

## OPONENTSKÝ POSUDEK

Blanka Zubáková: „*Když hvězdy září, když hvězdy padají*“. *Proměny ženských filmových hvězd v moderní české společnosti*. Disertační práce. Univerzita Pardubice – Fakulta filozofická 2022.

Disertační práce o domácích filmových hvězdách první republiky. O **ženských** filmových hvězdách, takže to vypadá na genderovou perspektivu. Jak se nahlédnutím do obsahu ovšem ukáže, jen o **mladých** ženských filmových hvězdách s časově limitovaným horizontem jejich kariér, protože o hvězdy dávnějšího data narození autorka prakticky nezavádí. Takže jenom o gender nepůjde, spíše o jakýsi jeho mix se studiem lokálního star systému, ale tomu redukce pozornosti na pouze mladé herečky dvakrát neprospěje, právě naopak. Hlavní název, snad citát, ale neznámo odkud, favorizuje problematiku herecké kariéry. Opakovaně pak autorka v textu zdůrazňuje, že ji zajímá star systém a otázka hvězdnosti. To jsou ovšem dvě samostatné tematické oblasti, přičemž pro studium obou platí, že čím pestřejší škála typů hvězdnosti i variant kariér, tím lépe. Čili ideálně – ženy i muži, mladí i staří, lidé krásní i šerední.

V první části práce se nám dostává vzhledu do několikerych kontextů, metodologických i kulturněhistorických. Rozhodně zásadní jsou pro práci pasáže o star studies, z nichž autorka akcentuje jako hlavní „hvězdu“ Angličana Richarda Dyera, i když pro české prostředí je rozhodně případnější německý historik Joseph Garnarcz, který přetavuje Dyerovy analýzy hollywoodského star systému do lokálního prostředí střeoevropských kinematografií. Z Garnarczova přístupu by se bývalo dalo vykřesat více, nejde jen o to, že většina filmových hvězd měla souběžnou divadelní kariéru, jde tu o fungování lokálního star systému výrazně domestikovaného kulturním prostředím jediného městského celku – Prahy. Kdo se chtěl stát jeho součástí, musel do Prahy (z Brna Nový, Höger). Velká část filmové produkce třicátých let vychází tak či onak z inscenací pražských divadel, a to nejen Burianova či Nového, ale také Národního divadla a hlavně i z ostatních scén operetních. Propojení divadelní a filmové kultury bylo daleko intenzivnější, než je v obecném povědomí. Rozhodně funkční je i přiblížení podniku Lucerna bratrů Havlových, symbolického to domova zdejší filmové hvězdnosti.

Zato jiné kontexty jsou zcela zbytné. K čemu ono entrée do genderových studií, když se pak autorka ke škodě věci touto perspektivou nezabývá? Proč jsou tu převyprávěny dějiny českého filmu startované už od Kříženeckého, když tu nedochází k žádnému protnutí s pojednávaným tématem? A ještě ke všemu si k tomu autorka vezme jako základní příručku zkompilevanou populární knížku od autorky, která se badatelsky na poli filmové historiografie vůbec nepohybuje. Jakkoliv oceňuji množství prostudované literatury, větší obezřetnost při jejím výběru i práci s ní by byla určitě na místě. V žádném případě přece není dáno, co je psáno, a u tématu filmových hvězd to platí tuplovaně. V pohledu na dějiny českého filmu pak autorka člověku občas vyrazí dech. Myslím, že je široko daleko jediná, která tak vysoko oceňuje dílo Svatopluka Innemanna. Je pro ni jedním z nejlepších kameramanů své doby (s. 86), tak jak to, že jeho jméno nikdy nikdo nezmíní, když je řeč o české kameramanské škole? Po nástupu zvuku má podle ní Innemann dokonce stěžejní umělecký vliv (s. 110). (Tíše doufám, že ho takhle nevidí kvůli jen jeho manželce-hvězdě Zdeně Kavkové.) Jindy suverénně prohlásí, že se film po prvotním seznámení se zvukem „v mnohém vrátil k estetice filmu, která byla uplatňovaná již ve filmu němém“ (s. 103) Opravdu nevrátil, ani nemohl. K vrcholům němé éry počítá autorka spolu s filmy *Erotikon* a *Takový je život i Svatého Václava*, největší propadák dosavadních domácích kinematografických dějin, který nezaslouženě zlomil vaz jeho režiséru J. S. Kolárovi. A nad následujícím výrokem už jen zůstává rozum stát: „Česká kinematografie měla pro nacisty velkou cenu, byla totiž mnohem dál než ta německá...“ (s. 151)

Vedle těchto, dejme tomu subjektivních kuriozit ovšem najdeme v textu i řadu chybných či přinejmenším zmatečných tvrzení. Vávrovy filmy *Cech panen kutnohorských* a *Humoreska* opravdu nejsou nepolitické filmy (s. 112), právě naopak, oba jsou významnými tituly v hnutí na obranu republiky, resp. české kultury. – Probírku distribuční nabídky neprováděly na počátku protektorátu „nacistické úřady“ (s. 144). Filmová cenzura zůstala v českých rukách až do konce srpna 1939, o vyřazení „nežádoucích“ titulů se tedy postaral Cenzurní sbor kinematografický při českém ministerstvu vnitra, a to již v dubnu 1939. Teprve 1. 9. 1939 přešla cenzura pod Úřad říšského protektora a nadále byla vykonávána pod jeho dozorem (Filmprüfstelle), i zde ovšem za účasti několika českých státních úředníků. – Wilhelm Söhnel nebyl žádný „dohlížitel nad filmovými ateliéry na Barrandově“ (s. 243), tvrzení, že „fakticky vedl barrandovská studia a měl na starost filmovou produkci“ (s. 245) je naprostý výmysl. Takovou pozici zastával nejprve Karl Schulz a po něm Josef Hein, s vlastní produkcí neměl Söhnel nic společného. Ostatně kdyby byl za protektorátu takovým pánem Barrandova, těžko by mohl být v poválečných letech opakovaně spontánně vítaným hostem karlovarského festivalu. – Nelze rovněž prohlásit, že společnost Prag-Film byla zestátněna (s. 146) dekretem č. 50/1945 z 11. 8. 1945 (!), zestátněno bylo veškeré podnikání ve filmovém oboru, o Prag-Filmu v dekretu ani nepadne zmínka, proč taky. – Po přečtení této práce musí být každý čtenář přesvědčen, že Němci vyhlásili totální válku v roce 1944, ale to se stalo již na konci ledna a definitivně počátkem února 1943, když generál Paulus kapituloval u Stalingradu. V srpnu 1944 už jenom Říše sáhla do poslední sféry, kde ještě zbývaly nějaké lidské rezervy – do kultury. – Rovněž bude čtenář přesvědčen, zvláště bude-li znalý české divadelní memoárové literatury, že divadla v protektorátu zavřeli v roce 1944 Němci. Ano, zavřeli, ta německá. Ta česká zavřeli Češi, konkrétně ministr lidové osvěty Emanuel Moravec nařízením č. 187/1944 ze dne 30. 8. 1944 o zastavení divadel, varieté a kabaretů. – Totální nasazení pak neznamenovalo nasazení do Říše (s. 166), ale do válečného průmyslu v protektorátu.

Práce vykazuje poměrně nízkou míru kritického myšlení, vůle k analýze problémů, resp. k problematizaci vlastního předmětu výzkumu. Sám centrální pojem „hvězda“ zůstává rozostřen a jaksi nedodefinován, takže nemáme v ruce žádná kritéria pro určování, kdo ještě není, kdo už je a kdo už není „hvězda“. Ono to asi tak úplně nikdy dodefinovat nepůjde, vždycky tu zůstane vydatný podíl subjektivního vidění. (Možná by řešením opravdu bylo upřednostnit pojem „celebrita“ a s těmi „hvězdami“ čas od času stylisticky zašermovat jen u příležitosti jejich zablýsknutí.) Pro mě je tu kupříkladu velmi diskutabilní přítomnost Anduly Sedláčkové a Zdeny Kavkové. (Ponechme teď stranou, že jsou to recyklované kapitoly z jiné kvalifikační práce!/.) Ani jednu z nich za filmovou hvězdu nepovažuji, mělo by ovšem smysl o těchto dvou herečkách pojednat tehdy, pokud bychom zkoumali, proč se jimi nestaly. Andula Sedláčková byla nesporně hvězdou divadelní, Zdena Kavková zase ve filmu sehrála několik hlavních rolí. Jsem toho názoru, že neusazené prostředí české kinematografie desátých a dvacátých let nebylo schopno filmové hvězdy ve „zralém“ smyslu toho slova vůbec vygenerovat. Stát se hvězdou totiž nezávisí jenom na dotyčné umělkyni/umělci, ale nemenší měrou i na celém systému daného kulturního průmyslu. Andula Sedláčková o to s Maxem Urbanem v době ASUMu i dost usilovali. Jejich vídeňský obchodní zástupce Paul Österreicher opakovaně publikoval v *Kinematographische Rundschau* i dalších vídeňských filmových časopisech celostránkové portréty herečky pod jménem Anna Urbanowa, ale žádné angažmá z toho nebylo. Příchod z provincie do centra bez konexí v cílovém prostředí je extrémně nesnadný. Na domácí půdě pak Andula Sedláčková točila v době, kdy lokální filmový průmysl procházel svou „manufakturní“ fází bez technického a ruku na srdce i profesionálního zázemí, a navíc také v době, kdy se v Praze točily jen tzv. dodatky, tj. krátké metráže, které v programu kin jen doprovázely zahraniční celovečerní filmy. Půvabné svědectví o profesionalitě tehdejších českých filmových společností zanechala ostatně Andula Sedláčková sama: „Z vlastní zkušenosti v poslední době vím, že scénář se napíše pouze jednou, dá nebo se nedá přečíst účinkujícím, zkoušky se nekonají, pro účinkujícího se přijede, kdy se

chce, neřekne se, které scény se budou hrát, nepadá na váhu, budou-li šaty vhodné nebo ne, scény se přidávají, nebo ubírají, naivně nastavují, ale pak se takový film chce prodat výhodně do Ameriky!“ (Československý film 1920, č. 3) Jiné a úžasné svědectví o neprofesionalitě přináší ve své práci i autorka, když obsáhle cituje časopis *Kinopublikum* z téhož roku. Redakce se omlouvá čtenářstvu, že mu není schopna zprostředkovat obrázky herců – není v jejích silách je z filmových výroben zkrátka vydolovat; výjimku představoval Wetebfilm Václava Binovce, který s principem hvězdnosti vědomě pracoval, ale i on nakonec redakci jednu fotku vydrápl zpět. Takže propagace drhla a hvězdy se bez propagace nezrodí. Jen pro srovnání: O rok později se čerstvému přistěhovalci Antonínu Vaverkovi poštěstí získat v Hollywoodu u společnosti Universal roli císaře Františka Josefa I. ve filmu Ericha von Stroheima *Kolotoč*. Ihned je s ním pořízena sada fotografií v masce a kostýmu a Vaverka je vyslán do propagačního oddělení Universalu, aby tam dal lidem od fochu do pera nějaké informace o sobě. (Udělal z něj Rusa, protože Čechoslovák by Američanům nic neříkal.)

A co říct ke Zdeně Kavkové. Možná to prostě byla jen herečka menšího formátu, než by si autorka přála. Do hlavních rolí ji obsazoval zejména její manžel, což je víc než zaznamenaníhodné, ale hlavně – Zdena Kavková po mém soudu vůbec nefiguruje v paměti divadelní Prahy a to už něco vypovídá, protože ti opravdu dobří v ní jsou a bez ohledu na věk i spáchané hříchy.

Jakmile se autorka přiblíží na dohled svým vybraným hvězdám, sbalí akademické náčiní a do textu se začnou nasouvat – disertace nedisertace – pasáže akademickému modu na hony vzdálené. Zcela ve stylu populárního čtení o hercích a herečkách povolá do zbraně žurnalistická kliše o lesku, třpytu, záření a „pravých hvězdách stříbrného plátna“ (s. 242), k jejichž filmům se budeme „ještě dlouhá léta s láskou vracet“ (s. 251). Filmy náhle musí být nezapomenutelné, legendární, oblíbené (kdo si kdy probůh oblíbil Innemannovu *Fidlovačku*? /s. 217/) či alespoň úspěšné (jako *Krok do tmy* a *Soud boží* /s. 137/, oba se přitom v premiéře udržely jen po jednom týdnu ve dvou kinech, takže evidentní propadáky). Film *Holka nebo kluk* střelbou od boku klidně prohlásí za kasovní trháč, ale jak to ví? A odkud? Dohromady čtyři týdny ve dvou premiérových kinech je jen velmi průměrná reakce publika na nový film. Ono totiž není vůbec jednoduché, zjistit finanční návratnost jednotlivých filmů – z těch několika set titulů z 20.–40. let máme po této stránce zmapované jen dva – *Svatého Václava* a *Marijku nevěrnici*, jinak tápeme a jediným pomocným ukazatelem (ne)úspěchu jsou nám počty týdnů, po které se daný titul udržel v premiérových kinech, částečně i počet kin, která film nasadila (což je vše evidované teprve od roku 1929). Autorka se nad osudy svých favoritek dojíká, cítí s nimi. „Na děti nebyl čas ani prostor a možná po nich Zdena ani netoužila. Tak dlouho žila jen pro umění, až o ně přišla. Přišla tím o všechno, pro co žila.“ (s. 228) Neměli bychom si náhodou tuto empatii šetřit spíše pro oběti této konfidentky a nacistky? Zdena Kavková vyfasovala po válce trest ve výši 15 let vězení. To věru nevypadá na nějaký výkřik dobové emoce. Měla autorka k dispozici její soudní spis?

Z badatelského hlediska v práci absentují tři zásadní tematické okruhy. Prvním je stopa peněz. Protože o peníze jde vždycky až na prvním místě, bývá ekonomická perspektiva pravidelně neobyčejně efektivní. V případě hvězd jde přirozeně o jejich honoráře. Autorka nechá jejich výši v několika konkrétních případech zaznít prostřednictvím citátu jiného současného autora, prostřednictvím dobového citátu se také dovíme, že Věra Ferbasová měla být svého času nejlépe placenou českou herečkou. Ponecháno bez komentáře. Ale fondy prvorepublikových a protektorátních společností existují, v některých případech i jejich účetní knihy, tak k čemu ta zdrženlivost? Právě ze srovnání honorářů by vyplynula pozice jednotlivých hvězd v celém produkčním systému. Druhý nepovšimnutý okruh představuje smluvní vztah herce se společností. Zazní tu – bez uvedení zdroje! – vlastně senzační informace, že Věra Ferbasová byla smluvní herečkou Elektafilmu. Autorku to nijak neanimovalo vydat se po této stopě, a přitom jde o zcela zásadní věc. Jde o prvek hollywoodského produkčního systému, u nás zcela cizorodý, protože naprosto nepotřebný. Společnost si herce smluvně pojistí, a to buď na určitý počet filmů, nebo pro určitý čas, aby mu ho nevyfoukla konkurence. Smluvně vázaný herec tak nemůže přijímat angažmá u jiných společností.

Kromě toho si každá společnost v Hollywoodu udržovala ještě nasmlouvanou skupinu herců epizodních rolí, kteří pobírali pevnou gáží, ať točili, nebo ne (případ zmíněného Vaverky). (Své pravidelnou gáží placené herce, tedy herce bez stálého divadelního angažmá mělo v poválečném období i Filmové studio Barrandov, patřili k nim např. Jana Brejchová, Vladimír Menšík či Karel Effa.) V českém prostředí nedává valný smysl poutat k sobě nějakými exkluzivními podmínkami nějakou čerstvou hvězdičku. Pokud to celé není fáma, mohlo jít třeba o osobní libůstku Vladimíra Slavínského kterému by to Josef Auerbach, majitel velice prosperujícího Elektafilmu, nejspíš k vůli udělal, ale to už bohapustě spekulujeme. Třetí nevytěžený okruh bude znít možná překvapivě: klevety, fámy, pomluvy, drby, ale ty autenticky dobové, ne ty posteriorní, memoárové. Vzhledem k poválečnému tažení proti protektorátním hvězdám je důležité vědět, co konkrétně se o nich neslo éterem, jakého rodu, typu, tématu tyto fámy jsou. Částečně je autorka nacházela v záznamech poválečných výsledků, i když by se zde toho asi našlo při takto zacíleném čtení více. Zcela nevytěžený zdroj pak představují hlášení domácího odboje o situaci v protektorátu zasílaná do Londýna. Po stránce faktografické je s nimi nutno pravda pracovat mimořádně obezřetně, ale je to rozhodně autentický *vox populi*.

Autorka pocítovala potřebu časově vymezit zkoumanou periodu. Nebylo třeba učinit tak konkrétním rokem, stačilo pracovat s obecnou proměnou historického rámce, kterou přinesl konec války. Plést do toho televizní rok 1953 je čirý omyl. Televize jako reálná historická síla vstoupila na českou scénu teprve v následující dekádě, ale jinak je její připomenutí zcela na místě, protože právě televize se podílela na revitalizaci diváckého prožívání hvězdnosti. Zdůrazněme ovšem, že škála hvězd se oproti první republice zásadním způsobem rozšířila o svět pop music (Pilarová, Vondráčková, Gott, Matuška, Neckář...) a vrcholového sportu (Bosáková, Čáslavská, Raška...). Se světem první republiky má tato dekáda společný původ hvězdnosti – ta se rodila zdola, ve spontánní responzi divácké společnosti. Ani pouónorová padesátá léta ovšem nebyla k hvězdnosti tak úplně hluchá, jak se autorka domnívá, jen byl kult vybraných celebrit – bez používání slova „hvězda“ – dozorován a organizován shora jako součást státní propagandy, vzdor tomu i tak s velkou společenskou rezonancí (Zátopek, Hanzelka a Zikmund, Fučík). Stranou tak úplně nestál ani svět filmu, uvážíme-li pozici třeba Aleny Vránové a Vladimíra Ráže anebo takového Jaroslava Marvana či Jana Wericha.

Revitalizace prvorepublikové hvězdnosti má svůj počátek ve druhé polovině padesátých let, kdy Čs. film začne vyrábět středometrážní filmy věnované osobnostem české kinematografie (stříhové filmy Martina Friče *Theodor Pištěk* /1958/, *Národní umělkyně Růžena Nasková* /1960/, *Eman Fiala* /1961/, *Zasloužilá umělkyně Terezie Brzková* /1961/, *Vlasta Burian* /1958/ Bohumila Brejchy, celovečerní *Král komiků* /1963/ Vladimíra Síse a Rudolfa Jaroše). Jde o úkaz závažnější, než by se možná zdálo – éře první republiky se tu začínají přiznávat hodnoty a kvality v době, kdy je v důsledku systematické komunistické propagandy Masaryk ještě málem sprosté slovo. Pokud se současných návratů k prvorepublikovým hvězdám týče, obávám se, že přihlížíme systematické retrogradní produkci hvězd, které ve skutečnosti žádnými hvězdami nebyly, jistěže za použití obvyklého arzenálu pop historie, jak jej známe z adjektiv „nezapomenutelný“, „zapomenutý“, „nedocenený“, „neprávem opomíjený“ etc.

Hned na začátku Závěru autorka uvádí: „Vycházela jsem z interdisciplinárního přístupu, přičemž jsem využila metodu filmových studií, tzv. konstrukt ‚star studies‘, který jsem aplikovala i v oblastech politických dějin, socio-kulturních dějin, dějin každodennosti, women’s history a filmových dějin.“ (s. 294) Zní to téměř impozantně, ale možná právě ta mnohost způsobuje, že není úplně jednoduché identifikovat základní výzkumnou otázku práce. Už jen výběr samostatně pojednaných hvězd dokládá, že autorku nezajímá ani tak star systém, jako mnohem spíše konkrétní osobní příběhy ženských hvězd prvorepublikové pop kultury. Ani je vzájemně nesrovnává, jen klade vedle sebe, jsou si koneckonců – spřízněny autorčinou volbou – navzájem podobné jako vejce vejci. Stejný věk, stejný kariérní oblouk. Chybí důkladnější pozornost hvězdám mezinárodního formátu, které lokální rámec přesahovaly (Ondráková, Baarová), chybí hvězdy seniorské (co takhle Terezie

Brzková?). Nu, a konceptuálně chybí herci-muži, když nemáme co dočinění s genderovým pojetím. Právě ona jednobarevnost podvazuje možnost proniknout hlouběji do produkčních strategií českého filmového průmyslu a jeho star systému, ale i k mentalitě publika, které hvězdy spoluutváří. Nemám bohužel pocit, že bych se dověděl něco zásadně nového, že by práce skrze herecké osobnosti třeba analyticky rozkryla zdejší lokální hvězdný systém či historický prožitek a recepci hvězdnosti. Práci Blanky Zubákové tak **doporučuji** k obhajobě s konstatováním, že má očekávání byla vyšší.

Chýnov 14. 10. 2022

Prof. PhDr. Ivan Klimeš

### **Opravy, zpřesnění, komentáře:**

s. 65 – naprostá většina filmů z období do roku 1918 se nedochovala, nemůžeme tedy seriózně tvrdit, že *Noční děs* a *Konec milování* patří k tomu nejlepšímu, co před rokem 1918 vzniklo

s. 125 – autorka tvrdí, že většina prvorepublikových filmů zobrazovala život lepší společnosti, luxus, bohatství a že „hlavními hrdiny jsou většinou továrníci, bankéři, advokáti, lékaři...“ – já jsem si takovou statistiku nedělal, ale autorka určitě také ne, jen odněkud nejspíš převzala podjatou argumentaci znárodňovatelů filmu ze čtyřicátých let, ti se tím hodně oháněli

s. 145 – UFA, pokud vím, žádné společnosti na nově obsazených územích nezakládala, Němci využívali těch stávajících, jedinou výjimku tvoří společnost, která měla působit na východních územích, ale z důvodů vývoje na východní frontě svou činnost snad ani nezahájila; jinak se ovšem UFA snažila na obsazených územích zabírat kina, v případě protektorátu jí v tom zabránil stále platný licenční systém z rakouských časů

s. 145 – tady je nějaký institucionální zmatek; Prag-Film nebyl dceřinou společností UFY; existovala UFA a UFI; UFA (Universum-Film AG) byla společnost založená v Berlíně v prosinci 1917 z podnětu státu, UFI (Ufa-Film GmbH) vznikla v roce 1942 jako akt centralizace říšského filmového průmyslu a byl to koncern, jehož dceřinými společnostmi byly berlínské společnosti UFA, Terra a Tobis, mnichovský Bavariafilm, vídeňský Wien-Film a pražský Prag-Film

s. 146 – k poněmčeným jménům českých umělců jen podotýkám, že v divadelním provozu 19. století to byla v českých zemích celkem běžná praxe

s. 148 – filmy tvořící program filmového představení měly směrnici přesně stanovené pořadí: nejdřív běžel kulturní film (dobový výraz pro jakýkoli dokumentární film), pak týdeník a nakonec film hraný

s. 162 – dramatický rozdíl mezi v honoráři pro Vítovou Kšírovou nebyl v tom, že se Vítová stala hvězdou až s *Nočním motýlem*, nýbrž velmi pravděpodobně v tom, že Kšírová byla operetní subreta s jinými honorářovými nároky, jak odpovídalo prostředí hudebního divadla

s. 195 – literatura svůj oborový svaz tak úplně neměla, existoval Syndikát českých spisovatelů, který ovšem prověřoval pouze postoje svých členů nikoli autorů stojících mimo něj, stačilo z něho vystoupit a dotyčný měl v podstatě klid (možná případ Jaroslava Durycha)

s. 231 – Tristan Tzara byl na jaře roku 1948 v Praze jedním z řečníků Sjezdu národní kultury

s. 264 – šlo o národní cenu udělenou 12. 7. 1942 k okázale pojatým 70. narozeninám prezidenta Emila Háchy, mezi oceněnými byli vedle Adiny Mandlové a šéfredaktora holešovické Uranie Antonína Klimeše také Otakar Vávra, Marie Glázrová, Gustav Nezval, skladatel Václav Trojan, pěvci Pavel Ludikar, Jan Konstantin a Marie Budíková-Jeremiášová, houslista Váša Příhoda, literáti František Hrubín a František Kožík, malíř Karel Svoboda, sochař Jan Lauda ad., ale také temné figury kolaborantské žurnalistiky Mohamed Abdullah Brikcius z redakce Vlajky, Antonín Jaromil Kožíšek (po válce popravený) a Karel Werner; na oslavách vystoupili s projevy František Sekanina, Václav Talich, Miroslav Hýsek; devět dní od shromáždění na Václavském náměstí u příležitosti zrušení stanného práva po atentátu na Heydricha pro naprostou většinu vyznamenaných pořádně nepříjemná situace, ze které nebylo úniku (Sekaninovi krátce předtím zatklo gestapo syna, tak se mu snažil pomoci); všechny vyznamenané údajně ještě čekal neodmítnutelný výlet do Berlína (o tom se žádné memoáry, pokud vím, nezmiňují)

#### **Otázky k obhajobě:**

- 1) je autorce znám vedle Věry Ferbasové nějaký další případ smluvního herce či herečky?
- 2) narazila někdy autorka na to, že by měla nějaká zdejší filmová hvězda agenturní zastoupení?