zvukové techniky pomocí mechanických zařízení tvořící zvuk sám o sobě. Ať už jde o historická zvukotvorná zařízení, sirény či zvony, nebo moderní elektronické hračky (například v představení Hordubal divadla Na provázku).

¹¹ SLAVÍK, J.B. Vliv prostředí na kvalitu akustického vjemu. In *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 5*. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 87.

¹² VACHEK, J. Jazykový materiál pro průzkum akustičnosti uzavřených prostorů. In *Akustika hlediště v divadelním provozu: výsledky úprav akustických měření Prozatímního divadla v Praze*. 1. vyd. V Praze: Česká grafická unie, 1943, s. 32.

Playback v divadle funguje na podobném principu jako v AV díle, ovšem není zde podmínka snímání hlavního materiálu, který do playbacku vzniká. Playbackové podklady by také měly být vyrobeny tak, aby v nich byla přehledná orientace, zvláště pro umělce, kteří kromě např. zpěvu musí zvládat složité choreografie, či artistská čísla.

AV dílo nese velkou výhodu v možnosti kombinování technik - synchronně zaznamenané zvuky lze kombinovat dodatečně s postsynchronními a podobně.

Rozdílný je přístup i k akustice prostoru v rámci použití mikrofonů. Při synchronním snímání zvuku je záměrem zaznamenat zvuk co nejkvalitněji tak, aby přitom mikrofon nebyl vidět v záběru kamery. Více směrové mikrofony také více eliminují nežádoucí ruchy vznikající mimo jejich osu. Naproti tomu divadelní inscenace se mnohdy obejdou bez mikrofonů. Také se často v divadle používá mikrofon jako rekvizita. Rozdíl je tedy hlavně v účelu užití mikrofону - u AV díla má za úkol zaznamenat zvuk. V divadle mikrofony primárně fungují aby zvuk zesílili.

To souvisí s mluveným slovem. V divadle se mikrofoni technikou docílí výrazného rozdílu, v AV díle by musel být použit pro takové zvukové oddělení buď některý z efektů, nebo výrazná změna intenzity.

Živá hudba připadá v úvahu v podstatě pouze v divadelních představeních. Před nástupem zvukového filmu sice byl doprovázen obraz živou hudbou, ovšem

Finální mixáž narozdíl od AV díla je v divadelním díle prováděna živě, v reálném čase. Narozdíl od filmového zvukaře jsou v živém představení mnohé zvuky, jejich intenzitu zvukař neovlivní, musí na ně tedy brát ohled a případnou mixáž jim přizpůsobovat. Také přibývají akustické podmínky, které je třeba zvažovat, což může být problematické zejména na zájezdech.

Většina rozdílů pramení právě z živosti a z realizace divadelního představení v reálném čase a z fyzické vazby na divadelní prostor.

Velice podstatný rozdíl je také v šíření díla. Zatímco audiovizuální dílo má možností jak se dostat k divákovi mnoho, což usnadňuje jeho distribuci. Pokud není k dispozici přímo v kině, tak se nabízí několik dalších možností jak jej získat, jako je půjčovna, či kopírování (ať už legální či ne) nebo televizní vysílání. U divadelního díla je to výrazně jinak, pokud nevidíte představení osobně, jste odkázáni přinejlepším na záznamy dané inscenace, což sice přiblíží obsah a zobrazí hlavní dění, ale nenahradí osobní diváckou zkušenost, zejména v bohatě vrstevnatých inscenacích. Na druhou stranu, při sledování AV díla kupříkladu v domácích podmínkách snadněji

upadne pozornost a rušivých elementů je často také dostatek, v kombinaci s možností přerušení recepce AV záznamu se často snižuje možný umělecký účín.

2 Sound Design, role zvukaře

„Veškerá tajuplnost scény, abstrakce osudu, předtuchy, naděje, smrti, vše to nevýslovné kde slovo ztrácí svou výmluvnost, gesto svůj výraz a prostor je prázdný: na tomto pomezí začíná dramatický účín scénického zvuku, jež moderní režie hrdě může řadit ke svým nejskvělejším objevům, objevu dynamiky a světla.“¹³

Reprodukováný zvuk v divadelních inscenacích se začíná používat na začátku dvacátého století, kdy technický pokrok dovoluje nazvučení sálů reproduktory, čímž Vzniká nová divadelní profese - zvukař.

Zvukař bývá označován za technickou profesi, a ve většině divadel také spadá zvuk pod oddělení technika. Pochopitelně je u zvukaře třeba jistých technických znalostí a dovedností, ovšem detailní znalost konstrukce a schopnost opravovat technická zařízení je spíše až na druhém místě. Podstatná je znalost principu fungování, zapojení a obsluhy nejrůznějších využívaných zařízení, dovednost jejich efektivního využití v inscenaci ale zejména pochopení díla k naplnění režisérského záměru vystavění situace.¹⁴

Zavedený standard zvukaře jako ryze technické profese se rozšířil zřejmě v souvislosti s tím, že obecně byl zvuk vyvíjen později, zejména vůči vzniku filmu. Zatímco vizuální stránka AV díla byla již rozvinutá technicky i výrazně umělecky, zvuk se ve filmech objevuje až na sklonku 20. let 20. století.¹⁵

¹³ HILAR, K. H.: *Bilance moderní režie a co dále.* (Praha: Nové české divadlo, Aventinum:, 1927, s. 16.

¹⁴ BLÁHA, Ivo. Op. cit., s. 9.

¹⁵ Ibid., s. 8.

*"Dobrý zvukař už dávno není jen technikem, obsluhovatelem a opravářem záznamového a reprodukčního zařízení, ale stal se v plném smyslu tohoto slova uměleckým spoluvůrcem."*¹⁶

Za zvukovou složkou díla jak divadelního, tak AV jsou zodpovědní za hudbu hudební skladatel (případně hudební dramaturg, či hudební režisér) a za výsledný zvukový materiál jako celek mistr zvuku.¹⁷

S nejrůznějšími novými zvuky v představení musí umět pracovat také herec, dramaturgie a zejména režisér. Ten musí přesně vědět jak který zvuk má účinkovat, jaký má mít význam, jakou bude hrát roli, případně co si v souvislosti s ním bude spojovat divák. Je běžnou praxí, že náplní práce divadelního zvukaře je nejen pouštění hudby a zvuků v různých intenzitách či efektech, ale často také výběr či nahrávání ruchových zvuků a hudby podle požadavků režie.

Práce zvukaře je tedy vyhovět požadavkům režiséra, v tomto ohledu se mu však staví do cesty mnohé situace, které nejsou obvyklé, zejména v činohře, kde se řídí nárazkami jednotlivých situací, které nemusí vždy dopadnout přesně podle plánu.

Schopnosti improvizace a efektivního řešení situace jsou užitečné zejména na zájezdech mimo domovský, důvěrně známý prostor, případně u souborů které stálou scénou nedisponují jsou tyto dovednosti užitečné dvojnásob, jelikož technická vybavenost různých prostorů se může výrazně lišit, je účelné buď provést obhlídku prostoru nebo alespoň pořadatelům poskytnout podrobný rider požadovaného vybavení. Požadavky na rychlou reakci zvukaře jsou v divadelním představení na denním pořádku, ať už se jedná o chybu herců, jako může být přeskočení nebo výraznější modifikace textu, či vynechání nárazky. Na zvukaři pak může stát rozhodnutí, které může prohloubit vzniklou krizi, nebo naopak pomoci se zorientovat v textu a pokračovat v provádění představení. Proto není třeba znát pouze detailně technickou stránku věci a vybavení, ale také smysl režijního záměru, význam a koncepci dramaturgie představení.¹⁸

Přínosy digitalize pro divadelní a filmovou techniku jsou bezesporu hlavním důvodem přibližování zvukových možností divadelní incenace možnostem AV díla.

¹⁶ PEJCHA, Jiří. Op. cit., s. 66.

¹⁷ BLÁHA, Ivo. Op. cit., s. 8.

¹⁸ PEJCHA, Jiří. Op. cit., s. 63.

Možnosti modelace zvukové materie ve většině jejích parametrů, možnosti dotváření či syntézy nových zvuků se významně rozšiřují¹⁹

Kompaktní disky a minidisky jsou už dnes vytlačovány počítačovými systémy, které nabízí mnohé editační možnosti, a také možnost ovládat z jednoho přístroje několik zvuků najednou. Programy pracují buď na bázi DAW (digital audio workstation) což se jeví jako praktické spíše pro záznam, nebo specializovanými programy jako QLab, ze kterého se dají ovládat kromě zvuku i videoprojekce a MIDI nástroje.

2. 1 Tvorba a použití zvuků, ruchů a jejich dramatuurgie

*"Zvuky byly vždy nositeli mnohých existujících a potenciálních, reálných a imaginárních asociací a kodifikací, neustále se měnících s různými kontexty a skrz různé způsoby transformací."*²⁰

Častou povinností zvukaře bývá i obstarání zvuků a ruchů, které mají v představení účinkovat. Tím se dostáváme k sound designu a tvoření zvuků pro určitou situaci, která vzniká na jevišti, a může být klidná, či dramatická a intenzivní, což se promítne i do způsobu tvorby či hledání zvuku.

S rozvojem informačních technologií a internetu vznikají nové možnosti tvorby a získávání zvuků pro inscenaci. Nejklasičtější, ale také nejpracnější a nejnákladnější bývá samotné nahrání daného zvuku. Pokud není možná realizace v rámci divadla, či studiových podmínek, znamená to vydat se s technikou na místo kde se zvukaři s daným zvukem setkají a co nejlépe se jej pokusí zachytit.

Druhou možností je zvuková databáze, většinou na CD či DVD, s placenou licencí nesoucí nejrozličnějšími typy zvuků. Paradoxně bývá nevýhodou v tomto bodě extrémní rozsáhlost daných archivů a s tím spojené znesnadněné vyhledávání.

¹⁹ BLÁHA, Ivo. Op. cit., s. 9.

²⁰ KELLY, Caleb. *Sound*. 1st pub. London: Whitechapel Gallery, 2011, s. 31. „Sounds have always carried a multiplicity of extant and potencial, real and imaginary associations and codifications, changing all the time with different contexts and through different modes of transformations.“

Třetí možností je hledání zvukového materiálu na internetu. Zde máme na výběr z placených či volných zvuků, ovšem nevýhoda druhého bodu zde platí dvojnásob. Takřka kdokoli totiž může zveřejnit nahrávku téměř čehokoli, což pro náš účel je sice užitečné, ovšem při hledání je žádoucí projít velkým množstvím nekvalitních nebo nesouvisejících zvuků.

Pokud podprahově vnímáme jistou část zvuků, které ovlivňují zjemněna naše podvědomí, je pochopitelné že tím může zvuk působit lidské city, představy a nálady.²¹ Stejně tak na diváka působí každodenně spousty ruchů, zvuků a hudby z nejrůznějších zdrojů zcela vědomě, a na situace které jsou s daným ruchem spojeny můžeme použitím souvisejícího zvukového motivu v inscenaci odkazovat.

Přitom často stejný zvuk, použitý v různých situacích může mít účín zcela opačný. Zvuk zvonů často značí svatební veselí, ovšem může být použit také jako zvony pohřební. Také výrazná změna intenzity může navodit zcela odlišnou atmosféru. Podstatnou roli zde hraje psychologie. V podvědomí diváka v technicky omezeném divadelním prostoru často působí hudba, či zvuk jako náznak okolností, a herci mnohdy pomůže zahrát situaci, která by jinak mohla být nejasná. Hercům může pomoci vysoká intenzita zvuku podat silnější výkon, čehož často s oblibou využívá Vladimír Morávek. „Nezbytným předpokladem dobré hudební dramaturgie je pochopení funkce hudby v konkrétní situaci. Na hudbu v ilustrativní roli jsou kladeny jiné požadavky než na hudbu zobrazující třeba extrémní psychický stav osoby nebo vyjadřující ústřední ideu díla.“²² Tyto požadavky se odrážejí jak v dynamice hudby samotné, tak ve zvukové intenzitě jejího užití v díle.

2. 2 Technické řešení živé hudební produkce

Co se týče hudební složky dramatického díla, má režie a produkce různé možnosti. Použití živé hudby, či nahrávky, a použití autorské hudby, či již existující hudby. Každá z možností s sebou nese jisté možnosti a omezení, to jak technické, tak finanční.

„U živé hudby máme kromě obchodně finančních potíží mnoho těžkostí i na jevišti.“²³

²¹ PEJCHA, Jiří. Op. cit., s. 65.

²² BLÁHA, Ivo. Op. cit., s. 70.

²³ ŠIKOLA, Zdeněk. *Hudba, zvuk, pantomima*. V Praze: ÚDLUT, 1970, s. 28.

Je pochopitelné, že symfonický orchestr se do prostorů, kterými disponují malé scény a soubory, jednoduše nevejde. Také zvukově-technické vybavení menších sálů, většinou odpovídá jejich velikosti a použití (i když mnohdy neodpovídá ani tomu), a to jak výkonově, tak možnostmi úprav zvukového materiálu.

U živé hudby je podle prostorových dispozic a divácké kapacity několik možností jak realizovat zvukové zprostředkování posluchačům.

Ozvučování množství hudebníků může je často náročné jak technicky, tak organizačně a finančně. K vytvoření totiž dobrého poslechu jak v hlediší tak na jevišti vyžaduje nejen zkušeného personálu, ale také nákladného vybavení, které pokud není fixně instalováno, je třeba zapůjčit a nastěhovat do prostoru, pokud možno tak, aby svou velikostí a vzhledem nenarušovalo scénografickou koncepci inscenace.

Jsou i výjimky, kdy je produkčně jednodušší angažovat malé hudební těleso, které nevyžaduje žádné ozvučení, než využívat služeb zvukaře a umisťovat v prostoru mnohdy objemnou zvukovou techniku, jejíž využití by jinak v inscenaci nebylo zapotřebí.

2. 3 Funkce hudební složky

Hudební složka hraje více či méně důležitou roli v díle obecně, v závislosti na typu produkce může být hudba podřazená nebo nadřazená obrazovému obsahu. Typicky u hudebních klipů je obrazová složka zcela podřízena hudebnímu obsahu a zpravidla ho ilustruje, či sleduje linii obsaženou ve zvukové stopě. Vždy je ale důležité porozumění obsahu zvukové materie a tvorba obrazu

V audiovizuálním díle je v obrazovém dění ilustrujícím hudební skladbu třeba dbát na dění, jež by mělo souviset zejména s hudebním obsahem, nikoli pouze vnějškovými aspekty doslovně kopírovat dění v hudebním materiálu, což může působit až rušivě. Podřízení obrazu hudbě obsahově naopak může koncertní skladbu obohatit a přispět k diváckému zážitku.²⁴

V živých představeních se hudba představuje nejvíce dominantně u koncertních vystoupení, v divadelních dílech pak zejména jedná-li se o operu, muzikál či operetu. Hudba je zde podstatnou složkou také z hlediska časové organizace inscenace, jelikož

²⁴ BLÁHA, Ivo. Op. cit., s. 73.

kromě logiky kompizční je nositelem přesně daného rytmického systému.²⁵ V inscenacích, kde převažuje činoherní složka je hudba podřízena jevištní akci a jejím úkolem je ji podpořit a vyzdvihnout atmosféru scény. Proto někdy bývá také divadelní zvuk uvažován jako součást scénografie.

Druh díla, kde se v praxi úspěšně daří hudební a obrazovou složku propojit zcela rovnocenně, tak aby vznikl organický soubor se objevuje poměrně vzácně. K tomu je totiž zapotřebí nejen kvalitní ústřední myšlenka a nosné téma, ale také erudovanost tvůrců v oblasti jak hudební, tak audiovizuální,²⁶ respektive divadelní.

K užití se nabízí volba mezi původní nebo archivní hudbou - záměrně se často využívá hudba známá, která může situaci přinést další význam a vyznění, divákovi připomene určitou společenskou situaci s níž bývá spojována.

Podle produkčních možností souboru se využívá hudby živé či reprodukované.

Programní hudba se vyznačuje svým propojením s mimohudební ideou. Obecnou obeznámenost s touto ideou nemůžeme očekávat u široké divácké obce, avšak u posluchačů se znalostí mimohudebního programu může pomoci směřovat umělecký prožitek konkrétnějším směrem.²⁷

Leitmotiv je hudební termín znamenající krátkou, často se opakující hudební frázi, spojovanou s konkrétní postavou, místem či myšlenkou. Charakter leitmotivu většinou koresponduje s ústředním rysem objektu ke kterému je vázán, tedy např. u komediální postavy bývá používán odlehčený. Užití leitmotivu se používá zejména u opery, muzikálu.. Kromě hudebního leitmotivu může na jeho principu fungovat i ruchový, či obecně zvukový motiv.

Propojování složky hudební a obrazové nabízí také rozmanitou škálu možností jak spojit povahu obrazu a hudebního materiálu. Přímá vazba je v zásadě nejlogičtějším řešením, kdy zvuk v zásadě odpovídá současné scéně - smutná hudba se logicky váže ke smutnému obrazu. Funguje nejlépe u jednoduchých a přímočarých aplikací. Nepřímá vazba využívá protichůdnosti obou složek. Často upozorňuje na

²⁵ ZÁVODSKÝ, A. Předmět, struktura a metody divadlení vědy. In *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 6.* Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 53.

²⁶ BLÁHA, Ivo. Op. cit., s. 75.

²⁷ Ibid., s. 72.

nejednoznačnost scény, kontrapunkticky např. k veselému obrazu přidá autor smutnou hudbu, napomáhá dramatickosti scény. Vazba volná-vnitřní vzniká tam, kde pojítka obrazu s hudbou není na první pohled zřejmé, ovšem společné jmenovatele nacházíme v podstatě materiálu, nikoli ve vnějších prvcích.²⁸

Uplatnění těsné vazby, kde hudba mechanicky ilustruje obraz se vyskytuje zejména u holywooských filmů staršího data, kde hudebí složka byla tvořena podle normy. Tato metoda - underscoring - byla označována také jako tzv. mikimauzování. Naproti tomu při vazbě typu mood technique se zaměřuje skadatel zejména na náladu scény.²⁹

3 Produkce malých souborů a zvuk

U produkce malých forem se setkáváme se specifickým přístupem k divákovi a hraní samotnému. Často zde fungují prvky improvizace, pantomimy, ale také muzikálu, či stand-up comedy. Vždy samozřejmě záleží na režisérovi, který musí mít jasnou představu jak použít který zvuk, a jeho výsledné provedení konzultuje se zvukařem.

K použití různých zvuků, ať už přirozených, či přehrávaných ze záznamu najdeme různá rozdělení:

„Naturalistické zvuky - Jde o takové zvuky, které, ať již vznikají při představení živě nebo je máme připraveny na magnetofonovém záznamu, mají jedinou snahu, totiž být skutečnému možnému zvuku co nejpodobnější.

Stylizované zvuky - U těchto zvuků již nejde jenom o napodobení skutečnosti, nýbrž o její zmnožení buď přehnáním dynamiky, nebo záměrným vyhledáním nějaké zvukové krajnosti. Jako u každé stylizace je však vždy u těchto zvuků patrný reálný základ

Zvukové novotvary - sem patří všechny zvuky nebo jejich sestavy, které slouží jenom formě představení a nemají přímý realistický zvukový podklad.

²⁸ Ibid., s. 58.

²⁹ Ibid., s.61.

*Konkrétní hudba - V konkrétní hudbě se zvuky a jejich sestavy již zcela vzdávají reálného podkladu, zvuk se stává stejným nositelem hudebnosti jako v tradiční hudbě tón.*³⁰

V inscenaci by měl zvuk sledovat tempo změn situací a děje na jevišti, a podle režijního záměru mu odpovídat, či s ním být v kontrastu. Na toto tempo má také vliv výběr vhodné hudby, která může například vynikat rytmickou složkou a udávat tak jisté tempo i dění na jevišti, zejména pokud jde o hereckou improvizaci. Při pohybové improvizaci se většinou herci podvolují temporytmu hudby, na pomalou hudbu se hýbou pomalu, k rychlé hudbě volí stejně tak pohyb rychlejší.³¹

Také změna tempa může být v této situaci užitečná k tvorbě či změně situace. Ovšem k improvizaci je důležité sledovat, zda rytmus nezasahuje příliš a herce nesvazuje v určité akci.

V pantomimě zastává zvuková složka zvláštní pozici, pokud totiž herci nemlčí celé představení, jsou omezeni jen na základní zvuky a výrazy. Zde se také herci mohou přidržovat tempově a rytmicky změn v hudbě, přizpůsobují obsah a tvorbu gest dynamice. Pokud ovšem hudební stránku nereflektovali v herecké akci, mohou při gradaci hudby použít jiného prostředku ke stupňování napětí.³²

Branické divadlo pantomimy zavedlo koncept MIM-SESSION, který v osmdesátých letech rozhýbal Boris Hybner který fungoval jako tzv. mim jockey. Podobnost názvosloví s terminologií hudební je zřejmě zcela záměrná - podobně jako na jam session se střídají na pódiu jak skupiny, tak sóloví umělci. Stejně jako disk-jockey Hybner moderuje, komentuje a zadává k řešení tzv. úkolových akcí. Vše je dílem okamžiku a improvizace je na prvním místě³³.

Dnešní improvizací soubory jsou díky hromadně sdělovacím prostředkům velmi populární. Ze zvukového hlediska jsou specifickým typem performerů lidé doprovázející zvukově hereckou improvizaci. Kvůli zábavnému zaměření těchto souborů je požadavek aby měl ve svém rejstříku velkou zvukovou banku zvuků,

³⁰ ŠIKOLA, Zdeněk. Op.cit., s. 24.

³¹ BOGART, Anne a Tina LANDAU. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007, s. 96.

³² Šikola, Zdeněk. Op. cit., s. 22.

³³ DVORÁK, Jan. *Divadlo v akci*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 63.

nejlépe komických. Většinou disponuje tento aktér také hudebním nástrojem (většinou klavírem, či klávesy), jeho role se dá tedy považovat zčásti za roli hudebníka a zčásti zvukaře.

Zdeněk Šíkola pro mimické vystoupení považuje nevhodnější hudební sukturu dodekafonní, či seriální. To zejména proto, že rytmický základ seriální či dodekafonní hudby není strukturován jako konveční rytmická hudba.³⁴ Ten by neměl výkon umělce zatěžovat a svazovat běžným hudebním metrem, kde se pravidelně střídají lehká a těžká doba.

Zmíněná gradace napětí se dá docílit například dynamickou změnou. Buď velkým zesílením, nebo naopak snížením hlasitosti do podkresu či úplného ticha. Ticho totiž může udělat více práce než jakýkoli zvuk, pokud je v situaci, která tomu odpovídá (jako například skladba Johna Cage 4:33) dokáže navodit efekt a atmosféru, která by jakýmkoli zvukem byla narušena. Ticho jako kontrast ke zvuku, může přijít nečekaně, rázově, či pozvolna tzv. fade outem předcházející hudby či zvuku.

„(...)Je to vždy choulostivé místo, kde může vzniknout nežádoucí šev, zářez do celku: musíme proto dávat pozor, jak a čím ticho nebo hudbu na jevišti uvozujeme.“³⁵

Ticho má účín zejména v tom, že jaksi nekrade pozornost textu. Obecně se používá funkce toho, že při mnoha vjemech se replika stává pouze jedním z nich, ovšem text pronesený v tichu a tmě na sebe upoutá více pozornosti a je vnímán detailněji.

Zejména v pantomimě či pantomimických pasážích se využívá ticho ke sdělení určité myšlenky. Divákova pozornost se pak více soustředí na gesta a herec může detailněji pracovat se situací a sdělením obsahu. Ticho je v souvislosti s pantomimou přirovnáváno k recitativu - mim v něm není nucen podle hudby určovat své tempo pa s rychlostí akce je mu dovoleno víceméně libovolně pracovat.³⁶

V extrémním tichu se pak člověk obecně většinou cítí nepřírozně. V plně odhlučněných, bezodrazových komorách se běžně lidem dělá nevolno. Absolutní ticho totiž působí paradoxně rušivě. Hladina hluku pod 25 db.³⁷ Tento problém je

³⁴ Šíkola, Zdeněk. *Op.cit.*, s. 22.

³⁵ *Ibid.*, s. 14.

³⁶ *Ibid.*, s. 14.

³⁷ SLAVÍK, J.B. Vliv prostředí na kvalitu akustického vjemu. In *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 5*. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 88.

ovšem spíše teoretický, protože diváci v hledišti vydávají vždy nějaký hluk, i kdyby to mělo být jen dýchání, tak se ve většině běžných divadelních prostorů pod hodnotu 25 db nedostaneme.

3. 1 Financování malých souborů

Malé soubory, ať více či méně profesionální získávají prostředky z různých zdrojů:

- . „1) z příjmů z vlastní činnosti (poskytování služeb a produktů) 2) z příjmů z doplňkové činnosti 3) z prodeje či pronájmu majetku 4) z reklamy 5) z veřejných rozpočtů 6) z nadačních fondů 7) z darů od fyzických či právnických osob (včetně sponzorství) (okolo 3% u divadel obecně) 8) z úroků svých vkladů a půjček 9) ze sbírek, tombol a loterií 10) z členských příspěvků“³⁸

Česká kultura se vyznačuje absencí odborné rady či grémia, jež by se podílelo na rozhodování o přidělování veřejných zdrojů. Podstatná rozhodnutí jsou tedy konána volenými zástupci a úředníky, což pro stav financování kultury není ideální.³⁹

Tyto organizace jsou většinou ve formě občanských sdružení, společností s ručením omezeným, nebo akciových společností. Často se také setkáváme s amaterskými soubory, jež fungují bez jakékoliv právnické osoby zastřešující jejich činnost.

3. 1. 1. Příklad financování - divadelní soubor teaTrum

Soubor amatérských divadelníků z Velkých Opatovic, nemá status oficiální právnické osoby, jelikož většina výdajů je eliminována zastřešením města, které bezplatně poskytuje prostor pro zkoušení a uskladnění rekvizit a kostýmů, což je ročně spjato s náklady okolo 50 tisíc korun. Kromě premiér pak jsou většinou pořadatelé repríz obce, kam je soubor zván a zisk ze vstupného pramení tedy pořadatelům. Pořadatelé je kromě nákladů na dopravu účtován symbolický příspěvek na scénu, jež činí podle velikosti akce 500 - 3500Kč. Ten se poté vrací do kasy města a bývá užít na údržbu a rekonstrukce prostor souboru.

Autorské poplatky hradí pořadatel prostřednictvím agentury DILIA a jelikož soubor uvádí hry výhradně autorské, není v jeho zájmu se autorským poplatkům vyhýbat, i

³⁸ HRABCOVÁ, Stanislava. Problematika financování divadel malých forem se zřetelem k organizaci BURANTEATR [online]. 2012 [cit. 4.dubna 2013]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/216397/ff_m/>.s. 34.

³⁹ Ibid., s. 44.

když by zřejmě snížením nutných autorských odměn snížil celkové náklady na představení, čímž by se zřejmě zvýšila možnost angažovat soubor i na akcích disponujících menším rozpočtem avšak mnohdy z uměleckého a propagačního hlediska zajímavějších.

4 DILIA, OSA, kolektivní správa

Pro většinu souborů je výhodné spravovat autorské poplatky prostřednictvím jediné agentury, která kromě zastupování konkrétních autorů, zprostředkovává komunikaci k dalším asociacím kolektivní správy. Divadelní dílo je totiž syntézou jak textu, tak hudby (ať již reprodukované či živé), a výtvarné stránky díla. Na území ČR působí v současnosti 5 kolektivních správců autorských práv. DILIA (Divadelní, literární, audiovizuální agentura, občanské sdružení), Intergram (Nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů), OSA (Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním), OAZA (ochranná asociace zvukařů - autorů), OOA-S(Ochranná organizace autorská ^[11]~~SEP~~ sdružení autorů děl výtvarného umění, architektury a obrazové složky audiovizuálních děl). Pokud jde o zahraniční materiály, nadnárodně zajišťuje ochranu duševního vlastnictví agentura WIPO (World Intellectual Property Organization) nebo konkrétněji práva na umělecká díla, sdružuje národní kolektivní správce autorů CISAC (Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs - Mezinárodní konfederace společností autorů a skladatelů).

Kolektivní správci také od roku 1991 vybírají tzv. náhradní odměny.⁴⁰ Ty jsou plošně vybírány za prázdné nosiče, i když na ně nemusí být kopírován autorsky chráněný obsah. Podle MKČR umožňují tyto poplatky tvorbu kopií pro vlastní potřebu, která není jinak zpoplatněna a nevyžaduje souhlas autora.⁴¹

⁴⁰ DOMBEK, Petr. Právní aspekty technických prostředků ochrany autorských práv [online]. 2011 [cit. 2013-05-15]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. Vedoucí práce Matěj Myška. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/210391/pravf_m/>, s. 32.

⁴¹ *Ministersvo kultury, autorské právo*, [online]. 2012[cit. 2. března 2013]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/cz/autorske-pravo/caste-dotazy-508/>>

„Ochranná organizace sráží z vybraných odměn a náhrad pouze částku na úhradu nákladů spojených s výkonem hromadné správy. Výši této částky sjedná ochranná organizace se zastupovanými nositeli práv.“⁴²

Organizace zajišťující hromadnou správu zastupují osoby k nimž se vztahuje právo autorské nebo jemu příbuzné. Udělují za autory svolení k užití děl, obrazových, zvukových nebo audiovizuálních záznamů i výkonů výkonných umělců. ⁴³ Užívají práva na odměnu za užití díla a za autory vybírají poplatky, které posléze rozdělují podle svého rozúčtovacího řádu.

DILIA je členem mezinárodních nevládních organizací IFRRO, CISAC, SAA(Society of Audiovisual Authors) *IFRRO*, (the International Federation of Reproduction Rights Organisations), a kromě hromadné správy autorských práv funguje jako agentura zastupující a vydávající autory, nabízející pronájem notových i literárních, či dramatických materiálů. V podobném principu funguje i agentura Aura point, která poskytuje poradenství a spravuje autorská práva či licence pro některé autory, i když není kolektivním správcem.⁴⁴

Ukolem organizace WIPO je „(...)podporovat inovace a kreativitu pro ekonomiku, společenský a kulturní vývoj všech zemí, prostřednictvím vyváženého a efektivního systému ochrany duševního vlastnictví.“⁴⁵ WIPO je agenturou zřizovanou OSN, jež má na starosti patenty, copyrighty, obchodní známky a podobně. V dubnu 2013 například v sídle WIPO za Českou republiku podepsala K. Sequensová mezinárodní smlouvu v souvislosti s ochranou uměleckých výkonů v AV dílech. Ochrana, která v našem zákoníku již je zakotvena bude nyní ratifikována 30 smluvními stranami.⁴⁶

⁴² § 8 ZÁKON 237/1995 Sb.:

⁴³ Zákon o hromadné správě[online]. 1995 [cit. 24. dubna 2013]. Dostupné z: <http://knihovnam.nkp.cz/sekce.php3?page=03_Leg/01_LegPod/zakon_o_hromadne.htm>.

⁴⁴ Divadelní spolek strašín [online]. 2009 [cit. 16. března 2003]. Dostupné z: <<http://www.kolar-strasin.cz/05-clenove/C18-autorsky-zakon.htm>>.

⁴⁵ WIPO [online]. 2012 [cit. 22. prosince 2012]. Dostupné z: <<http://www.wipo.int/about-wipo/en/>> „Our mission is to promote innovation and creativity for the economic, social and cultural development of all countries, through a balanced and effective international intellectual property system.“

⁴⁶ Podepsání pekinské smlouvy[online]. 2013 [cit. 1. května 2013]. Dostupné z: <<http://www.mkcr.cz/cz/autorske-pravo/ceska-republika-podepsala-pekingskou-smlouvu-o-ochrane-umeleckych-vykonu-v-audiovizi-175906/>>.

WIPO také mj. spravuje i Bernskou úmluvu, jež vznikla roku 1886. Ta mezinárodně upravuje pravidla copyrightu.⁴⁷

Rozúčtování autorských odměn podle OSA:

„5.4. Užití hudebního díla při provozování audiovizuálního díla

5.4.2. Pro rozúčtování odměn se používá jako základu přehled skutečně provozovaných audio- vizuálních děl, které spolu s počtem prodaných vstupenek na jednotlivé produkce pravidelně poskytuje subjekt shromažďující relevantní statistické údaje ohledně veřejného provozování jednotlivých audiovizuálních děl v síti kin a jejich návštěvnosti.

5.4.3. Autorské odměny vybrané od jednotlivých provozovatelů se rozúčtovávají nositelům práv následujícím způsobem: součet bodů jednotlivých skladeb je tvořen násobkem celkové délky hudebního díla audiovizuálně užitého, koeficientu R/TV a počtu prodaných vstupenek na produkci audiovizuálního díla, v němž je hudební dílo užito. Celkovým součtem takto dosažených bodů u všech skladeb se vydělí inkaso za rozúčtovací období. Výsledkem je korunová hodnota bodu. Tou se zpětně pronásobí celkový počet bodů jednotlivých skladeb. Výsledek představuje autorskou odměnu za užití předmětné skladby.“⁴⁸

4. 1 Zařazení divadelního představení - autorskoprávní pohled

Na divadelní představení se můžeme dívat jako na různý typ díla: souborné, kolektivní, nebo audiovizuální. U moderního divadla, kde se tvůrci tradičnímu pojetí často vzdalí běžným principům a postupům to platí dvojnásob.

Je tedy divadlo souborné umělecké dílo?

Je jistě pravdou, že nazvat režisérovou práci pouhým uspořádáním jednotlivých uměleckých výkonů nebude jistě nejlepší řešení. Ale v důsledku by představení definici neodporovalo. Možná ale můžeme najít přesnější škatulku. Navíc „(...)

⁴⁷Bernská úmluva plné znění [online]. 2013 [cit. 18. února 2013]. Dostupné z:<http://cs.wikisource.org/wiki/Bernská_úmluva_o_ochraně_literárn%C3%ADch_a_uměleckých_děl>

⁴⁸ Rozúčtovací řád OSA [online]. 20013 [cit. 11. března 2013]. Dostupné z:<<http://www.osa.cz/media/97945/osa-rad2012-web.pdf>>

podíváme-li se totiž na divadelní hru jako na celek, zjistíme, že se jedná o kompilaci několika autorských děl (jednotlivé umělecké výkony nevyjímaje). Zároveň by se dalo hovořit o autorském díle souborném, nikoli však podle nového autorského zákona. Podle něj je dílem souborným jedině sborník (jako časopis, encyklopedie, výstava...) ^{49,50} Mohlo by být představení tedy kolektivním dílem?

„Kolektivní dílo

^[1]^[SEP] §59 (1) *Kolektivním dílem je dílo, na jehož tvorbě se podílí více autorů, které je vytvářeno z podnětu a pod vedením fyzické nebo právnické osoby a uváděno na veřejnost pod jejím jménem, přičemž příspěvky zahrnuté do takového díla nejsou schopny samostatného užití.*

§59 (2) *Kolektivní díla se považují za zaměstnanecká díla podle §58 i tehdy, byla-li vytvořena na objednávku; objednatel se v takovém případě považuje za zaměstnavatele. Ustanovení § 61 se na tato díla nevztahuje.*

§59 "(3) *Dílo audiovizuální a díla audiovizuálně užitá nejsou dílem kolektivním.*" ⁵¹ Takže popis kolektivního díla by na představení zřejmě fungoval lépe. Ale je zde důležitá věta o tom, že audiovizuální díla nejsou dílem kolektivním. AV díla jsou tedy podmnožinou kolektivních děl - za autora je považován režisér a jsou uznávána jako tvůrčí celky. ⁵²

Směřuje nás to tedy jednoznačně k definici divadla jako audiovizuálního díla? Podívejme se tedy na jeho právní definici:

„Dílo audiovizuální, obecná ustanovení

^[1]^[SEP] §62 (1) *Audiovizuálním dílem je dílo vytvořené uspořádáním děl audiovizuálně užitých, ať již zpracovaných, či nezpracovaných, které sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávajících dojem pohybu, ať již doprovázených zvukem, či nikoli, vnímatelných zrakem, a jsou-li doprovázeny zvukem, vnímatelných i sluchem.*" ⁵³

⁴⁹ § 2 odst. 5 Autorského zákona.

⁵⁰ JUGOVÁ, Zuzana. Právní aspekty zpracování literárního díla na divadelní hru [online]. 2009 [cit. 2013-03-21]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. Vedoucí práce Ivo Telec. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/134675/pravf_m/>. s. 19.

⁵¹ § 59 Autorského zákona.

⁵² LOHROVÁ, Jana. Vývoj ochrany autorských práv audiovizuálních děl: autorskoprávní problematika filmových děl [online]. 2007 [cit. 2013-05-15]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr Szczepanik. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/145641/ff_b/>. s. 9.

⁵³ §62 Autorského zákona.

Pokud chce autor AV díla zařadit či zpracovat dílo jiného autora, musí mít podle §62 jeho svolení

„§ 63^[1]^[SEP] *Autor audiovizuálního díla*

^[1]^[SEP] §63 (1) *Autorem audiovizuálního díla je jeho režisér. Tím nejsou dotčena práva autorů děl audiovizuálně užitých.*“⁵⁴

Vyrovnaní a dělení autorských odměn pak záleží na konkrétní licenci, ve většině případů má tuto činnost na starosti kolektivní správce.

Je jednoznačné, že pro kategorii AV je důležitý záznam. Ještě se zaměříme na větu že se audiovizuální dílo „(...) sestává z řady zaznamenaných spolu souvisejících obrazů, vyvolávajících dojem pohybu(...)“. Není však řečeno že musí být zaznamenáno na nějaké konkrétní médium, tedy když divák zaznamená představení, vidí jej, stejně jako by ho vidělo oko kamery. K určitému záznamu tedy dojde, kdybychom tedy chtěli, mohli bychom považovat divadelní představení i za audiovizuální dílo.

„§63 (3) *Není-li sjednáno jinak, platí pro případ, že autor audiovizuálního díla udělil výrobci prvotního záznamu audiovizuálního díla písemnou smlouvou oprávnění zaznamenat je na prvotní záznam, že*

a) tomuto výrobci poskytl i výhradní a neomezenou licenci k užití audiovizuálního díla ve znění původním, dabovaném i opatřeném titulky, jakož i k užití fotografií vytvořených v souvislosti s pořízením prvotního záznamu, a to s možností poskytnout oprávnění tvořící součást takové licence zcela nebo zčásti třetí osobě, a že

b) se s tímto výrobcem dohodl na odměně ve výši, která je ve smyslu ustanovení §49 odst. 2 písm. a) obvyklá.“⁵⁵

Rozdíl v roli divadelního a filmového režiséra je z autorskoprávního pohledu zcela odlišný. Zatímco filmový režisér je formálně autorem díla, divadelní režisér má roli pouze výkonného umělce.⁵⁶

Podle §19 autorského zákona je živé provozování díla jeho zpřístupňování živě výkonným umělcem.

⁵⁴ §63 odstavec 1 Autorského zákona.

⁵⁵ §63 odstavec 3 Autorského zákona.

⁵⁶ LOHROVÁ, Jana. Vývoj ochrany autorských práv audiovizuálních děl: autorskoprávní problematika filmových děl [online]. 2007 [cit. 2013-05-12]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr Szczezanik. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/145641/ff_b/>. s. 28.

„§ 19^[1] Živé provozování a jeho přenos

§ 19 (1) Živým provozováním díla se rozumí zpřístupňování díla živě prováděného výkonným umělcem, zejména živě přednášeného literárního díla, živě prováděného hudebního díla s textem nebo bez textu, anebo živě scénicky předváděného díla dramatického nebo hudebně dramatického, choreografického nebo pantomimického.“⁵⁷

Zaměstnaneckým dílem je dílo, které „autor vytvořil ke splnění svých povinností vyplývajících z pracovněprávního či služebního vztahu k zaměstnavateli“⁵⁸. Práva k tomuto dílu vykonává zaměstnavatel. Tedy zaměstnanci divadla jako výkonní umělci případná majetková autorská práva k jejich výkonu poskytují divadlu za honorář.

„(1) Je-li dílo autorem vytvořené na základě smlouvy o dílo (dílo vytvořené na objednávku), platí, že autor poskytl licenci k účelu vyplývajícimu ze smlouvy, není-li sjednáno jinak. K užití díla nad rámec takového účelu je objednatel oprávněn pouze na základě licenční smlouvy, nevyplývá-li z tohoto zákona jinak.

(2) Není-li sjednáno jinak, autor může dílo vytvořené na objednávku užít a poskytnout licenci jinému, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy objednatele.“⁵⁹

5 Technika v představeních - zpoplatnění

Často se v moderním divadle setkáváme s audiovizuální technikou, projekce, televize, monitory se stávají běžnou součástí představení. Jenže s provozováním těchto zařízení, kromě pořizovací ceny, provozu a obsluhy, souvisí další úhrada autorských poplatků, které se liší podle počtu zařízení, ale také dle projekční plochy, když se v představení promítá kupříkladu přes celou zeď či celé jeviště, může podle sazebníků jít o částky v řádu stovek korun, což je spíše pro nízkorozpočtové a amatérské soubory.

⁵⁷ § 19 odst. 1 Autorského zákona.

⁵⁸ § 58 odst. 1 Autorského zákona.

⁵⁹ § 61 Autorského zákona.

6 ACTA

Zkratka, která značí Anti-Counterfeiting Trade Agreement, byla v poslední době mnohokrát skloňována zejména v souvislosti omezování lidských svobod a kontrole internetového sdílení dat.

Pozornost vyvolala silně medializovaná možnost zasahování do osobních dat a případné stíhání osoby která měla v úmyslu překročit hranice například jen s počítačem na kterém se nachází autorsky chráněný soubor, při podezření z jeho nelegálního nabytí. Jak tomu ale ve skutečnosti je?

Postup proti pašování padělků pro komerční účely již upravuje mezinárodní dohoda TRIPS agreement (The Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights)

Mnohé protesty tvrdí, že na šíření pirátských kopií opatření ACTA nic nezmmění, jelikož hlavní komunikační cestou těchto dat je internet. Častá jsou upozornění na to, že celníci se dostanou k soukromým a citlivým datům, a vzniká tak nebezpečí jejich úniku. Také rozdíly v legislativě hrají roli - u nás si můžeme vyrobit kopii pro vlastní potřebu, ale ve státech, kde toto možné není snadno vznikne problém.

Odstavec, kde se uvádí že pokud nevzniká důvodné podezření na komerční aktivitu, či komerční povahu zásilky, mohou od kontroly příslušné orgány upustit, připadá mnohým dosti neurčitý a nevymezuje jednoznačně kritéria k posuzování charakteru zavazdala, či zásilky.⁶⁰

ACTA má skutečně bránit nelegálnímu kopírování, a zejména kopírování obchodních značek, a výrobků. Ale k duševnímu vlastnictví a jeho ochraně jsou dávány touto smlouvou další nástroje jak ověřovat legalitu prostřednictvím celní správy.

„ČLÁNEK 13:

Rozsah opatření na hranicích :

⁶⁰ Kriminalizace kopírování pro vlastní potřebu [online]. 2010 [cit. 14. března 2013]. Dostupné z: <<http://blisty.cz/art/51917.html>>

Při náležitém stanovování účinného prosazování práv k duševnímu vlastnictví na hranicích by smluvní strana měla postupovat v souladu se svým vnitrostátním systémem ochrany práv k duševnímu vlastnictví a aniž by byly dotčeny požadavky dohody TRIPS, a to způsobem, který nebude neodůvodněně rozlišovat mezi právy k duševnímu vlastnictví a zabrání vytváření překážek zákonnému obchodu.

ČLÁNEK 16

1. Každá smluvní strana přijme nebo zachová postupy, pokud jde o dovozní a vývozní dodávky, podle nichž:

a) její celní úřady mohou jednat z vlastní iniciativy, aby pozastavily propuštění podezřelého zboží;
a

b) nositel práv může v případě potřeby požádat své příslušné orgány, aby pozastavily propuštění podezřelého zboží.

2. Smluvní strana může přijmout nebo zachovat postupy, pokud jde o podezřelé zboží v tranzitu nebo v jiných situacích, kdy je zboží pod celním dohledem, podle nichž:

a) její celní úřady mohou jednat z vlastní iniciativy a pozastavit propuštění podezřelého zboží nebo ho zadržet; a

b) v případě potřeby může nositel práv požádat příslušné orgány, aby pozastavily propuštění podezřelého zboží nebo ho zadržely.“⁶¹

Mnoho aktivistů poukazuje na to, že kontolovat data která přepravujeme v osobním zavazadle je zcela absurdní. Ve článku 14 se sice opravdu píše, že „u malého množství neobchodní povahy(...) v osobním zavazadle“⁶² může upustit od problematického oddílu, ale nemusí. Znamená to tedy, že od zničení kupříkladu zkopírovaných tenisek, které máte na sobě mohou upustit, ale nemusí.

„ČLÁNEK 14^[1] Malé zásilky a osobní zavazadla:

1. Každá smluvní strana musí uplatňovat tento oddíl u zboží obchodní povahy zasílaného v malých zásilkách.

2. Smluvní strana může upustit od uplatnění tohoto oddílu u malého množství zboží neobchodní povahy nacházejícího se v osobním zavazadle cestujícího.

ČLÁNEK 15^[1] Poskytování informací získaných od nositele práv

Každá smluvní strana umožní svým příslušným orgánům požádat nositele práv o poskytnutí relevantních informací s cílem pomoci příslušným orgánům při přijímání opatření

⁶¹ Plné znění ACTA [online]. 2001 [cit. 26. března 2013]. Dostupné z: <<http://www.techzon.cz/soubory/dokumenty/acta-cesky.pdf>>

⁶² Ibid., s. 20.

*na hranicích uvedených v tomto oddíle. Smluvní strana může rovněž povolit nositeli práv, aby jejím příslušným orgánům poskytl relevantní informace.*⁶³

Ovšem největším strašákem je trestní stíhání, za nelegální hudbu, či textil, o jehož padělání ani nemusíme vědět. U tohoto bodu však musí podle článku 23 jednoznačně jít o úmyslný a komerční tah, což se většiny lidí kritizujících smlouvu ACTA netýkalo:

„ČLÁNEK 23: Trestné činy

*1. Každá smluvní strana zajistí, aby přinejmenším v případech úmyslného padělání ochranné známky nebo porušení autorského práva nebo práv s ním souvisejících v komerčním měřítku bylo zavedeno trestní řízení a tresty.1 Pro účely tohoto oddílu patří k činům uskutečňovaným v komerčním měřítku alespoň ty, které byly uskutečněny jako obchodní činnosti za účelem získání přímé nebo nepřímé hospodářské nebo obchodní výhody.*⁶⁴

6. 1 ODDÍL 5 - ACTA v digitálním prostředí

„V souvislosti s technologickým pokrokem však nastala situace, kdy pro uživatele bylo stále snadnější a méně nákladné zakoupené nosiče autorských děl dále kopírovat. Kopírovat vinylovou desku by bylo neuvěřitelně nákladné, ne-li nemožné. Situace se však začala měnit v průběhu 50. let 20. století, kdy začaly na trh přicházet první přístroje se schopností kopírovat dílo z tehdejších analogových nosičů. Důsledkem byla diskuse nad stávající svobodou soukromí uživatele díla, resp. nad dovoleností pořizování rozmnoženin pro soukromé a nekomerční účely (...)“⁶⁵ V digitálním prostředí se kopírování hudby zjednodušilo na pouhých několik kliknutí.

Nejvíce sporný je ve smlouvě oddíl 5 který se věnuje konkrétnímu způsobu kontroly nad nelegálním sdílením chráněného duševního vlastnictví. Nechává samozřejmě stále platnou legislativu v dané zemi, ale vyžaduje zcela jednoznačně že by měla smluvní strana poskytovat ochranu

„a) v míře stanovené jejími právními předpisy:

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ DOMBEK, Petr. Op. cit., s. 31.

i) *proti neoprávněnému obcházení účinného technologického prostředku, pokud porušovatel o povaze svého jednání věděl nebo se lze důvodně domnívat, že o ní vědět měl; a*

ii) *proti nabízení prodejem veřejnosti zařízení nebo produktu, včetně počítačových programů, nebo služby jako způsobu obcházení účinného technologického prostředku;(...)*“⁶⁶

Zde je vidět že už se smlouva soustředí výhradně na ochranu autorská práva, ale když půjdeme do důsledků, dá se považovat odstavec II) za jakýsi pokus o cenzuru. Smluvní strana, která se zaváže poskytovat ochranu proti nabízení počítačových programů obecně, musí kontrolovat, co je v dané oblasti nabízeno a subjekty nabízející perzekuovat. Na jednu stranu je tato perzekuce za činnost jež může evokovat nezákonnou činnost, ale trestní stíhání za nabízení informací, resp. softwaru (jenž je konečném důsledku souborem informací) veřejnosti je zase považováno za cenzuru. Navíc vyvstává argument, že zprostředkování možnosti obcházení účinného technologického prostředku by nemělo být stíháno, stejně jako prodej zbraní není trestán stejně jako vražda.

7 Licence a užití díla

Pokud se kdokoliv chystá užít chráněné hudební či jiné dílo, musí si podle zákona od nositele práv opatřit předem licenci, či souhlas pro užití díla, případně zaplatit autorskou odměnu. U autorů zastupovaných kolektivními správci je k udělování licencí i vybírání autorských odměn určen právě kolektivní správce.

Specifickou kategorií jsou v divadelním prostředí muzikály, kde se udělují licence jen za velice specifických podmínek, navíc se zde nejčastěji setkáváme s nastudováním celého dramatického díla včetně hudby.

Volné dílo je dílo u kterého nejsou chráněna majetková autorská práva, proto se může volně užít, tedy bez souhlasu autora, ovšem nesmí se přivlastňovat autorství toho díla, autor se musí uvádět a užitím by se neměla snižovat hodnota tohoto díla. Nejtypičtějším takovým příkladem je dílo, kde uplynulo 70 let po smrti autora. Dalšími volnými díly jsou zpravidla úřední díla, státní symboly apod. - zde je stěžejní

⁶⁶ Plné znění ACTA [online]. 2001 [cit. 26. března 2013]. Dostupné z:<<http://www.techzon.cz/soubory/dokumenty/acta-cesky.pdf>>

veřejný zájem na vyloučení díla z ochrany autorských práv.

Licence copyright označuje, že dílo je autorsky chráněno, doslovně to znamená právo kopírovat či rozmnožovat dílo, které má většinou vydavatel sjednáno s autorem. Protichůdným konceptem je copyleft - užívaný spíše pro svobodný software, ale aplikovaný na duševní vlastnictví obecně. Největším specifikem copyleft licence je, že díla odvozená nebo kopie budou šířena pod stejnou licencí, což u softwarového duševního vlastnictví má význam především pro nekomerční šíření daného softwaru.

7.1 Creative commons

Creative commons je nezisková organizace založená v USA roku 2001, jejímž duchovním otcem je Lawrence Lessig. Autorům organizace nabízí soubor licencí, pod nimž mohou uvolnit své dílo za uvolněnějších podmínek, tedy vzdát se části svých majetkových práv. Cílem je snížit překážky, jež brání šíření a sdílení děl a informací v důsledku ochrany autorských práv.

Zatímco běžný kolektivní správce za inkasuje poplatky za všechny autory a podle daného rozúčtovacího řádu je rozděluje, dobrovolná kolektivní správa funguje pro autory kteří mají v úmyslu se vzdát poplatků za užití díla v rozsahu licence a nabídnout je veřejnosti za určitých podmínek zdarma.⁶⁷

Creative commons nabízí čtyři základní atributy licencí, které se v jisté míře dají kombinovat.

BY (attribution) - dovoluje svobodně rozšiřovat, vystavovat či odvozovat dílo s podmínkou uvedení autora

NC - (noncomercial) - uvolňuje dílo pro rozmnožování, šíření i odvozování za podmínky užití k nevýdělečným účelům.

Následující dva druhy licencí se liší dle přístupu k odvozeným dílům:

ND - (no derivate) - atribut, který neumožňuje svobodnou tvorbu děl odvozených. Ostatní práva upravuje pomocí dalších licenčních prvků.

SA - (share alike) - umožňuje tvorbu odvozených děl, avšak vyžaduje šíření podle stejné licence.

Kombinací těchto čtyř typů požadavků může vzniknout 6 typů licencí podle

⁶⁷ Creative commons licence [online]. 2001 [cit. 22. září 2003]. Dostupné z: <<http://www.creativecommons.cz/483/otazky-pro-autory/>>.

kombinace - BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND⁶⁸.

Americké právo říká že pokud využijete autorsky chráněný obsah pro obecný výzkum, a vaše organizace vygeneruje příjem, tak je to automaticky považováno za komerční užití, i když je daná organizace nezisková. Stejně tak je za komerční užití považováno užití obsahu k veřejně prospěšnému účelu, pokud nějakým způsobem vylepšil osobní reputaci nebo pouze vedl k další práci, která generovala zisk.

Je tedy třeba si dát pozor - i když amatérské soubory jsou většinou ryze nekomerční - o.s. nebo nno - nevládní neziskové organizace, nebo příspěvkové organizace, používání díla v rámci představení za něž je vybíráno vstupné i se může za určitých okolností považovat za komerční užití.

7. 2 Free music

Free music, tedy volná hudba. Stejně jako volný software se může svobodně kopírovat, být modifikována a distribuovat za jakýmkoli účelem. Existuje jistá podobnost s volným dílem.

7. 3 Copyleft commons - Open music

Open music je hudba volná ke sdílení, často dostupná i ve formě jakéhosi zdrojového kódu - notový zápis, MIDI soubor apod. Jsou otevřená odvozeným dílům, a pro nekomerční užití je její šíření a užívání zdarma. Je to vlastně podmnožina kategorie free music, jež přejímá myšlenku GPL (general public license) která vznikla pro softwarové produkty roku 1989. Odvozená díla musí být šířena podle stejné licence. Podle creative commons odpovídá licenci BY-NC-SA.

7. 4 Osířelé dílo

Osířelým díle je autorské dílo, kde doba ochrany práv zatím neuplynula, ale autor či jeho dědicové nejsou dohledatelní, tzn. není známo kde se autor zdržuje a svolení pro užití jeho díla se v případě potřeby v podstatě nedá získat.

⁶⁸ GRUBER, L., [online]. 2001 [cit. 22. září 2003]. Dostupné z: <<http://www.creativecommons.cz/zakladni-informace-o-cc/typy-cc-licenci/>>

Tato díla, jsou stále autorsky chráněna, ovšem absencí dohledatelnosti autora vzniká problém s udělním licence. To ovšem může znamenat takřka zbytečné nevyužití a vyhýbání se danému dílu.

To samozřejmě představuje problém pro každého zájemce o užití takového autorského díla, přinejmenším pro takového, který respektuje autorské právo, neboť neexistuje-li režim umožňující licencování těchto děl, nelze de facto tato díla v řadě případů užít a musí zůstat "skryta" v policích knihoven, regálech či vitrínách muzeí, popřípadě mohou být užita některým ze způsobů, který autorský zákon umožňuje bez svolení autora⁶⁹ - což je ovšem silně omezeno.

7. 5. Fair use

Výraz pochází z amerického prostředí justice, kde se používá pro označení typu použití díla, jež může být vykonáno i bez souhlasu majitelů autorských práv, pokud uživatel naplní specifické požadavky - musí jít o účel komentáře, výzkumu, výuky, kritiky, parodie, zpravodajství apod.

V naší legislativě odpovídá tomuto principu užití §31 autorského zákona: „do práva autorského nezasahuje ten, kdo v rozumně odůvodněném rozsahu užije výňatky z děl publikovaných jinými autory ve svém vlastním díle, nebo z důvodu recenzování, kritizování, či vědeckého zpracovávání daného díla a rozsahu, který vyžaduje konkrétní účel.“⁷⁰

Za všech těchto okolností je ale vždy třeba uvést autorovo jméno (pokud se nejedná o dílo anonymní) název díla a prameny.

[1]
[SEP]

8 Aplikace volné hudby do inscenací

Nese s sebou kromě výhod i omezení. Podle licence, Nesmí se využít CC licence No derivate - nesmí se použít ve videu ani divadle, protože jde o odvozené dílo. Pokud

⁶⁹ FALADOVÁ, A. *Osiřelá díla* [online]. 2001 [cit. 22. září 2003]. Dostupné z:

<<http://knihovna.nkp.cz/knihovnaplus101/falad.htm>>

⁷⁰ §31 Autorského zákona.

ale máme kontakt na autora a písemně (alespoň mailem) nám povolí dílo v představení užít, tak je to v pořádku.

Servery shromažďující hudbu k dispozici pod otevřenou licenci:

<http://freemusicarchive.org/>

<http://ccmixter.org>

<http://www.jamendo.com> atd.

Při užití vokální hudby je namístě věnovat pozornost náplni textu a uvážení jeho užití v rámci inscenace. U hudby instrumentální jsme vázání používáno třídění podle žánrů, popularity, i vyhledávání dle části názvu, což může být praktické při potřebě korespondence hudebního obsahu s obsahem scénickým.

I při použití volných děl musíme dát pozor v jaké úpravě jsou realizována - autorsky zpoplatněna jsou často i prokomponovaná zpracování lidových písní, tanců a volných autorských děl;

Častým omylem je také použití nahrávky volného díla, například klasické hudby, kde od smrti autora sice proběhlo více než 70 let, ovšem nahrávka vzniklá později ještě volným dílem není, jelikož se na záznam mohou vztahovat autorská práva jak interpretů - hudebníků, tak vydavatelů zvukového nosiče.

Pokud bychom chtěli trvat na vyhnutí se autorským poplatkům, můžeme se také pokusit jednat s autorem přímo a požádat ho o právo pro využívání naším souborem zdarma.

8. 1 Internet a problematika volných ruchů a efektů

Díky internetu se mnohým souborům i amatérským filmařům otevírá velká studnice materiálů, ovšem skýtá i některá úskalí. Především je třeba sledovat pod jakou licenci je zvukový materiál uvolňován. To by mělo být na stránkách uvedeno, avšak někdy bývá jeden druh licence platný pro celý server, někdy bývá na serveru materiál pod různými druhy licencí, a konkrétní typ licence označen až u daného zvuku.

Dalším problémem může být velké množství zvuků a neefektivnost vyhledávání kýženého zvukového materiálu. Jednak může být popis zvuků značně matoucí, takže vyhledávání podle klíčových slov nám může nabídnout zcela nerelevantní výsledky. Při vyhledávání dle klíčového slova je často užitečné použít některá synonyma, čímž

nám systém nabídne širší škálu relevantních výsledků. Při hledání také musíme většinou vyfiltrovat velké množství výsledků, které nedosahují dostatečné kvality záznamu což může výrazně snížit efektivitu celého procesu.

<http://www.freesound.org>

<http://www.grsites.com/archive/sounds/> - zdarma pro nekomerční užití

<http://www.pdsounds.org> atd.

Závěr

Cílem práce bylo nabídnout přehled možných rozšíření výrazových prostředků vzhledem k požadavku na minimálními náklady v divadelní praxi.

V průběhu tvorby práce bylo zjištěno, že pro profesionální soubory nemá snaha snížit autorské poplatky na minimum nijak valný význam. Naopak při tvorbě autorských představení je to naopak nežádoucí efekt. Ovšem pro malé amatérské soubory se úspora, byť v rámci pouhých stovek korun na představení, může použít na technické zajištění souboru nebo jakýkoliv jiný výdaj související s provozem. Také užití živé hudby může být za jistých okolností méně nákladné než hudba reprodukováná, což zčásti souvisí s dobrovolnou činností a cennými lidskými zdroji a v oblasti ochotnického divadla.

Zdroje a literatura

PEJCHA, Jiří. - ŠKUBAL, Jan. *Zvuk v divadle : učební texty pro výuku předmětu Základy scénického zvuku*. Vyd. 1. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005 86 s ISBN 8086928012.

ŠIKOLA, Zdeněk. Hudba, zvuk, pantomima. V Praze : ÚDLUT, 1970. s.

JUST, Vladimír; MARTÍNEK, Karel. *Proměny malých scén : (rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem)*. Vyd. 1. Praha : Mladá fronta, 1984. 302 s.

BERANOVÁ, Pavla; KOŘÍNEK, David. *Audiovizuální média v divadle : film, video a počítačové umění v divadle od počátku 20. století do současnosti*. [s.l.] : [s.n.], 2007. s.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *Úhly pohledu : praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. 205 s. ISBN 9788070082102.

KIVY, Peter. *Osmín's rage: philosophical reflections on opera, drama, and text : with a new final chapter*. 1st print. Cornell pbk. Ithaca: Cornell University Press, 1999, xiii, 317 s. ISBN 0801485894.

KELLY, Caleb. *Sound*. 1st pub. London: Whitechapel Gallery, 2011, 239 s. ISBN 9780854881871.

RATAJ, Michal. *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012, 175 s. ISBN 9788073312299.

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004, 145 s. ISBN 8073310104.

LEXMANN, Juraj. *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby*. 2., rev. a dopl. vyd. Bratislava: Slovenská akadémia vied, Ústav hudobnej vedy, 2005, 139 s. ISBN 8089135013.

BABINEC, Marek. *Pozice kompilovaného soundtracku v americké kinematografii*. 2006, 63 l.

LOHROVÁ, Jana. *Vývoj ochrany autorských práv audiovizuálních děl: autorskoprávní problematika filmových děl*. 2007, 49 l.

TŮMA, Pavel. *Licenční vztahy v autorském právu*. 2006, 248 l.

VYMAZAL, Marek. *Audiovizuální a softwarové pirátství: trestná činnost v oblasti duševního vlastnictví*. 2005, 51 l.

HILAR, K. H.: *Bilance moderní režie a co dále*. (Praha: Nové české divadlo, Aventinum:), 1927.

KOUŘIL, Miroslav. *Teorie scénických umění*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982, 173 s.

DOMBEK, Petr. Právní aspekty technických prostředků ochrany autorských práv [online]. 2011 [cit. 2013-05-10]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. Vedoucí práce Matěj Myška. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/210391/pravf_m/>.

CHION, Michel a Claudia GORBMAN. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, c1994, xxvii, 239 s., [8] s. obr. příl. ISBN 0231078994.

JENKS, Chris. *Visual culture*. London: Routledge, 1995, xi, 269 s. ISBN 0415106230.

HRUBEC, Jan. *Právní prostředky ochrany práv k audiovizuálním dílům*. 2003, 99 listů.

STARÝ, Radek. *Trestněprávní ochrana autorských práv v ČR*. 2001, 54 listů.

ČERNÝ, František, Jarmila LORMANOVÁ a Miroslav KOUŘIL. *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 4*. Praha: Scénografický ústav, 1971, 99 s.

ČERNÝ, František a Miroslav KOUŘIL. *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 5*. Praha: Scénografický ústav, 1971, 126 s.

ČERNÝ, František, Miroslav KAČER a Miroslav KOUŘIL. *Prolegomena scénografické encyklopedie Část 6*. Praha: Scénografický ústav, 1971, 68 s.

HRABCOVÁ, Stanislava. Problematika financování divadel malých forem se zřetelem k organizaci BURANTEATR [online]. 2012 [cit. 2013-04-12]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/216397/ff_m/>.

JUGOVÁ, Zuzana. Právní aspekty zpracování literárního díla na divadelní hru [online]. 2009 [cit. 2013-03-21]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. Vedoucí práce Ivo Telec. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/134675/pravf_m/>.

Internetové zdroje:

FALADOVÁ, A. *Osiřelá díla* [online]. 2001 [cit. 22. září 2003]. Dostupné z:

<<http://knihovna.nkp.cz/knihovnaplus101/falad.htm>>.

GRUBER, L., [online]. 2001 [cit. 22. září 2003]. Dostupné

z:<<http://www.creativecommons.cz/zakladni-informace-o-cc/typy-cc-licenci/>>.

Creative commons licence [online]. 2001 [cit. 22. září 2003]. Dostupné

z:<<http://www.creativecommons.cz/483/otazky-pro-autory/>>.

Plné znění ACTA [online]. 2001 [cit. 26. března 2013]. Dostupné

z:<<http://www.techzon.cz/soubory/dokumenty/acta-cesky.pdf>>.

Kriminalizace kopírování pro vlastní potřebu [online]. 2010 [cit. 14. března 2013].

Dostupné z:<<http://blisty.cz/art/51917.html>>.

Rozúčtovací řád OSA [online]. 20013 [cit. 11. března 2013]. Dostupné

z:<<http://www.osa.cz/media/97945/osa-rad2012-web.pdf>>.

Bernská úmluva plné znění [online]. 2013 [cit. 18. února 2013]. Dostupné

z:<http://cs.wikisource.org/wiki/Bernská_úmluva_o_ochraně_literárn%C3%ADch_a_uměleckých_děl>.

Podepsání pekinské smlouvy[online]. 2013 [cit. 1. května 2013]. Dostupné

z:<<http://www.mkcr.cz/cz/autorske-pravo/ceska-republika-podepsala-pekinskou-smlouvu-o-ochrane-umeleckych-vykonu-v-audiovizi-175906/>>.

WIPO [online]. 2012 [cit. 22. prosince 2012]. Dostupné

z:<<http://www.wipo.int/about-wipo/en/>>.

Divadelní spolek strašín [online]. 2009 [cit. 16. března 2003]. Dostupné

z:<http://www.kolar-strasin.cz/05-clenove/C18_autorsky_zakon.htm>.

Zákon o hromadné správě[online]. 1995 [cit. 24. dubna 2013]. Dostupné

z:<http://knihovnam.nkp.cz/sekce.php3?page=03_Leg/01_LegPod/zakon_o_hromadne.htm>.

Ministersvo kultury, autorské právo, [online]. 2012[cit. 2. března 2013]. Dostupné

z:<<http://www.mkcr.cz/cz/autorske-pravo/aste-dotazy-508/>>.

International Standard Audiovisual Number (ISAN) -- Part 1: Audiovisual work identifier [online]. [cit. 6. března 2013]. Dostupné z:

<http://www.iso.org/iso/iso_catalogue/catalogue_tc/catalogue_detail.htm?csnumber=28779>.