Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Barbora Šollová

Každodennost herce v protektorátu na příkladu Jindřicha Plachty

The everyday life of an actor in the protectorate on the example of Jindřich Plachta

Praha 2025

Studijní program: Katedra filmových studií

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ivan Klimeš

Poděkování

V prvé řadě bych ráda poděkovala svému školiteli prof. PhDr. Ivanu Klimešovi za vstřícný a trpělivý přístup a za jeho cenné rady a připomínky. Rovněž bych chtěla poděkovat za trpělivost a pomoc mé rodině, bez které by tato práce nevznikla.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 8. 8. 2025

Barbora Šollová

Klíčová slova (česky)

Protektorát, film, kinematografie, herec, Jindřich Plachta

Klíčová slova (anglicky)

Protectorate, film, cinematography, actor, Jindřich Plachta

Abstrakt (česky)

Bakalářská práce se zaměřuje na mikrohistorii herce v protektorátu na příkladu herce a spisovatele Jindřicha Plachty. Pro zasazení zkoumaného období do širšího kontextu se práce nejprve zabývá Plachtovým společenským a uměleckým postavením v první a druhé republice a zahrnuje také stručnou reflexi Plachtovy kariéry a osobní situace po protektorátu. V daných časových úsecích práce analyzuje Plachtovu filmovou, divadelní a literární kariéru s přihlédnutím na percepci Plachty dobovým tiskem. Vedle jeho kariéry práce nahlíží i na jeho každodenní civilní existence, která v sobě přirozeně obsahuje politický a osobní život. Cílem bakalářské práce je porozumět strategii adaptování se a přežívání herce v nestandardních politických, společenských a ekonomických podmínkách.

Abstract (in English)

The bachelor thesis deals with microhistory of an actor during protectorate on the example of an actor and writer Jindřich Plachta. To place the period in a context, the thesis firstly discusses Plachta's social and artistic status in the first and second republic and includes a brief look at his career after the protectorate. In these time periods, the thesis analyses Plachta's film, theatrical and literary career, considering contemporary media perception of Plachta. In studied periods is also analysed his everyday civil existence, which naturally includes political and private life. The aim of the thesis is to understand surviving's mechanism of an actor in nonstandard conditions.

Obsah

ÚVOD ... **7**

1. SINGULARIZACE DĚJIN ... **10**

2. PLACHTA DO ROKU 1939 ... **11**

2.1. Rodinné zázemí ... 11
2.2. Kabaret Červená sedma ... 12
2.3. Dobývání oficiálních scén ... 15
2.4. Burian a intermezzo v Osvobozeném ... 16
2.5. Tragikomické role ... 18
2.6. Z kabaretového komika filmovým hercem ... 20
2.7. Spolupráce s Vančurou ... 22
2.8. Literární povídky ... 23
2.9. Ve filmových organizacích ... 24

3.0. HEREC A OBČAN ... **25**

3.1. Veřejná rovina ... 26
3.1.1. Na divadelních prknech ... 26
3.1.2. Plachta v protektorátním filmu ... 29
3.1.3. Rozhlas a Prag-Film ... 31
3.2. Soukromě-veřejná rovina ... 34
3.2.1. Plachta a jeho interakce s okupační mocí ... 34
3.2.2. Dobrák od kosti Plachta ... 35
3.2.3. Ilegální činnost ... 36
3.3. Soukromý život ... 37

4. PO VÁLCE ... **38**

ZÁVĚR ... **40**

PRAMENY A LITERATURA ... **42**

Prameny ... 42
Literatura ... 42
Bakalářské, magisterské a disertační práce ... 46
Dobové články ... 46
Internetové zdroje ... 48
Seznam citovaných filmů ... 49

SEZNAM ZKRATEK ... **51**

ÚVOD

Tato bakalářská práce se věnuje filmovému, divadelnímu herci a autorovi humoristických próz Jindřichu Plachtovi. Byť práce zpracovává úsek Plachtova života, není jeho monografií v biografickém smyslu (i když se tomu částmi přibližuje). Namísto snahy postihnout jeho kariéru jako komplexní celek od počátku až do konce se práce věnuje jednotlivým etapám a částem Plachtova života (jeho kariérním počátkům, politickému zakotvení, vybraným divadelním angažmá, přátelství s Vančurou atd.). Pomocí těchto kontextů se práce snaží vysvětlit jeho každodenní život během protektorátu. Každodenností naznačuji, že se kromě herecké profese zaměřuji i na Plachtovu soukromou stránku, která zůstala širší veřejnosti utajena, ale která měla vliv na jeho kariéru.

Hlavním cílem práce je zaměřit se na strategie adaptování Plachty na okupační podmínky a pokusit se zmapovat i jeho samotné vnímání dobové situace, uvědomování svých možností a dopadu svých rozhodnutí. V kontextu protektorátní kinematografie je zaměření pozornosti na individuálního jedince podstatné (obzvlášť jde-li o aktéra, který se pohyboval na kulturním poli). Individuální příběhy umožňují narušit generalizace a reduktivní kategorizování do zdánlivě jednoznačných kategorií, jako jsou odboj, rezistence nebo kolaborace. Při bližším seznámení se s protektorátní tématikou se zdá být případ Plachty pozoruhodný. Tento člen komunistické strany (KSČ), během protektorátu člen ilegálního ÚV KSČ, byl jedním z nejprotěžovanějších herců protektorátní kinematografie, jemuž se rovněž podařilo vyhnout činnostem, které by ho v poválečné společnosti zdiskreditovaly. Vedle Plachtových adaptačních strategií tak práce zachycuje koexistenci jeho „dvojí identity“ v nesvobodných podmínkách.

V první kapitole se krátce věnuji jednotlivým přístupům, jak lze přistupovat k analýze a reprodukce života jedince a následně v ní vysvětluji, proč jsem zvolila nahlížet na Plachtův život pomocí mikrohistorické metody. V druhé kapitole jsem se zaměřila na Plachtovo společenské a umělecké postavení v první a druhé republice (byť protektorát znamenal proměnu a v některých oblastech radikální zlom, pro jednotlivce to znamenalo spíše kontinuální navázání na předchozí dění, popřípadě přeformulování již naučených způsobů chování). Skrze vybrané úseky Plachtova života se snažím odhalit vlivy a souvislosti, které ho formovaly a dosadily do pozice oblíbeného lidového komika, v níž se ocitl roku 1939. Třetí kapitola se věnuje jeho činnosti během protektorátu. Filmoví herci museli manévrovat mezi dvěma „publiky“, každé od nich vyžadovalo vzor, ale jiným

způsobem (okupační moc ve formě spolupráce a proněmeckého chování, české protektorátní obyvatelstvo naopak ve formě vzdorujícího, protiněmeckého chování). Vedle toho bylo primárním cílem herců (stejně jako ostatních řadových občanů) v okupačních podmínkách přežít. Tyto vrstvy jsem se pokusila zmapovat v třech podkapitolách (které zkoumají jeho veřejnou, soukromě-veřejnou a soukromou rovinu). Poslední kapitola krátce reflektuje, v jakém společenském postavení se Plachta ocitl po protektorátu a jakým směrem se odvíjela jeho kariéra po roce 1945.

Původně jsem zvažovala čerpat z archivních pramenů. Narozdíl od jiných osobností protektorátní kinematografie (například Václava Wassermana, Hugo Haase nebo Vlastu Buriana) však po sobě Plachta nezanechal ucelený soubor písemností. Pátrala jsem v archivních pramenech, které se dotýkaly institucí, v nichž Plachta působil (Archiv české národní banky, archiv Červené sedmy uložený v Archivu Českého rozhlasu, archiv Ministerstva vnitra, Ministerstva školství národní osvěty a Úřadu říšského protektora v Národním archivu a archiv mimořádného lidového soudu v Praze ve Státním oblastním archivu). Jako Plachtova pravnučka jsem také měla přístup k Plachtově korespondenci s Vančurou, nepublikovanému vzpomínkovému textu jeho kolegy a přítele Josefa Hlaváče a dalším rodinným vzpomínkám. Vlastní Plachtova výpověď, která by mi umožnila reflektovat i jeho osobní postoj a jak on sám vnímal a definoval svou situaci, bohužel chybí.[1]

O Plachtovi vzniklo zatím pouze pár samostatných biografií. První napsal v roce 1962 Antonín Dvořák, dále filmový publicista Ladislav Tunys a historik Pavel Taussig. Biografie Antonína Dvořáka, byť je psaná silně zabarveným ideologickým jazykem, nabízí i cenné osobní vzpomínky na Plachtu. Z těchto děl byly využity základní životopisná data. Práce dále čerpala z memoárů Plachtových kolegů a přátel (hlavně herců Jaroslava Marvana, Františka Filipovského a lékaře Bedřicha Placáka). Jejich vzpomínky nabídly vhled do profesního prostředí, ve kterém se Plachta pohyboval a kontext dobové atmosféry z perspektivy herecké profese. Jako další hutný zdroj informací o Plachtovi byl dobový tisk. Pro základní historické souvislosti a institucionální proměny na poli kinematografie práce využívala monografické práce (převážně od historiků Gebharta a Kuklíka, Jiřího Doležala a Lukáše Kašpara, literárního vědce Václava Černého a německého historika Volkera Mohna). K porozumění mikrohistorické metody mi zásadně pomohla disertační práce od Jany

[1] Pár jeho osobních vzpomínek spolu i s jeho prózami vyšlo v povídkovém souboru vydaném v roce 1980, zde ale Plachta vzpomíná pouze na úplné počátky své kariéry.

Wohlmuth Markupové pojednávající o Hugo Vavrečkovi. Další prací, která mi napomohla k orientaci v archivních pramenech a citlivému přístupu k životě veřejně známých osobností byla práce od Miloslava Macely věnující se herci (a Plachtovu kolegovi) Čenku Šléglovi.

1. Singularizace dějin

Na poli historiografie existuje několik způsobů, jak přistupovat k interpretaci života jedince. Záleží na tom, co je cílem interpretace. U známých osobností se nabízí biografické zpracování. Jedinci, kteří byli v poválečné společnosti po roce 1945 odsouzeni, mohou být dnes jistým způsobem rehabilitování a naopak. Biografická metoda však, jak upozorňuje sociolog Pierre Bourdieu, vychází z předpokladů, že zkoumaný jedinec je autonomní jednotka, jehož vyprávěný život má sám o sobě smysl. Biografie má tak tendenci vytvářet ze života (který se přirozeně vyznačuje jak diskontinuitou, tak komplexností) chronologicky uspořádaný sled srozumitelných a k jasnému cíli zaměřených událostí.[2] V případě Plachty a mé snahy zaměřit se na jeho strategie adaptace (popřípadě možné způsoby, jakými definoval svou situaci a vnímal své možnosti), by biografické zpracování svazovalo možné závěrečné intepretace. Na rozdíl od vzniklých memoárů a biografií známých protektorátních herců je mým cílem spíše přistupovat k Plachtovi a jeho životu, jako k nekoherentnímu jedinci, jehož činy a rozhodnutí neměly jednoznačný cíl.

Namísto biografického zpracování je vhodnější interpretovat Plachtův život pomocí mikrohistorické metody. Narozdíl od biografie, která se zaměřuje na společenské elity a jde jí hlavně o zpřítomňování, připomínání a zvýznamňování konkrétních osob, mikrohistorie pracuje s marginalizovanými jedinci a tématy, která nejsou součástí velkých narativů dějin.[3] Plachtu sice rozhodně nelze vnímat jako osobu na okraji, neboť patřil k tehdejší společenské elitě. Ta ale procházela společenskými proměnami, během protektorátu ztrácela možnost autonomního vlivu na chod svého každodenního života a musela se přizpůsobovat podmínkám okupační správy. Stejně tak, jako vzniká spousta publikací, které skrze mikrohistorický přístup zkoumají život obyčejného jedince (např. řemeslníka, nebo mlynáře),[4] může vzniknout i práce mikrohistorie „obyčejného herce“ v protektorátu.

Premisou mikrohistorického výzkumu je prozkoumat ty fragmenty reality, které jsou mi k dispozici a od velkých narativů přejít k novým otázkám.[5] V případě protektorátní

---

[2] Pierre Bourdieu, Dodatek 1 „Biografická iluze“ in *Teorie jednání*, přel. Věra Dvořáková, (Praha: Karolinum, 1998), s. 57–68.

[3] Lenka Řezníková, Biografie jako textová a sociální praxe: Ke konjunktuře žánru na prahu moderny, *Dějiny – Teorie – Kritika*, 2015, č. 1, s. 94-117.

[4] Např. publikace od Carla Ginzburga: *Sýr a červi: Svět jednoho mlynáře kolem roku 1600*. (Praha: Argo, 2000).

[5] Sigurður Gylfi Magnússon, The Life Is Never Over: Biography as a Microhistorical Approach,“ In *The Biographical Turn*, ed. Hans Renders, Binne de Haan, and Jonne Harmsma (London: Routledge, 2016), s. 42–52.

kinematografie se tak v práci nevěnuji pojmu kolaborace, který je s protektorátní kinematografií úzce svázán, ale spíše pojmu adaptace, a to jakým způsobem se jeho význam v nových historických kontextech proměňoval.

2. Plachta do roku 1939

2.1. Rodinné zázemí

Rodinný rámec zásadně ovlivnil Plachtovy divadelní počátky a měl vliv na jeho silně levicové politické přesvědčení. Jindřich Plachta, rozený Jindřich Šolle, se narodil 1. 7. roku 1899 v Plzni.[6] Mezi plzeňské rodáky patřili i o dva roky starší Emil Bolek (nar. 1897),[7] a o rok starší (nar. 1898) Jaroslav Průcha.[8] Stejně jako Bolkova a Průchova, tak i Plachtova rodina byla spojena se Škodovými závody. Jindřich Karel Šolle, otec Plachty, pocházel ze strojnické rodiny, sám byl uznávaným řemeslníkem Škodových závodů v Plzni a často se podílel a dlouhodobě pracoval na konstruování zejména cukrovarů a pivovarů, které Škoda stavěl v cizině.[9] Svého syna v zájmu o divadlo nepodporoval. Spíše se u něho snažil rozvíjet tradiční rodinné zaměření. Matka, Magdalena Rumlová, pocházela z rodiny stavebníků. Ze vzpomínek Plachtova bratrance Jiřího Rumla i z Plachtovy korespondence svému nemocnému otci z roku 1948[10] vyplývá, že měl Plachta s otcem napjatý a kritický vztah. Ruml dokonce nachází podobnost mezi filmovými postavami přísných postarších pánů, které Plachta během své kariéry vytvořil, s autoritářským otcem.[11] Plachta byl nejstarším ze tří sourozenců; měl dvě mladší sestry, Vilmu a Helenu.[12] V době raného dětství strávila rodina několik let v Rusku, v Bachmutu (dnes součást Ukrajiny).[13] Bída a špatné životní podmínky, kterých byla rodina svědkem, pravděpodobně ovlivnily budoucí politické přesvědčení nejen Plachty, ale i jeho sester a otce, který si z Ruska odnesl přezdívku Pápa.[14]

---

[6] Pavel Taussig, „*Jindřich Plachta: Cesta do hlubin hercovy duše“* in *Objevené portréty* (Praha: Plus, 2018), s. 15.

[7] Ladislava Petišková, „Emil Bolek“, Česká divadelní encyklopedie 2024, cit. 3. 5. 2025, https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=5928:bolek-emil&Itemid=286&lang=cs .

[8] Luboš Bartošek, *Jaroslav Průcha* (Praha: Československý filmový ústav, 1973), s. 1.

[9] Jiří Ruml a Jan Rauner, *Znamínko na duši: Zápisky z vězení* (Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990), s. 23.

[10] Fotokopie dopisu v: Antonín Dvořák, *Jindřich Plachta. Proměny* (Praha: Orbis, 1962), s. 17.

[11] Ruml a Rauner, *Znamínko na duši*, s. 23.

[12] Taussig, *Cesta do hlubin hercovy duše*, s. 32.

[13] Tamtéž, s. 25.

[14] Ruml, Rauner, *Znamínko na duši,* s. 23.

Kromě pobytu v Rusku strávil Plachta své dětství v Plzni, kde navštěvoval na přání otce obchodní akademii. V Plzni bylo do roku 1918 jedno ze čtyř stálých českých divadel v Čechách a na Moravě, které mohlo zajistit svým zaměstnancům vyšší životní úroveň (kromě městského divadla v Plzni to bylo Národní divadlo v Praze a v Brně, Městské divadlo v Praze-Vinohradech).[15] S uměleckým světem se tak Plachta seznamoval prostřednictvím klasických a moderních dramat (jako byly Čechovovy *Tři sestry* nebo Shakespearův *Král Jindřich IV.*) a české divadelní klasiky (Tyl, Vrchlický, Stroupežnický ad.).[16] Špičkový činoherní soubor vedl do roku 1912 Václav Budil, do roku 1919 Karel Veverka (s Veverkou přišel i nový šéf opery, později významný český dirigent Václav Talich).[17] Suverénní divadelní prostředí bylo tak první zastávkou v Plachtově herecké kariéře. Stejně jako Bolek a Průcha i Plachta zde působil jako statista. Podle jeho vyprávění se se statisty jednalo bezcitně: „*Po prožitých svízelích na scéně plzeňského divadla ztratili jsme důvěru v profesionální dramatické umění a uvedli do provozu náš ochotnický spolek JARO.*[18] Spolek *JARO,* složený ze statistů plzeňského divadla, vznikl vedle již existujících plzeňských spolků *Mládí* a *Stroupežnický* (kde působili Jaroslav Průcha a Emil Bolek).[19] Už od úplného počátku ve snaze skrýt hraní před otcem, vystupoval pod přezdívkou Plachta (která vznikla během jeho školských let). Po škole se dále snažil plnit otcovu vůli. Nejprve strávil rok v Krakově, odkud se roku 1919 přesunul do Prahy.[20] Zde až do druhé poloviny dvacátých let pracoval v šekovém úřadě v Holečkově ulici na Smíchově jako smluvní úředník. Povolání ve státní správě měla řada dalších tehdy začínajících herců, jedním z nich byl Plachtův budoucí herecký kolega Jaroslav Marvan, který pracoval na ředitelství pošt. Jako státní zaměstnanci museli hrát načerno,[21] přezdívku Plachta tak používal i v Praze.

2.2. Kabaret Červená sedma

V prvé řadě se Plachta toužil stát spisovatelem a své příspěvky chtěl publikovat v nově založeném avantgardním časopisu Červen, editovaný S. K. Neumannem. Jeho dalším

[15] Národní archiv (NA), f. 371, Ministerstvo školství a národní osvěty (MŠNO) 1918–1949, k. 3319, Informativní zpráva o vývoji sociálních poměrů divadelních zaměstnanců z 2.7 1942.

[16] Eva Šormová (ed.), *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů* (Praha: Divadelní ústav, 2000), s. 75.

[17] „Historie opery DJKT“, cit. 1. 5. 2025, https://www.djkt.eu/opera/historie-opery-djkt.

[18] Jindřich Plachta; Zdeněk Šolle a Marta Staňková. *Na slovíčko s Jindřichem Plachtou*. (Klíč. Praha: Československý spisovatel, 1980), s. 209.

[19] Bartošek, *Jaroslav Průcha*, s. 1.

[20] Plachta, Šolle, Staňková, *Na slovíčko s*, s. 221.

[21] Jaroslav Marvan a Petr Hořec, *Nejen o sobě* (Praha: Melantrich, 1975), s. 59.

přáním bylo, aby jeho texty byly zpívány v kabaretu Červená sedma,[22] což se mu splnilo. Poválečná Praha nabízela širokou škálu kabaretních scén – byly to například oba Longenovy kabarety v Adrii, Tichého kabaret Hvězda anebo Hašlerova Lucerna.[23] Červená sedma byla specifická svou snahou revoltovat proti těmto dosavadním a nově vznikajícím „výdělečným" kabaretům. Nevěnovala se pouze humorným číslům, ale i lyrickým dramatům, stejně jako sociální poezii nebo politickým satirám.[24] Kladla důraz na literární tradici, ve svých číslech zhudebňovala verše básníků (Havlíček, Sládek, Dyk nebo Neumann) i originální autorskou tvorbu (autory byly hlavně dr. Jiří Červený, Karel Balling nebo Ing. František Hvížďálek). Plachta zde začal pracovat jako nápověda.[25] V té době si napsal svou první roli upovídané ženy. Vytvořil „ženského Švejka",[26] který „řečí dobře odposlouchanou na pavlačích a chodbách činžáků, na ulicích, v laciných hospůdkách, na fotbale, při návštěvě prvních filmových představeních komentuje vše, s čím se setkává v životě a ve svém okolí".[27] Osoba, kterou pojmenoval Vůněslava Acetylenová, ho dostala do širšího povědomí veřejnosti. Debutoval s ní na večírcích různých spolků, v roce 1920 s ní pohostinsky vystoupil v kabaretu Satyr a v prosinci roku 1921 v Červené sedmě. Jeho ambice stát se publikujícím spisovatelem se v té době rovněž splnila. Stejně jako další hry a recitace Červené Sedmy i Paní Acetylénová vyšla tiskem v Šibeničkách (povídka *Kus ulice*, 1922)[28] a v nakladatelství Josefa Švába v Praze (povídka *Paní Acetylénová jde na fotbal).*[29] Vůněslava Acetylénová, s níž se představil publiku a která ho vyprofilovala do komického oboru, je symptomatická pro jeho celou kariéru. Jednalo se o komentátorku celého veřejného dění, která kombinuje každodenní události z maloměstského zákulisí se soudobými aférami politického a kulturního života.[30] Odhalování vážného kontextu, skryté za rouškou humoru, se propsalo i do jeho literární tvorby. V neposlední řadě je Vůněslava Acetylénová rolí, kterou si Plachta napsal zcela sám pro sebe. Podíl na scénářích a „dopisování" postav ho

[22] Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích* (Praha: Orbis, 1958), s. 263.

[23] Josef Kotek, Český kuplet, jeho prostředí a pěstovatelé: K historii pódiových vokálních žánrů, *Hudební věda* 22, 1985, č. 2, s. 99-130.

[24] Jiří Červený, *Červená sedma* (Praha: Orbis, 1959), s. 170.

[25] Tamtéž, s. 269–271.

[26] Plachta, Šolle, Staňková, *Na slovíčko*, s. 221.

[27] Tamtéž.

[28] Jaromír Kazda a Josef Kotek. *Smích Červené sedmy: ze zlaté doby českého kabaretu 1910-1922* (Praha: Československý spisovatel, 1981), s. 260.

[29] Tamtéž, s. 264

[30] Plachta, Šolle, Staňková, *Na slovíčko,* s. 221.

doprovázely celou jeho kariéru. Václav Wasserman dokonce mluví o tom, že Plachta nikdy nedostal roli takovou, jakou by ji potřeboval, ale vždycky si ji musil teprve napsat (Plachtu nazývá vždy spoluautorem).[31] Červenou sedmou prošla řada známých umělců a spisovatelů (Martin Frič, Jaroslav Hašek, Emil Artur Longen, nebo Karel Poláček). V kabaretu tak Plachta navázal kontakty, díky kterým mohl následně rozvíjet svou kariéru – získal angažmá u Buriana a začal publikovat humoristické prózy.[32] Platy v Sedmě byly nepochybně nestabilní. Konkrétní částky v sezoně 1919-1920 zmiňuje Vladimír Just. Podle něj měl Vlasta Burian dostávat 2200 korun měsíčně (což byl vysoký plat, protože se ho Sedma snažila udržet), Ferenc Futurista 1800 korun (což bylo běžnější), zatímco samotní zakladatelé 3000 korun.[33] Ovšem v porovnání s ostatními profesemi mohli navzdory nejistotě a nízkému společenskému statusu úspěšní komikové získat nadstandardní příjem (v roce 1929 činila průměrná týdenní mzda horníků 235 Kč, zatímco zaměstnanci v pražském průmyslu a živnostech dostávali okolo 210 Kč týdně. V Československé tabákové režii mohl zaměstnanec získat 160 Kč týdně a textilní dělníci na Brněnsku si vydělali zhruba 158 Kč týdně).[34]

Po rozpadu Sedmy roku 1922 přešel do kabaretu Satyr. Podle pamětníka Josefa Hlaváče honorář za představení obnášel dvacet korun, jenom Plachta získával padesát. Hlaváč vzpomíná, že Plachta v této době bojoval s ekonomickou situací spojenou s rodinnými povinnostmi (v roce 1923 založil rodinu): „figurkařil na periferních divadlech za denní honoráře několika korun…“.[35] Vedle nejistých honorářů z kabaretu byl však Plachta po celou dobu svého působení v Sedmě i Satyru stále zaměstnancem v šekovém úřadu (až do roku 1928). Základní plat činil v roce 1923 6480 korun ročně (k němuž se přidával místní přídavek v hodnotě 1860 korun, a ještě drahotní přídavek ve výši 3619 korun). Platy úředníků se postupně zvyšovaly a v roce 1926 Plachta získával 12600 korun ročně (navíc k tomu pobíral výchovné v hodnotě 1800 korun). Když roku 1928 Plachta z úřednického povolání odešel, stále získával plat v podobě tzv. výslužného ve výši 6600 korun ročně, a to až do roku 1934 (jednalo se tedy o polovinu platu předešlého, finanční stabilitu mu ale už v

[31] Wasserman, *Václav Wasserman vypráví*, s. 270.

[32] Plachta, Šolle, Staňková, *Na slovíčko*, s. 227.

[33] Vladimír Just, *Vlasta Burian – mystérium smíchu: Život a dílo krále komiků* (Praha: Academia, 1993), s. 121-122.

[34] Václav Průcha a kolektiv, *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. 1. díl. Období 1918–1945* (Brno: Nakladatelství Doplněk 2004), s. 236.

[35] Tamtéž.

tomto období pravděpodobně zajišťovaly platy z filmových a divadelních výstupů). Stejně jako Sedma, i kabaret Satyr záhy ukončil svou činnost.[36] V rámci poválečné hluboké krize se divadla i kabarety potýkaly s finančními ztrátami i ubývajícím publikem. Roli v poklesu návštěvnosti hrál i rozmach zájmu o nové formy umění a zábavy – hlavně o sport, rozhlas a film.

2.3. Dobývání oficiálních scén

Zatímco do první půlky dvacátých let byl Plachta znám především díky postavě Paní Acetylénové (ženy z lidu), vystupováním v renomovaných divadlech získal více příležitostí a způsobů, jak uplatnit svůj humor. Příchodem na oficiální pražské scény zároveň vstoupil do již poměrně přeplněného prostoru. Kabaretní komikové postupně dobývali oficiální scény (a následně i filmová plátna). Poli komiků dominoval Vlasta Burian, dále tu byli například Ferenc Futurista, Eman Fiala nebo Jára Kohout. V první půlce dekády byla profese komika spojovaná s domněle pokleslou morální úrovní. Jména komiků se často objevovala ve stížnostech ze stran náboženských a humanitních organizací adresovaných zemské správě (v roce 1924 píše Československá jednota výchovná a humanitní kanceláři prezidenta republiky o „„tak zvaných komicích' kteří nedostatkem svého vzdělání, umění a vkusu nahrazují vtipy' stejně hloupými jako sprostými. Spoléhají na zvrácený vkus nekritických mas a podobají se ošklivým červům, žijícím a tyjícím jen z páchnoucího mrchoviště...“).[37]

Plachta si během dvacátých a třicátých let, kdy se diskurz komické profese proměňoval a nabýval většího respektu, prošel dvěma výraznými soubory. Nejprve byl členem souboru divadla Vlasty Buriana, odkud přešel do souboru Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha. Souběžně s těmito dvěma stálými angažmá hostoval v dalších pražských divadlech. Zatímco jeho komika čerpala z kontaktu s publikem a těžila

---

[36] Jiří Voldán a Václav Ševčík, *Šli tři muzikanti a jiné vzpomínky na ty, o nichž se málo psalo* (Praha: Panton, 1970), s. 231.

[37] Národní archiv (NA), Ministerstvo vnitra (MV), f. 1075/2, sign. 9-73-8, k. 1059. Stále zde platil Divadelní zákon z roku 1850, podle něhož byl veškerý divadelní obsah posuzován obvodním policejním ředitelstvím. To mohlo (pokud mělo o dané hře pochybnosti) postoupit rozhodnutí zemské správě. Pokud posudek o přípustnosti divadelní hry nebyl jinak možný, účastnil se zástupce zdejšího presidia spolu s členy divadelního cenzurního sboru poslední generální zkoušky. Cílem bylo oprostit zábavní obsah od náboženských narážek, zesměšňování vlády a urážení veřejné mravopočestnosti. Srov. Obecný zákonník říšský a Věstník vládní pro císařství rakouské = Allgemeines Reichs-Gesetz- und Regierungsblatt für das Kaiserthum Oesterreich (Vídeň: Císařsko-královská dvorská a státní tiskárna, 30. listopadu 1850), č. 154 (1850), s. 1976-1980.

z improvizace,[38] v obou zmíněných souborech byl prostor pro improvizaci a neplánovaná vybočení z předem připravené struktury omezený. Rolí souboru bylo především nahrávat ředitelům divadla, kteří měli na scéně dominantní postavení, jako jediní mohli improvizovat a vlastnili monopol na humor".[39] Možnost spontánního hraní kromě toho svazoval i sériový způsob produkce v obou divadlech. Úspěšné inscenace se hrály dlouho, a naopak nepříliš úspěšné inscenace se rychle stáhly, počty repríz byly měřítkem úspěchu hry. Není proto překvapivé, že Plachta angažmá často měnil – z divadel odcházel, aby se do nich postupně vrátil. U jiných herců tomu tak nebylo, Marvan u Buriana působil osmnáct let.[40] Tato Plachtova přelétavost může být zprávou o jeho vlastní umělecké vyhraněnosti, která byla v rozporu s dominantními rysy jeho povahy: výrazné sebekritičnosti a trémě, o kterých se v jeho vzpomínkách shodují i jeho kolegové.[41]

2.4. Burian a intermezzo v Osvobozeném

Okolo roku 1925 se Plachta stal členem souboru populárního komika Vlasty Buriana.[42] Divadlo se často potýkalo s cenzurou (kupříkladu hru *Profesor Specialista* z roku 1926 zemská správa zakázala, protože „celý obsah stál na kluzkých a dvojsmyslných hovorech i situacích, jimiž je hrubě urážen dobrý mrav a zlehčováno mateřství…").[43] Nejednalo se však o humor apriori politický. Burianova komika se spíše opírala o slovní hříčky, zápletky her vycházely z nedorozumění mezi jedincem a institucemi.[44] Plachta se objevoval v malých, diskrétních rolích (byl jedním z důstojníků ve hře *C. a k. polní maršálek* z roku 1927), větší roli úředníka Puntíka získal ve veselohře *To neznáte hadimršku* z roku 1928, nebo ve veselohře *Jim Ťuntě, mistr zločinů* z téhož roku 1928, kde se objevil v roli hluchého svědka. Mnohem větší popularitu získával na ostatních pražských scénách, které v tomto období navštěvoval. Vystupoval např. v Hašlerově Lucerně (*Nechytejte ho!* 1927; po

[38] Např. Jan Werich popisuje Plachtovo herectví jako: „Něco ho na jevišti napadlo, zaimprovizoval, docílil komického efektu, ale už nikdy to nedokázal opakovat. Neuměl zaregistrovat postup, jak k tomu efektu vlastně přišel – a to mu jako herci nesmírně vadilo." Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná-- vlastně Potlach*. (Praha: Melantrich, 1982), s. 67.

[39] Jiří Tvrzník. *Herecké eso: Jaroslav Marvan vzpomíná* (Praha: Univers, 1995), s. 48. Srov. Jiří Tvrzník. *Šest dýmek Františka Filipovského* (Praha: Novinář, 1982), s. 109.

[40] Tamtéž, s. 65.

[41] „Vždyť on trémou a rozčilením pokaždé zezelenal! Nikdy jsem snad neviděl nešťastnějšího člověka, než býval Plachta před premiérou." Tamtéž, s. 63.

[42] Tamtéž, s. 44.

[43] NA, f. 1075/2, MV, sign. 9-73-8, k. 1059, k zákazu došlo dne 30. 12. 1926.

[44] Just, *Mystérium smíchu*, s. 131.

boku Martina Friče), ve Varieté (*Jeho veličenstvo jaro,* 1927; opět po boku Martina Friče), v divadélku Rokoko nebo v divadle Dada. Jeho popularita získávala stále širší publikum, roku 1926 se měl dokonce objevit i na scéně Národního divadla v Hilarově inscenaci Shakespearovy hry *Blažena a Beneš aneb Mnoho povyku pro nic.* Podle divadelního publicisty Antonína Dvořáka zde Plachta skutečně vystoupil ve „dvou třech reprízách".[45] Naopak podle pamětníka Jiří Voldána Plachta roli nacvičoval, ale nakonec před publikem nakonec nevystoupil.[46] V archivu Národního divadla je pouze fotka Plachty ze dne 12. 6. 1926, s popiskem, že se jedná o nerealizovanou roli Košťála.[47] Nicméně, už samotný fakt, že Národní divadlo mělo o Plachtu zájem, je zprávou o jeho stoupající popularitě a respektu. Kromě finančního zázemí (platy se pohybovaly mezi 2 000-5 000 korun, ovšem bez placené měsíční dovolené)[48] mohl Burian nabídnout svému souboru uplatnění i ve filmu, úspěšné divadelní hry se dočkaly filmového zpracování.[49] Plachta však od Buriana v roce 1929 odešel.

Jeho rozhodnutí mohlo být motivováno několika faktory: rozdílným uměleckým vkusem i osobními vztahy. Burianovo divadlo bylo sice komerčně úspěšné a v pražské divadelní síti zastávalo důležité postavení, ale svým repertoárem se řadilo mezi nenáročnou a programově apolitickou zábavu cílenou na vkus diváctva. Pro herce to znamenalo neustálé přizpůsobování se stylu většinového publika.[50] V druhé polovině dvacátých let se v Praze formovaly i scény experimentující s avantgardní formou, které byly Plachtovi mnohem bližší. V roce 1925 vzniklo Osvobozené divadlo jako sekce uměleckého avantgardního sdružení Devětsil. Roku 1929, kdy se Osvobozené přesídlilo se z Adrie do paláce u Nováků, přišli do souboru jako nové posily i Plachta spolu s hercem Václavem Tréglem.[51]

Když Plachta do divadla přišel, byla podle divadelní teoretičky Evy Šormové satirická tendence Osvobozeného ještě latentní.[52] Nicméně hned první hra *Líčení se*

---

[45] Dvořák, *Jindřich Plachta*, s. 22.

[46] Voldán a Ševčík, *Šli tři muzikanti*, s. 233. Plachta sice roli nacvičoval, ale na poslední chvíli roli odmítl.

[47] „Košťál, nerealizovaná role", Fotografie č. 18267, Archiv Národního divadla, 12.06.1926, cit. 1.5. 2025, https://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/18267/inscenace/3176 .

[48] Ladislav Tunys. *Šarm & šepty Oldřicha Nového* (1. vyd. Praha: Interpress, 1992), s. 78.

[49] Miloslav Macela, „Čeněk Šlégl (1899–1970). Konfrontace umělce s dvěma totalitními režimy" (Rigorózní práce, Ústav českých dějin, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, vedoucí práce Jana Čechurová, 2010), s. 34.

[50] Tvrzník. *Herecké eso,* 1995, s. 65.

[51] Šormová (ed.), *Česká divadla*, s. 380-381.

[52] Tamtéž.

odročuje, ve které Plachta debutoval s rolí komického absurdního stařík Philippa Dalbâtre,[53] vyvolala politické pozdvižení. Voskovec s Werichem zde v rolích detektivů zesměšňovali styl pravicových bulvárních plátků, čímž si vysloužili nelibost pravicového politika Jiřího Stříbrného.[54] Plachta se objevil ještě ve hrách *Sňatkový režisér* a *Fata morgana* (premiéra 1929), [55] ale poté z divadla odešel.[56] Jeho první zastávka v Osvobozeném byla krátká, po třech hrách se vrátil se zpět k Burianovi. Důvod Plachtova návratu částečně objasňuje jeho kolega Jaroslav Marvan. Podle jeho vzpomínek za něj měl Plachta zaskakovat, zatímco Marvan natáčel ve Francii. Profesní rivalita mezi Burianem a Plachtou měla být ovšem natolik neúnosná, že se Marvan musel vrátit z Francie dřív.[57]

2.5. Tragikomické role

Roku 1932 se znovu vrátil do Osvobozeného a byl jeho členem až do roku 1938, kdy divadlo ukončilo svou činnost. Po návratu roku 1932 ztvárnil roli Hippodroma v inscenaci *Osel a stín*. Roli lze stručně popsat pomocí režijní poznámky Voskovce a Wericha: „Jeho okolí ostře kontrastuje s jeho lidovým původem, což v něm živí trapný pocit méněcennosti. [...] Věří tak slepě fikcím, do kterých si rozdělil svět a život jako do škatulek…[58] Plachtovy role byly vystavěny na kontrastu mezi jeho vnitřní plachostí a vnější výrazností. Jeho postavy tak byly laděny do melancholického, až tragikomického tónu (divadelní kritik Julius Fučík o jeho roli Černého v i *Rub a líc* z roku 1936 popisuje, že Plachta dokáže svým humorem a hraním diváctvo „nejen rozesmát, ale i dojmout až k pláči“).[59] Oproti Burianovi tak Plachta mohl uplatňovat svou komiku v širším repertoáru rolí.

Hlavní rozdíl mezi divadlem Vlasty Buriana a Osvobozeným byla jejich politická angažovanost. Voskovec s Werichem si hry psali sami. Byť schovávali náměty svých her do dávné minulosti, vkládali do nich obrazy současnosti dotýkající se palčivých problémů Československa (velká hospodářská krize vyúsťující v nezaměstnanost, dělnické stávky,

---

[53] František Cinger, T*iskoví magnáti Voskovec a Werich: (Vest pocket revue) - (Lokální patriot)* (Praha Akropolis 2008), s. 30.

[54] Michal Schonberg, *Osvobozené* (Praha: Odeon, 1992), s. 98–104. Stříbrný reagoval nařízením, aby jeho listy *Polední list* a *Expres* divadlo ignorovaly.

[55] Julius Fučík, *Divadelní kritiky*. (Praha: SNPL, 1956), s. 339.

[56] Denní zprávy, *Lidové noviny* 37, 15. 12. 1929, č. 630 (ranní vydání), s. 7.

[57] Marvan a Hořec, *Nejen o sobě*, s. 98-99.

[58] Jan Werich, Josef Träger a Jiří Voskovec, *Osel a stín* (Praha: Československý spisovatel, 1965), s. 21.

[59] Cit. Fučík, *Divadelní kritiky,* s. 353.

rostoucí napětí mezi levicí a pravicí a nebezpečně vyhlížející Německo a Maďarsko…).[60] Postupně vytvářeli ze svého divadla politickou tribunu, především po roce 1933, kdy se říšským kancléřem v Německu stal Adolf Hitler. Konkrétním politickým podtextům jednotlivých her Osvobozeného se detailně věnuje divadelní teoretik Michal Schonberg. Dle něj hra *Osel a stín* odehrávající se starověkém Řecku ve skutečnosti odhaluje výstražné známky vznikajícího fašismu.[61] Během jejích 187 repríz podávalo německé vyslanectví v Praze ostré protesty u ministra zahraničních věcí dr. Edvarda Beneše za cílem stažení celé hry, nebo alespoň vypuštění některých pasáží.[62] Týdeník *Frankfurter Zeitung* dne 27. 10. 1933 oznamoval svým čtenářům, že „německé velvyslanectví v Praze vzneslo námitky proti revue ‚Osel a stín' v podání ‚Osvobozeného divadla' v Praze. V této revue je Německo a německý státní systém napadán a zesměšňován nejostřejšími výrazy…"[63] I hra *Kat a* blázen, uvedená v říjnu roku 1934, ve které si Plachta zahrál roli putykáře Dona Almary, se setkala s hlasitou odezvou. Za narážky na domácí politické představenstvo a na Hitlera[64] si Osvobozené vysloužilo téměř dvoutýdenní útoky ze strany pravicového a nacionalistického tisku. Kromě mediálních kampaní útočících na divadlo mohl Plachta a členové souboru negativní odezvu divadla zažít i skrze reakce obecenstva (např. během jedné z repríz hry *Kat a blázen* došlo k výtržnostem nacionalisticky orientované mládeže).[65] Mediální útoky a další okolnosti vedly Voskovce s Wericha k přerušení činnosti divadla. Plachta v té době pravděpodobně působil v Tylově divadle v Nuslích.[66]

I přes dusné ovzduší a popularitu, která by mu zajistila angažmá i v jiném divadle, se Plachta k Voskovcovi a Werichovi roku 1936 vrátil. Tentokrát se divadlo přesídlilo do Rokoka a vystupovalo pod názvem Spoutané divadlo (ve svém programu, jak Voskovec s Werichem upozorňovali, pokračovalo v politické satiře namířené proti fašismu a boji za demokracii).[67]

---

[60] Schonberg, *Osvobozené*, s. 163.

[61] Tamtéž, s. 204

[62] Jaromír Pelc, *Zpráva o Osvobozeném divadle* (Praha: Práce, 1982), s. 131.

[63] Ein deutscher Protest wegen eine Revue in Prag, *Franfurter Zeitung* 778, 27. 10. 1933, s. 310, cit. 20. 5. 2025, https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/periodical/pagetext/13447700?query=Esel%20und%20Schatten. Srov. Michal Schonberg, *Osvobozené*, s. 21.

[64] Schonberg, *Osvobozené,* s. 235.

[65] Tamtéž, s. 98.

[66] Divadelní ústav, záznam o angažmá Jindřicha Plachty.

[67] Schonberg, *Osvobozené,* s. 290.

Dle Ladislava Tunyse měl Plachta události roku 1938 (mnichovský diktát a anexi pohraničí) prožívat na jevišti Velké Operety. Ve skutečnosti do Velké operety nastoupil až po těchto událostech. Dramatický rok 1938 strávil ještě v zanikajícím prostředí Spoutaného. Zahrál si ve hře *Pěst na oko* a měl hrát i v připravované hře *Hlava proti mihuli.* Premiéra byla původně naplánována na 11. listopadu 1938, avšak představení se už neuskutečnilo. Ohlášení hry se setkalo s tvrdou mediální kritikou[68] a bylo proti němu vzneseno několik pokusů o jeho zákaz. Necelý měsíc po zániku první republiky bylo Spoutané divadlo výnosem zemského úřadu z 9. listopadu 1938 definitivně uzavřeno. Plachta však v jeho prostorách zůstal a stal se členem nově vzniklého Divadla U Nováků pod vedením Járy Kohouta.[69]

2.6. Z kabaretového komika filmovým hercem

Plachtová filmová kariéra byla ještě rychlejší než divadelní. Poprvé se objevil roku 1926 v Lamačově filmové adaptaci Haškova mimořádně úspěšného románu *Dobrý voják Švejk,* kde si zahrál vojína (hned stejný rok si zahrál i v populární veselohře Přemysla Pražského *Prach a broky* a v Hajského veselohře *Loupežníci na chlumu*). Následující rok si zahrál hned v pět filmových komediích, kde se objevil v malých, ale výrazných vedlejších rolích. V roce 1928 dokonce získal angažmá ve Vídni ve společnosti Sascha-Film ve filmu *Štěstí u žen* (*Glück bei Frauen*, režie Hans Otto) v roli detektiva.[70] V souvislosti s němou filmovou érou lze ještě zmínit film Carla Junghause *Takový je život.* Film byl natočen roku 1929, ale premiéra se uskutečnila až 9. května roku 1930 (téměř tři měsíce po premiéře *Tonky šibenice,* Plachtově prvním zvukovém filmu). V českých biografech se *Takový je život* promítal sotva týden – oproti zvukové novince už nebyl pro diváctvo atraktivní. Naštěstí pro Plachtu film znamenal jen další bod v začínající filmové kariéře, pro jeho kolegu Theodora Pištěka to ovšem znamenalo obrovské finanční fiasko (dluhy splácel až do roku 1941).[71]

---

[68] Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu Čechy a Morava: Koncepce, praxe a reakce české strany*, přel. Petr Dvořáček (*Praha*: Prostor, 2018), s. 375.

[69] Tvrzník, *Šest dýmek Františka Filipovského*, s. 174.

[70] K vzrůstajícímu úspěchu českého filmu v zahraničí, *Národní listy* 68, 21. července 1928, č. 200 (večerní vydání), s. 1. Srov. Was den Kinobesitzer interessiert, *Anno Zeitunge*n 938, 21. 7. 1928, s. 14. Dostupný na: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=dkj&datum=19280721&seite=14 [vyšlo 21.7. 1928, cit. 11.7. 2025]

[71] Martin Šrajer, Takový je život, 10. 10. 2016, cit. 9. 7. 2025. https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395489/takovy-je-zivot. Srov. Zahraniční kritiky jednohlasně ocenily film Takový je život, *Filmový kurýr* 4, 25. 4. 1930, č. 17, s. 2.

Byť byl Plachta zpočátku vůči zvukovému filmu nedůvěřivý,[72] získal díky němu stabilní místo v české filmové produkci. Roku 1929 si zahrál roli vězně ve filmu Hanse Tintnera *Pasák holek* (oficiální pražská premiéra filmu proběhla jako němá s živým doprovodem 2.května 1930, v synchronizované verzi byl nicméně film uveden o rok předtím v Ústí nad Labem),[73] o rok později se objevil v roli drožkáře v Antonově filmu *Tonka šibenice*. Rok 1931 byl pro Plachtu mimořádně úspěšný, objevil se v sedmi divácky úspěšných filmech. Roli drožkáře a otce ztvárnil v úspěšném Kodíčkově filmu *Obrácení Ferdyše Pištory*,[74] po boku Buriana v roli zaměstnance Puntíka se objevil v úspěšné veselohře *To neznáte Hadimršku* (režie Karel Lamač a Martin Frič). Roli domněle přísného otce si zopakoval v divácky oblíbené adaptaci Poláčkova humorného románu *Muži z offsidu* (režie Svatopluk Innemann). Jeho syna Emana Habáska ve filmu hrál jeho stejně starý kolega Eman Fiala.

Komedie a veselohry se staly Plachtovou hlavní doménou. V průběhu let 1930-1938 se objevil v 52 filmech, z toho 37 bylo komediálního žánru. Zpočátku byl obsazován do vedlejších rolí postarších (byť mu bylo v té době pouze 32 let) sluhů, otců nebo pánů, jejichž komika pramenila z domnělé vážnosti a důstojnosti. Svou první hlavní úlohu získal v detektivním filmu *Vražda v ostrovní ulici,* kde ztvárnil detektiva Klubíčka (režie Svatopluk Innemann, 1933; film byl jako první natočen v nových barrandovských ateliérech).[75] V komediích postupně získával větší prostor: roku 1936 si zahrál v hlavní trojici po boku Hugo Haase a Vladimíra Borského v Slavínského komedii *Tři muži ve sněhu.* Mimořádně plodný byl pro Plachtovu kariéru společensky dramatický rok 1938. Zahrál si celkem v sedmi komediích, ve všech se jednalo o velké role. V komediích *Jarčin profesor* a *Armádní dvojčata*, které režírovali společně herec Čeněk Šlégl a debutující Jiří Slavíček (syn malíře Antonína Slavíčka),[76] Plachta vynikl v nové herecké dvojici s Ladislavem Peškem. Spolu si zahráli také ve filmu *Děti na zakázku* (1938), který už režíroval Šlégl sám. Nutno dodat, že Plachta si svoje role častokrát doplňoval svými vyprávěcími monology (výrazné je to v např.

[72] Wasserman, *Václav Wasserman vypráví*, s. 269. Srov. Tvrzník, *Šest dýmek,* s. 128.

[73] Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let* (Brno: Host, 2009), s. 30.

[74] Píseň vyhynulého drožkáře, kterou ve filmu zpíval, vysílal v letech 1932–1937 pravidelně rozhlas. *Týdeník československého rozhlasu* (Praha: Československý rozhlas), ročníky 1932–1938.

[75] Petr Tichý, „Kamera! Klapka! Akce!" – Leden 1933, 26. 01. 2023, cit. 19. 7. 2025, https://www.barrandov.cz/novinky/kamera-klapka-akce-leden-1933/

[76] Macela, „Šlégl", s. 42.

v Cikánově filmu *Barbora řádí* /1935/, kde Plachta jako ševc Mrázek ve své monologu zmiňuje, jak „poznal svou manželku při představení hry *Hadrián z Římsu",* zážitek z představení Hadriána z Římsu zachycuje i ve svých povídkách).

Vedle komedií se objevil i v dalších filmových žánrech. V roce 1931 si zahrál malou roli legionáře a holiče ve Innemannově dramatu *Třetí rota* (film na motivy stejnojmenného románu Josefa Kopty vykresloval příběh jedné československé legionářské roty v Rusku). V roce 1937 si zahrál v životopisném snímku *Karel Hynek Mácha* (režie Zet Molas, 1937) a v dalších válečném dramatu *Poručík Alexander Rjepkin* (režie Václav Binovec, 1937), sociálním dramatu *Harmonika* (Ladislav Brom, 1937) nebo ve Vávrově filmové adaptaci Jiráskovy *Filosofské historie* (1937). Ojedinělou epizodou v Plachtově kariéře je jeden reklamní film z roku 1938 *Vesele do nového dne.* Film byl natočen ve Zlíně v dílně skupiny Filmová šestka (jejímž členem byl i Elmar Klos, který natočil i tento snímek). Jako ostatní reklamní filmy, měl i tento lákat diváctvo na výrobky firmy Baťa.

2.7. Spolupráce s Vančurou

Plachta byl velkým obdivovatelem devětsilského literáta a českého prozaika Vladislava Vančury (obzvláště Vančurovy románové prvotiny z roku 1924 *Pekař Jan Marhoul*).[77] Jejich profesní spolupráce a osobní přátelství začalo roku 1932 snímkem *Před maturitou.* Nezávisle se spisovatelem a novinářem Karlem Novým Plachta upozornil autora námětu a ředitele společnosti AB Julia Schmitta, aby byl pro scénář filmu osloven právě Vančura. Za režijní spolupráce Vančury a Svatopluka Innemanna tak vzniklo oceňované sociální drama, ve kterém Plachta ztvárnil jednu z hlavních postav. Původně mělo jít o veselohru, ale při dramaturgických poradách, kterých se zúčastnil i Plachta, došlo ke změně na drama a k přesměrování vyprávění z postavy profesora na postavy dvou studentů.[78] Plachta tak poprvé získal příležitost zahrát si vážnou roli, pana profesora Kleče. Ve srovnání s jeho typickými filmovými postavami (které se vyznačovaly dobrosrdečností) se jednalo o zcela atypickou postavu.

Stejně jako Plachta oceňoval Vančurovu literární tvorbu Vančury, tak Vančura oceňoval Plachtovo herectví.[79] Po úspěchu filmu *Před maturitou* se Plachta objevil ve většině Vančurou režírovaných filmech, ale tentokrát již ve vedlejších rolích: vychovatele

[77] Tamtéž, s. 105.

[78] *Filmový kurýr* 6, 2. září 1932, č. 36, s. 2.

[79] Vančurová, *Dvacet šest krásných let* (Praha: Československý spisovatel, 1967), s. 107.

ztvárnil v sociálním filmu *Na sluneční straně* (1933), zasloužilce Bláhu ve veselohře *Naši furianti* (1937) a ředitele automobilky v dramatu *Láska a lidé* (1937). Podílel se i na nedokončených projektech, kde měl hrát hlavní role *Baron Prášil* (1932)[80] a *Burza práce* (1933). Jeho přátelství s Vladislavem Vančurou trvalo až do června roku 1942, kdy byl Vančura popraven. To dokládá i dochovaná korespondence: poslední dopis Vančury adresovaný Plachtovu synovi Zdeňkovi je datovaný dnem 16. března 1942 (tedy necelé tři měsíce před Vančurovou popravou).[81]

2.8. Literární povídky

Plachtova literární činnost se soustřeďuje hlavně do dvacátých let. Stejně jako v divadle, i v tisku začínal Plachta s Vůněslavou Acetylénovou. V letech 1928-1931 pravidelně publikoval v časopise *Kvítko z čertovy zahrádky* (nedělní zábavná příloha *Českého slova*) krátká denní hlášení pod názvem *Rozhlas paní Acetylénové*. Na papíře používal stejný typ samomluvy, jakou používal v kabaretních scénkách. Paralelně publikoval humoristické miniatury v *Lidových novinách*. Šlo o krátké úvahy nad každodenními záležitostmi (*Listopad* z roku 1928,[82] *Březen* z roku 1929,[83] nebo *Uzenáč* z téhož roku.)[84] a historkami z filmové branže (*Z filmových zápisků Františka Hylfáka*).[85] V *Lidových novinách* vyšla v roce 1931 na pokračování větší povídka s názvem *Pučálkovic Amina* (dál jen *Amina*). Pro velkou čtenářskou oblibu jí z Lidových novin převzalo roku 1931 nakladatelství Františka Borovského do knižního vydání.[86] *Amina* získala mimořádný úspěch, který upevnil Plachtovu pozici na literárním poli. Podle svědectví jeho přátel a kolegů poté získával nabídky na další publikace,[87] během třicátých let se však jeho jméno v souvislosti s literární činností objevilo po roce 1931 pouze dvakrát. *Amina* tak znamenala vrchol jeho tvorby. Nabízí se vysvětlení, že Plachtu zaměstnávala aktivita v divadelní i

[80] Plachta zde měl hrát hlavní roli Barona Prášila. Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury: příspěvek k dějinám českého filmového umění třicátých let* (Praha: Československý filmový ústav, 1973), s. 92.

[81] Vladislav Vančura, korespondence s Plachtou, 1930–1942, z osobní pozůstalosti Jindřicha Plachty. V držení autorky práce.

[82] *Lidové noviny* 36, 9. 11. 1928, č. 569 (ranní vydání), s. 1.

[83] *Lidové noviny* 37, 14. 3. 1929, č. 134 (ranní vydání), s. 1.

[84] *Lidové noviny* 37, 31.12. 1929, č. 644 (ranní vydání), s. 1,

[85] *Lidové noviny* 36, 29. 9. 1928, č. 495 (odpolední vydání), s. 5.

[86] Neopomeňte si zakoupit u svého knihkupce knihu Pučálkovic Amina. *Lidové noviny* 39, 10.8.1931, č. 397 (ranní vydání), s. 4.

[87] Wasserman, *Václav Wasserman vypráví*, s. 269.

filmové činnosti a na psaní nezbýval čas. S ohledem na jeho povahu je však spíše pravděpodobné, že psal neustále, jen své texty nevydával (to dokládá i to, že část jeho nepublikovaných spisů byla publikována až po jeho smrti). Mnoho jeho kolegů, např. Václav Wasserman, zastává názor, že jeho spisovatelská dráha mohla být za první republiky mnohem plodnější, nebýt jeho vlastního sklonu k autocenzuře.[88]

2.9. Soukromý život v první, druhé republice

V roce 1923 se oženil s kolegyní z kanceláře Marií Puchernovou a roku 1924 se mu narodil syn Zdeněk, o tři roky později dcera Alena.[89] Se svou první ženou se ve třicátých letech rozvedl (herecká profese byla jedním z důvodů)[90] a vzal si Annu Hůlkovou. V divadelním zákulisí se Plachta stal součástí větší skupiny, do níž patřili Josef Hlaváč, Josef Steigl a Jaroslav Kunc. Hlaváč, původně také úředník, začal od roku 1924 organizovat společenské večery ve sportovním klubu Rapid Praha. Díky svým kontaktům v divadelních kruzích proměnil „rapidácké estrády" v oblíbené a hojně navštěvované události; Plachta zde poprvé vystoupil v roce 1927. O Josefu Steiglovi není bohužel moc informací, pouze to, že v třicátých a čtyřicátých letech vystupoval v Divadle Vlasty Buriana a že byl znám byl pod přezdívkou Špejbl (což později, jak vzpomíná Hlaváč, vedlo k častým záměnám s loutkařem Josefem Skupou).[91]

V období první a druhé republiky lze mluvit přinejmenším o dvou levicích. Byla „krajní levice"(tj. komunisté) a „pouze levice" (tj. humanističtí demokraté).[92] Plachta pravděpodobně během třicátých let vstoupil do Komunistické strany Československa, kde zůstal až do své smrti roku 1951.[93] Od počátku své kariéry se snažil přiblížit k avantgardě (viz jeho snaha publikovat v jednom z nejvlivnějších avantgardních časopisů *Červen,* působení v Osvobozeném, které experimentovalo s avantgardními uměleckými formami a jeho přátelství s Vančurou).

---

[88] Tamtéž, s. 266.

[89] Taussig, *Cesta do hlubin hercovy duše,* s. 52.

[90] První manželka se nechtěla smířit s tím, že by místo bankovního úředníka měla za manžela komedianta. Bedřich Placák, *Paměti lékaře* (Praha: Torst, 1997), s. 118.

[91] Celou skupinu vyjmenovává ve svém vzpomínkovém textu Josef Hlaváč, (nedatováno), Osobní pozůstalost Jindřicha Plachty, V držení autorky práce (dále v poznámkovém bloku uvedeno jako vzpomínka na Plachtu).

[92] Václav Černý, *Paměti, [II], 1938-1945: Křik Koruny české: náš kulturní odboj za války* (V Brně: Atlantis, 1992), s. 72.

[93] Po válce už byl Plachta prokazatelně členem strany, během války už se zúčastnil ilegálního komunistického odboje, takže lze předpokládat jeho členství v KSČ již za války. Přesné datum vstupu Plachty do KSČ není jasné.

S ohledem na jeho aktivitu ve společenském dění není překvapivé, že roku 1936 vstoupil do nově vzniklé Československé filmové společnosti. V prostředí kavárny Louvre (od r. 1939 v Mánesu) se setkávali kulturní intelektuálové a pracovníci různých oborů (např. divadelní režisér Jindřich Honzl nebo novinář Ing. Lubomír Linhart, vedle Plachty i další herci Ladislav Pešek, Hugo Haas nebo Zdeněk Štěpánek…) a diskutovali o způsobech, jak podporovat domácí kvalitní tvorbu hraných a dokumentárních filmů..[94] V přípravném výboru zasedal mimo jiné Vladislav Vančura, který se stal prvním předsedou společnosti.[95] Jednalo se o uskupení poměrně významné – brzy po svém založení měla Československá filmová společnost získat zastoupení i ve Filmovém poradním sboru (orgán ve filmovém oboru prakticky nejdůležitější, plnil funkci zastřešujícího orgánu české kinematografie).[96] V této souvislosti je nutno zmínit, že o rok dříve vstoupil Plachta do oborové organizace Československé filmové unie, organizace zastupující zájmy svých členů při jednání (mj. připravovala hromadné smlouvy s filmovými producenty).[97]

3.0. Herec a občan v období protektorátu

Dvojí existence – jedna v soukromé, druhá ve veřejné rovině – je přirozená u každého v každé situaci,[98] v totalitních režimech tomu platí obzvlášť. V případě filmových herců měl ovšem soukromý a privátní soubor svá specifika. Pohybovali se mezi zájmy okupační moci, potřebami obyvatelstva a svými vlastními osobními dilematy. V jejich případě tak lze mluvit o mezistupni mezi soukromím a veřejným prostorem – tento prostor na první pohled spadá do sféry soukromého života, v daném kontextu se ale stává součástí veřejného prostoru. Ze soukromých záležitostí hvězd (jako byly milostné aférky, soukromé rozhovory, účast na neformálních večírcích) se mohly stát veřejně komentované záležitosti. V protektorátní každodennosti herce se tak mísily tři sféry: první zahrnuje veřejná vystoupení související s

[94] NFA, Československá filmová společnost I (ČFS), 1936-1939, inventář.

[95] NFA, f. ČFS I., 1 VI/6, k. 1. Kniha zápisů ze schůzí Čs. Filmové společnosti od ustavení 1. března 1938.

[96] Tereza Czesany Dvořáková, „Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let“ (Disertační práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, vedoucí práce Ivan Klimeš, 2011), s. 22.

[97] Jindřich Schwippel a Tomáš Lachman, Organisace československého filmového herectva a zaměstnanců výroben / Československá filmová unie (1920-1938), *Iluminace* 21, 2009, č. 4, s. 120-122.

[98] Jana Wolhmuth Markupová, „Soukromá válka Huga Vavrečky: Mikrohistorie z rozhraní soudobých dějin (1945-1952)“, (Disertační práce, Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, vedoucí práce Martin C. Putna, 2021), s. 55.

profesí, druhá se skládá ze soukromých aktivit, které ale vykazují známky společenské angažovanosti a poslední sféra se týká osobního civilního života herce.

Plachtovu veřejnou rovinu tvořily jeho divadelní, filmové a rozhlasové aktivity. Jeho soukromě-veřejnou tvořily neformální formální společenské události a jeho ilegální činnost. Zcela soukromá rovina pak označuje tu část Plachtova života, která uniká veřejné pozornosti. Jedná se tedy o zcela privátní aspekty jeho života, které na jeho osobní úrovni nevykazovaly politický záměr (ale v rámci nesvobodného režimu se i ty mohly stát politickými.

3.1. Veřejná rovina

3.1.1. Na divadelních prknech

Divadelní sezonu 1938/1939 strávil Plachta v Divadle Járy Kohouta U Nováků. Na atmosféru prvního představení u nového ředitele (pravděpodobně se tedy jednalo o premiéru frašky *To bylo v háji* z roku 1938*)*[99] vzpomíná František Filipovský: „Přišlo obecenstvo, které ještě bylo zvyklé na Osvobozené. Už o přestávce lidi plakali a odcházeli.“[100] Plachta zde vydržel necelý rok. Nový ředitel se orientoval na nenáročnou, apolitickou zábavu, která ostatně odpovídala samotné podstatě operetního žánru. S takovýmto směřováním se Plachta údajně těžko ztotožňoval.[101] Namísto toho přijal v červenci roku 1940 angažmá ve Velké operetě.[102] S ohledem na jeho dosud zřetelně vyhraněný umělecký vkus působí toto rozhodnutí přinejmenším překvapivě. Jednalo se o další přesun do operetního divadla, tedy ke krotké a politicky „neutrální“ zábavě. Především šla ale Velká opereta vstříc okupační moci i v dalších individuálních oblastech. Rok před Plachtovým nástupem měl ředitel divadla Hugo Kraus učinit veřejné prohlášení, ve kterém zdůraznil, že je árijského původu, stejně jako ostatní členové souboru, a že divadlo nečerpá žádný židovský kapitál (což jak upozorňuje hudební teoretik Miroslav Šulc nebyla pravda - od roku 1933 byl členem souboru operetní hvězda tenorista Jára Pospíšil).[103] Kraus měl rovněž zvát na premiéry protektorátní

[99] Společnost a divadla. *Národní listy* 78, 2. 12. 1938, č. 331, s. 4.

[100] Tvrzník, *Šest dýmek*, s. 174.

[101] Tamtéž, s. 177. Srov. Ladislav Chmel, *Bohuš Záhorský nejen o sobě* (Praha: Petrklíč, 2002), s.101.

[102] Jára Pospíšil a Emil Kešner, *Hvězdou operety* (Praha: Panton, 1978), s. 193.

[103] Miroslav Šulc, *Česká operetní kronika 1963–1948: vyprávění a fakta* (Praha: Divadelní ústav, 2002), s. 347. Srov. *Národní listy* 79, 25. 3. 1939, č. 84, s. 3.

ministry a pořádat představení ve prospěch Německého Červeného kříže.[104] I přesto Plachta angažmá přijal a v divadle působil dva roky. Hrál zde převážně malé úlohy, např. roli vrchního si zahrál v *Plesu v opeře* z roku 1941.[105] V *Plesu v opeře* si zahrála i Štefa Petrová, která hned po premiéře se svým manželem dirigentem Vítem Nejedlým uprchla do Sovětského svazu.[106] Plachtovo působení na prknech Velké operety zhodnotil filmový týdeník Kinorevue, když v roce 1941 získal Plachta národní cenu za filmovou tvorbu, takto: „dvaačtyřicetiletý Jindřich Plachta zápasí na bezvýznamné operetní scéně o svoje umístění…“.[107] Možná, že šlo Plachtovi o bezpečné a pokud možné stabilní angažmá během prvních let okupace. Kromě toho, že bylo divadlo svou apolitičností přijatelné pro úřady, mělo i poměrně stabilní diváckou návštěvnost. Tím se udržovalo v provozu, zatímco jiná pražská divadla zápasila s poklesem návštěvnosti.[108] Nicméně i přes jisté ústupky vůči okupační moci byla Velká opereta personálně výrazně postižena (v květnu 1941 musel kvůli zpřísnění rasových zákonů odejít sólista Jára Pospíšil).[109]

Počátkem srpna 1942, krátce po atentátu na Heydricha, mělo ředitelství Velké operety nabídnout úřadu říšského protektora vyhrazení jednoho představení v měsíci pro příslušníky německé branné moci léčící se v pražských nemocnicích a zároveň se mělo zmíněný úřad obrátilo s nabídkou pořádání pravidelných představení německých klasických operet pro říšské vojsko.[110] Plachta už do této sezony nenastoupil, přijmul nabídku Jindřicha Honzla a nastoupil do Nezávislého divadla. Tím opustil stabilní a bezpečné angažmá a přešel do divadla orientující se na náročnější a otužilejší repertoár. Důvod své volby vysvětluje sám. Ve svém poválečném výslechu v případu majitele Lucernafilmu Miloše Havla uvádí, že mu měl Havel finančně vypomáhat, aby nebyl závislým na divadelních příjmech a mohl tak opustit divadlo hrající pro Kuratorium.[111] Ředitelem Nezávislého byl Oldřich Rosenberg,

---

[104] Šulc, *Česká operetní kronika*, s. 347. Srov. Ladislav Tunys, *Jindřich Plachta, dobrák od kosti*, (Praha: Ametyst, 1999), s. 193; Srov. Bořivoj Srba, *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v čes. divadelnictví v letech 1939-1945* (Praha: Panorama 1988), s. 184.

[105] Pospíšil, Kešner. *Hvězdou operety*, s. 193.

[106] „Štefa Petrová“,Archiv Národního divadla, cit. 29. 6. 2025, https://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3184

[107] Národní ceny z umění filmové v r. 1941, *Kinorevue* 8, 15. 10. 1941, č. 9, s. 67.

[108] Šulc, *Česká operetní kronika,* s. 346.

[109] Tamtéž, s. 347-348. Autor uvádí, že ze všech pražských operetních scén utrpěla Velká opereta nejvíce. V koncentračním táboře skončili dva její podnikatelé.

[110] Srba, *O nové divadlo*, s. 184.

[111] Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezsitence* (Praha:Libri, 2007), s. 363.

funkci uměleckého ředitele neoficiálně plnil herec Bohuš Záhorský. Plachta v divadle hrál větší role, mnohdy i hlavní – hned první rolí byla hlavní role Aloise Borůvky ve hře *Člověče, styď se!*, kterou pro něj přímo adaptoval Honzl pod cizím jménem (jako režisér byl uveden Bohuš Záhorský).[112] Plachtovi se podařilo v divadle najít místo pro Vančurovu dceru Alenu[113] a dočasně i pro svého tehdy dvacetiletého syna Zdeňka[114] a tím je tak uchránit před totálním nasazením pro práci v Říši.

Od roku 1943 se mezinárodní situace pro Německo začínala vyvíjet nepříznivě.[115] V reakci na špatnou situaci se totální mobilizace (proces, počínající již od roku 1939) dotkl v roce 1944 i kulturního odvětví. Od 1. září byla v protektorátu zavřena veškerá divadla, varieté a kabarety, byla zakázána ochotnická představení.[116] Divadelní soubory i s technickým personálem byly převedeny do zbrojního průmyslu.[117] Ještě před totální mobilizací ovšem došlo k přerušení činnosti Nezávislého divadla vyvrcholením sporů mezi jeho provozovateli.[118] V srpnu 1944 Plachta přešel do holešovické Uranie.[119] Informací tom, jakým způsobem se pracovní mobilizace dotkla přímo Plachty, mnoho není. Z divadel, přestože byla zavřená, dostávali herci stále gáže.[120] V přehledovém seznamu Ministerstva lidové osvěty jsou zveřejněny měsíční výkazy honorářů herců divadel v období od října 1944 do března 1945.[121] Podle tohoto seznamu byl Plachta stále členem Nezávislého, odkud dostával 450 říšských marek (RM) měsíčně (zatímco např. Ladislav Boháč dostával v Národním divadle 500 RM měsíčně, zatímco Vlasta Burian 600 říšských marek měsíčně ve svém divadle). V kurzu 10 korun za jednu RM by tak Plachta získával 4500 Korun měsíčně.

---

[112] Ladislav Chmel, *Bohuš Záhorský nejen o sobě,* s. 112.

[113] Ladislav Tunys, J*indřich Plachta: se srdcem na dlani* (V Praze: XYZ 2011), s. 195.

[114] V dotazníku ČMFÚ ze září roku 1943 Zdeněk Plachta (Šolle) jako své povolání uvádí herec v Nezávislém divadlu. NFA, ČMFÚ, k. 23, inv. č. 355 - evidence hereckého dorostu, Plachta/Šolle/, Jindřich (herec).

[115] Vojenské obrat začal neúspěšným Rommelovým tažením do Afriky roku 1942, následujícího roku Němci prodělali těžkou porážku v Bitvy u Stalingradu. Jan Gebhart a Jan Kuklík, *Dramatické i všední dny protektorátu* (Praha: Themis 1996), s. 253-254.

[116] Ivan Klimeš, Pod ochranou filmového průmyslu. Totální válečné nasazení v kultuře a kinematografii za protektorátu, *Iluminace* 32, 2020, č. 3*,* s. 117-138.

[117] Nové síly budou uvolněny, *Lidové noviny* 52, 27. 8. 1944, č. 236 (ranní vydání), s. 2.

[118] Šormová (ed.), *Česká divadla,* s. 364.

[119] Jindřich Plachta v Uranii, *Kinorevue* 10, 16.8.1944, č. 41, s. 328.

[120] Tvrzník, *Herecké eso,* s. 148.

[121] NA, f. 810, Ministerstvo lidové osvěty 1942-1945, k. 81, Divadla – měsíční výkazy honorářů herců divadel za říjen 1944–březen 1945.

3.1.2. Plachta v protektorátním filmu

Navzdory dramatickým událostem si Plachta v prvních letech okupace si udržoval stabilní tempo a nadále natáčel pět až sedm filmů ročně. První rok okupace zahájil rolí Vojtíška v Cikánově komedii *Dobře situovaný pán*. Autorkou námětu byla Olga Scheinpflugová a scénář napsal Karel Melíšek. Film byl divácky úspěšný, ale setkal se s tvrdou kritikou ze strany fašistického měsíčníku *Vlajka.* Ten se opřel do autorů námětu a scénáře a podivoval nad tím, jak mohlo dojít ke spolupráci „těchto dvou,vypečených' komunistů (Scheinpflugové a Melíška, pozn. autorky) u firmy, která nese název Nationalfilm…".[122] V tomto roce Plachta vytvořil ještě dvě výrazné role. Ztvárnil spravedlivého solicitátora Kolčavy v *Svátku věřitelů* (režie Gina Hašler) a roli nervózního pomateného profesora Matulky ve Fričově studentské veselohře *Cesta do hlubin študákovy duše*. Tato filmová adaptace stejnojmenného románu Jaroslava Žáka zaznamenala mimořádný divácký úspěch a zároveň vyvolala řadu debat o ideologickém poselství filmu. Film byl napadán za údajnou glorifikaci školního lajdáctví.[123] Profesní úspěch v roce 1939 narušily Plachtovy zdravotní problémy, vyúsťující v nedobrovolnou přestávku. V zimě roku 1939 prodělal vnitřní krvácení a nějakou dobu se musel léčil v nemocnici v Písku.[124] Jak ale skrze Kinorevue uklidňoval své fanoušky: „Děkuje všem o zájem na jeho zdravotním stavu, nemůže ovšem odpovídat na množství dotazů a dopisů."[125]

Na filmová plátna se vrátil v Cikánově komedii *Konečně sami* v roli zloděje Vincy Máška (premiéra filmu proběhla na prvním ročníku filmových žní ve Zlíně roku 1940).[126] Roku 1940 si rovněž zahrál ústřední roli havíře Janatky ve Fričově filmu *Druhá směna*. Film vznikl na přání kulturních činitelů, kteří kritizovali jednostrannost filmové výroby. Komedie se dle nich zaměřovaly na povrchově okázalé prostředí mezinárodního typu, namísto aby tematizovaly zápletky z domácího prostředí.[127] Za tuto roli byl Plachta následující roku

[122] S & T, Už i Nationalfilm! *Vlajka* 9, 3. 7. 1939, č. 11, s. 5.

[123] Kinorevue otiskla hned několik dopisů profesorů, kteří k filmu zaujímali různá stanoviska. Např. Rež. Cesta do hlubin študákovy duše nový český film. *Kinorevue* 6, 15. 11. 1939, č. 13, s. 252. Srov. Profesor X.Y. Profesor o filmech ze studentského života. *Kinorevue* 6, 20. 12. 1939, č. 18, s. 35.

[124] Bedřich Placák, *Paměti lékaře*, s. 120.

[125] P. [Plachta], Ze dne, *Filmový kurý*r 13, 15. 12. 1939, č. 50, s. 3.

[126] Náš filmový festival. Filmové žně 1940, *Kinorevue* 6, 12. 6. 1940, č. 43, s. 323.

[127] cit. J. M. Janatka, Na dobré cestě, *Lidové noviny*. 49, 19. 2. 1941, č. 90 (ranní vydání), s. 1.

oceněn národní cenou za filmovou tvorbu.[128] Jeho výkon zhodnotila Vlajka z celého filmu jako nejlepší, protože jeho postava byla „teple lidskou a nejpřesvědčivější".[129] Za zmínku stojí hlavní úloha dobrosrdečného dobráka Fábery, kterou Plachta ztvárnil po boku Jaroslava Marvana v levné, ale divácky populární komedii Vladimíra Slavínského *Nebe a dudy* (1941). Jeho zdravotní problémy se opět projevily, když v roce 1941 natáčel *Městečko na dlani* (režie Václav Binovec, premiéra 18. 9. 1942). Musel být odvezen z posledního natáčecího dne přímo z ateliéru do nemocnice.[130] I přes zdravotní potíže Plachta v roli naivního blázna Pudeše exceloval, stejně jako byl film oceňován jak diváctvem, tak i kritikou. Jeho premiéra proběhla v září roku 1942, tedy po atentátu na Heydricha. Obyvatelstvo tak příběh vykreslující havířské městečko Rukapáně, zdůrazňující pospolitost a sílu lidské komunit přijal nadmíru pozitivně. Při natáčení filmu byl však zatčen populární písničkář Karel Hašler, který byl následně umučen k smrti v koncentračním táboře. Během květnových událostí roku 1945 byl za jeho smrt obviněn podnikatel a režisér Jan Sviták, který za obvinění zaplatil životem. Z poválečných výpovědí svědků ovšem vyplynulo na povrch, že za zatčení a smrt Hašlera měl být odpovědný režisér Václav Binovec.[131]

Plachta pokračoval ve svých typických úlohách laskavých dobráků (např. jako Josef Holubička v Cikánově komedii *U pěti veverek* 1944, Václav Král v Krňanského dramatu *Žíznivé mládí* 1943), domněle přísných pánů (hokynář v Slavínského a Krškově filmu *Kluci na řece* 1944) a postarších sluhů (lékař ve Fričově romantické komedii *Prstýnek,* 1945). Jako jeden z mála kontinuálně natáčel až do konce protektorátu. Roku 1942 se na filmových plátnech přestal objevovat Ladislav Hemmer (jeho posledním filmem bylo *Městečko na dlani*), Vlasta Burian nebo Čeněk Šlégl.[132] Příležitostí zahrát si ve filmu ubývalo, cílem nacistické moci bylo redukovat českou filmovou produkci hraných filmů a postupně ji dovést k zániku (v roce 1939 se průběžně natáčelo čtyřicet filmů ročně, roku 1941 počet sklouzl na deset, v roce 1945 měl premiéru pouze jeden film).[133] Plachta se na filmových

[128] Národní ceny za umění filmové, *Kinorevue* 8, 15. 10. 1941, č. 9 s. 67.

[129] cit. F. Šulc, Filmové premiéry na konci roku, *Vlajka* 11, 1. 1. 1941, č.1, s. 8.

[130] Hlaváč, Vzpomínka na Plachtu.

[131] Otamar Krejča, Helena Krejčová, Případ Binovec, *Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 107-138.

[132] Macela, „Šlégl", s. 77.

[133] Údaje počtů filmů vychází z: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství*, sv. 1 (Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958), 64–82. Srov. Ivan Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu, Iluminace 1, 1989, č.1, s. 56.

plátnech objevoval frekventovaně: roku 1943 si zahrál ve dvou filmech, roku 1944 v pěti,[134] i roku 1945 získal roli v *Prstýnku* – jediném filmu, který měl v tomto roce premiéru.

3.1.3. Rozhlas a Prag-Film

Přerušení některých filmových kariér si vysvětlit vedle již zmíněného úbytku příležitostí i možnou vnitřní snahou českého filmového průmyslu uchránit se před pracovníky, kteří se nějakým způsobem zdiskreditovali prací s okupační mocí.[135] Těmto přerušením filmových kariér totiž předchází změny, které se odehrály po příchodu Reinharda Heydricha na post říšského protektora v září roku 1941. Vedle redukce kulturního života a programově šířeného strachu vyžadoval nový protektor aktivní podílení se Čechů na germanizačních plánech okupační mocí.[136] V rámci kulturní politiky byl vyvíjen individuální tlak na populární a známé herce, kteří měli propůjčit své jméno nacistické ideologii. S příchodem Reinharda Heydricha došlo ke zneužití popularity a divácké oblíbenosti mnoha filmových herců (jedním z nich byl i Vlasta Burian), jejichž reputace tím mohla už během protektorátu utrpět.

V prvé řadě se realizovaly nové politické rozhlasové skeče v rámci nové propagační rozhlasové politiky.[137]Skeče měly zesměšňovat exilovou vládu a po vzoru *Vlajky* a *Árijského boje* ladily humor do antisemitského a antibolševického tónu. K jejich účasti byli osloveni přední populární komikové.[138] Mezi nejčastější protagonisty patřil Čeněk Šlégl, Karel Postránecký a František Černý, ve skeči *Hvězdy nad Baltimore* z roku 1941 se objevil i Vlasta Burian v roli ministra Jana Masaryka.[139] Dne 11. ledna roku 1941 inzerovala Plachtovo jméno *Vlajka* jako jednoho z účinkujících ve skeči *Šuškanda potřebuje reklamu.*[140] Jeho jméno zmiňuje ještě autor rozhlasových skečů Jan Opluštil v rozhovoru v *Poledním listě* dne 14.1. 1942: „V některém z příštích skečů se setkáme i s Jindřichem

[134] Resp. šesti, film *Černí myslivci* režírovaný Martinem Fričem nebyl dokončen.

[135] Macela, „Šlégl“, s. 75.

[136] Gebhart, Kuklík, *Dramatické i všední dny*, s. 184-195.

[137] Radek Žitný. *Protektorátní rozhlasový skeč: jak zlomit vaz (nejen) králi komiků* (Praha: BVD, 2010), s. 16.

[138] Tamtéž, s. 13.

[139] Vladimír Just, *Věc: Vlasta Burian, První díl monografie: Rehabilitace krále komiků* (Praha: Rozmluvy, 1991), s. 47.

[140] Co si poslechneme v rozhlase? *Vlajka* 12, 28. 12. 1942, č. 22, s. 2.

Plachtou, který se již těší na vystoupení […]".[141] Že byl uveden jako protagonista nutně neznamená, že ve skeči opravdu vystoupil, jména protagonistů mohla být inzerována ještě předtím, než se samotné skeče nahrály.[142] Několik divadelních historiků (např. Vladimír Just, Ondřej Suchý, nebo Jindřich Černý)[143] pracuje s Plachtovou účastí v rozhlasové aktivitě a upozorňují na něj jako příklad umělce, který se rovněž provinil, ale na rozdíl od svých kolegů nebyl po válce potrestán. Vedle těchto jasných tvrzení jsou tu ovšem i argumenty proti. Podle pamětníka MUDr. Bedřicha Placáka byla Plachtovi po zimě roku 1939 doporučena operace. Plachta ji dlouho odkládal, ale nakonec ji podstoupil. Náhle rozhodnutí prodělat vážnou operaci bylo pravděpodobně motivováno snahou vymluvit se z rozhlasové účinkování.[144] Jak ovšem uvádí Radek Žitný, Plachta celý prosinec a leden roku 1941 prokazatelně účinkoval ve Velké operetě, tím pádem operace nemohla proběhnout během ledna. Žitný se domnívá, že Plachta ve skeči *Šuškanda potřebuje reklamu* vystoupil, ale dalšímu účinkování se díky operaci vyhnul.[145] Do kauzy protektorátních skečů je ovšem nutno brát v potaz i dopad, jaký skeče na protagonisty měly. Pro Vlastu Buriana znamenalo účinkování pošramocení reputace a možná i mělo dopad na jeho přerušení filmové kariéry v roce 1942. Plachta oproti tomu působil ve filmu po celou dobu protektorátu. Pokud si posluchačstvo dokázalo vybavit, jak zdrcující pro ně bylo slyšet Vlastu Buriana, je legitimní domnívat se, že účinkování Plachty by rovněž vyvolalo veřejnou odezvu (navíc podle Žitného o Plachtově možném vystupování v rozhlase není v poválečných protokolech a svědectvích žádná zmínka).[146]

Další profesní náležitostí herců bylo účinkování v německy mluvených filmech. Poté, co byla v listopadu 1942 dokončena přeměna české společnosti AB na německou společnost Prag-Film,[147] začal být na herce vyvíjen individuální tlak ke spolupráci s touto

---

[141] Jas., Reportáž dne. Politické skeče v rozhlase. Rozhovor s autorem rozhlasových skečů J. Opluštilem, *Polední list* 16, 14.01.1942, č. 13, s. 2.

[142] Just, *Věc: Vlasta Burian,* s. 48.

[143] Jindřich Černý, *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945-1955* (Praha: Academia, 2007), s. 26. Srov. Just, *Věc: Vlasta Burian*, s. 15. Srov. Ondřej Suchý, *Vlasta Burian – komik století* (Praha: Svět v obrazech, 1991), s. 60. Suchý dokonce uvádí, že Plachta měl vystupovat s Burianem ve skeči *Hvězdy nad Baltimore*.

[144] Placák, *Paměti lékaře*, s. 120.

[145] Žitný, *Protektorátní rozhlasový skeč*, s. 236.

[146] Tamtéž.

[147] Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie* (Praha: Národní filmový archiv, 1996), s. 218.

společností. Na domácím trhu spolupráce populárních herců propagována. Využitím oblíbených osobností, jak v Prag-Filmu, tak i v rozhlase, mohla okupační moc ukázat širšímu obyvatelstvu, že spolupráce s okupační mocí je legitimní. Navíc bylo pro okupanty výhodnější natáčet s českými filmovými pracovníky než dovážet německé pracovníky z Říše.[148] Režiséři a herci spolupracující s Prag-Filmem nesměli vystupovat pod svým českým jménem. Z Martina Friče se tak stal Martin Fritsch, z Miroslava Cikána Friedrich Zittau, z Adiny Mandlové Lil Adina a ze Zity Kabátové Maria von Buchlow.[149] To, že Plachta nabídku dostal je velmi pravděpodobné a uvádí to několik zdrojů.[150] Dokládá to i seznam možných částek z Prag-Filmu (pravděpodobně z roku 1943), na které okupační moc lákala režiséry a herce. Eventuální částky měly být vypláceny denně a pohybovaly od 150–450 RM. Plachtovo jméno figuruje u nejvyšších 450 RM, což bylo ještě o 50 RM více, než mohla získávat „elita" (Kohout, Marvan, nebo Štěpánek).[151] Během celého protektorátu však Plachta nenatočil se společností Prag-Film ani jeden film. Nebyl jediný-např. Burian propadl při zkouškách z němčiny (byť se tento liberecký rodák před válkou představil v pěti německých verzích svých filmových komedií jako bilingvní herec).[152] Jak vzpomíná Dvořák, Plachta se práci v Prag-Filmu vyhnul svým zdravotním stavem.[153] Na jeho neúčinkování v německy mluvících filmech v protektorátním období často upozorňovali pováleční soudci (ale například u Buriana upozorňovali pouze na jeho účast v rozhlasové skeči). Plachta reprezentoval jednoho z mála, kteří narušovali rozšířený stereotyp „o charakterové volnosti hereckého cechu".[154] Spolupráce herců s Prag-Filmem byla již během protektorátu vnímaná širší společností jako kolaborace.[155] Byť s Prag-Filmem spolupracovala řada filmových pracovníků (kameramanů, scenáristů, architektů, hudebních skladatelů, tanečníků nebo výtvarníků a animátorů) pouze herci a režiséři za to byli (optikou své viditelnosti, spíše než skutečného provinění) stíháni.

---

[148] Tereza Czesany Dvořáková, Říše, Evropa, protektorát a film. Prag-Film v kontextu krystalizace a realizace nacistické filmové expanze, *Iluminace* 30, 2018, č. 4, s. 31-49.

[149] Doležal, *Česká kultura za protektorátu,* s. 219.

[150] Doležal, *Česká kultura za protektorátu,* s. 220. Srov. Oldřich Kautský, Goebbelsovi jsem se líbila, *Filmová práce* 1, 7. 7. 1945, č. 7, s. 2. Srov. Dvořák, *Jindřich Plachta,* s. 35.

[151] Cit. Kašpar, *Český hraný film,* s. 156.

[152] Just, *Věc Vlasta Burian,* s. 61.

[153] Dvořák, *Jindřich Plachta,* s. 35.

[154] Kautský, Goebbelsovi jsem se líbila.

[155] Dvořáková, *Říše, Evropa, protektorát a film*, s. 45.

3.2. Soukromě-veřejná rovina

3.2.1. Plachta a jeho interakce s okupační mocí

Zatímco filmová tvorba měla svou apolitičností a odlehčeností udržovat klid v protektorátu, od umělců se naopak politický postoj a společenská angažovanost a v souladu s nacistickou ideologií vyžadovaly. Dobové vnímání umělce a jeho povinností lze demonstrovat na slovech vlajkařského publicisty Františka Peigera: „Umělec je právě tak bojovníkem svého národem jako vojín zbraně. Odpovědnost za duchovní vývoj spočívá na jeho bedrech. A ta odpovědnost je tak nesmírná že nesnese otálení.“[156] Vedle projevů solidarity herců ve skečích, nebo spoluprací s Prag-Filmem byli herci nuceni účastnit se hromadných shromáždění,[157] oficiálních akcí (premiér a večírků), na nichž se setkávali s nejvyššími představiteli okupační moci, byli voláni na ministerstvo lidové osvěty, i k samotnému K.H. Frankovi.[158] Na snahy vynucených interakcí Plachty s okupační mocí vzpomíná Antonín Dvořák. Při natáčení filmu *Skalní plemeno* (Ladislav Brom, 1943) měl Plachta uniknout potřesení ruky a vyfotografování se s ministrem školství a národní osvěty Emanuelem Moravcem. Dvořák dokonce uvádí, že se Plachta měl vymluvit ze setkání s K. H. Frankem v Černínském paláci.[159]

S ohledem na společenský kruh, ve kterém se pohyboval již před válkou a ze vzpomínek jeho přátel, lze rekonstruovat v jakém prostoru se Plachta jakožto herec, který aktivně nespolupracoval s okupační mocí, ale v rámci své profese s ní musel interagovat, pohyboval. V doprovodu s nucenými projevy solidarity s nacisty byl pro filmaře zřízen v prostorách Lucernabaru Filmklub, vedený Němci.[160] Již za první republiky figurovaly jako významná společenská centra kluby, bary a kavárny (hlavně Rokoko, Mánes, Lucerna či Slavia).[161] Tato centra se pohybovalo mezi částečně oficiálním (institucionálním) a neformálním prostorem. Během normálního provozu se zde střetávali umělci, politici,

---

[156] F. Peiger, Zaťaté pěsti patří minulosti. Kdy uvidíme prohlášení českých umělců?, *Vlajka* 11, 29. 10. 1941, č. 37, s. 1.

[157] Srba, *O nové divadlo*, s. 93. V červnu roku 1942 proběhlo několik manifestací, při níž divadelníci museli projevit nesouhlas s atentátem. Účast byla prakticky nevyhnutelná. Jednou z těchto akcí byl například Slib českých divadelníků v říši (24. 6. 1942), kdy se v Národním divadle sešlo 1800 divadelníků a svou přítomností se tak přihlásilo k okupační politice. Neúčast se považovala jako schvalování atentátu, za což byl trest smrti.

[158] Doležal, *Česká kultura,* s. 220.

[159] Dvořák, *Jindřich Plachta*, s. 35.

[160] Václav Maria Havel, *Mé vzpomínky* (Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1993), s. 415.

[161] Otakar Vávra, *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek* (Praha: Prostor, 1996), s. 72.

novináři a další společensky významné osobnosti, zároveň zde nacházely zázemí významné spolky a instituce (např. Spolek výtvarných umělců v Mánesu, nebo Československá filmová společnost). V rukou okupační moci z těchto společenských centrech vytrácel český ráz, který byl postupně nahrazován německým.[162] Ve Filmklubu se pořádaly se zde slavnostní večírky po filmových premiérách. při kterých mohlo docházet k formálním stykům filmových celebrit s nacistickými elitami. Mimo oficiální akce sem chodilo i představenstvo SD, gestapa a další nacisté včetně samotného K. H. Franka.[163] Docházka filmových celebrit byla vyžadována.[164] Vedle těchto formálních interakcí mohlo docházet i k neformálním stykům, a to v soukromé vile Miloše Havla na Barrandově.[165] O tom, že by Filmklub nebo Havlovu vilu navštěvoval Plachta není v poválečných svědectvích zmínka.

Odvrácenou stranou Filmklubu byla kavárna Mánes. Ta si udržovala relativní nepoddajnost vůči okupační moci. Roku 1939 se zde uskutečnilo setkání herců, režisérů a spisovatelů. Při vlivném vystoupení Vančury se zde rozhodlo o směru a podmínkách filmové tvorby v nových nesvobodných podmínkách.[166] Existenci kavárny nesl fašistický tisk v nelibosti. [167]

3.2.2. Dobrák od kosti Plachta

Síla filmového média a jeho jednotlivých složek sloužila oběma stranám – jak okupační moci, tak diváctvu. Stejně jako byli herci využíváni okupační snahou pro propagační účely, byli rovněž přivlastňováni diváctvem, které si jejich osobu interpretovalo pro své vlastní potřeby a nacházelo v ní symboly národního vzdoru a rezistence. V rukou protektorátního diváka se i v původně apolitických dílech mohly objevit politické symboly.[168] Každá filmová složka (mizanscéna, hudba, námět…) mohla být interpretována v kontextu soudobé situace. Postava herce nesla výsadní roli. Díky své viditelnosti si k ní divák mohl vytvořit intimní a osobní vztah. Oproti ostatním filmovým složkám

[162] Tamtéž.

[163] Kašpar, *Český hraný film*, s. 153.

[164] V. M. Havel, *Mé vzpomínky,* s. 415.

[165] Kašpar, *Český hraný film*, s. 159.

[166] Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu, s. 56.

[167] Vlajka vehementně osočovala Mánes z morální i společenské zvrácenosti. Např. EFEŠ. Byli jsme v Mánesu, *Vlajka* 9, 21.7. 1939, č. 24. s. 6.

[168] Ivan Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu, s. 57.

představovala přímou možnost divácké identifikace s chováním, národními symboly a obrannými mechanismy.[169] V tomto směru mohla být herecká profese na jednu stranu v nadlehčeném pojetí až „sabotérem nacistické zvůle“,[170] ale vynucené projevy herců s okupační mocí se jevily o to více škodlivější.[171] Plachtův společenský život nebyl tak výrazným tématem bulvárního tisku, jako tomu bylo u některých jeho kolegů. O jeho soukromém životě se protektorátní divák v periodikách a recenzích nedozví prakticky vůbec žádné informace. O jeho hereckých výkonech se (i ve fašistickém týdeníku *Vlajka*) mluví vesměs pozitivně. V jeho protektorátní filmografii převažují role sympatických laskavých dobráků. Rysy těchto postav měla společnost přenášet i na samotného Plachtu.[172] Soudobí recenzenti vykreslují Plachtu jako „dobráka od kosti,“[173] dále jako „prostého a lidského“[174] nebo „neschopného hrát zlého člověka“. Tato pozitivní percepce Plachty nevycházela pouze z jeho hereckých výkonů, ale rovněž společenské potřeby pozitivní projekce. Je otázkou, zda jeho popularita a divácká přízeň nehrály roli v jeho stabilní pozici ve filmové produkci, i přes jeho ilegální činnost a rodinné interakce s gestapem.

3.2.3. Ilegální činnost

Zda se Plachta stal členem I. ilegálního odboje ihned po zákazu KSČ roku 1938, není nikde doložené, ale je to nanejvýš pravděpodobné.[175] Do ilegální činnosti se však zapojil hned po vzniku protektorátu roku 1939. Kromě toho, že se krátce podílel na roznášení ilegálního časopisu *V boj* (činnost přerušil pravděpodobně roku 1940),[176] vedle divadelního vystupování a filmování ještě od roku 1939 působil jako lektor v ilegální škole žáků a přívrženců Jindřicha Honzla. Škola poskytovala žákům divadelní konzervatoře teoretickou, praktickou i politickou nadstavbu. Vedle divadelních seminářů zde žáci prošli i kurzem marxistické filozofie nebo úvodu do politické ekonomie. Tyto kurzy vedl Josef Šmidmajer,

[169] Kašpar, *Český hraný film,* s. 150.

[170] Jindřich Černý, *Osudy českého divadla*, s. 41.

[171] Srba, *O nové divadlo*, s. 94.

[172] Kašpar, *Český hraný film*, s. 150.

[173] O. K. [Oldřich Kautský]. Dobrák od kosti. Příběh Jindřicha Plachty, *Kinorevue* 6, 3.7.1940, č. 46, s. 389.

[174] Národní ceny za umění filmové v r. 1941, *Kinorevue* 8, 15.10.1941, č. 9, s. 67

[175] Roku 1941 byl ovšem už členem hnutí. V. Černý, Paměti, s. 163.

[176] Gustav Bareš, *Tři pře Jana Ziky (*Praha: Mladá fronta, 1961), s. 253.

dále tu vedle Plachty působili i Karel Teige, Jan Mukařovský a Antonín Dvořák.[177] Škola ukončila svou činnost roku 1942.[178]

O další (dnes už velmi známé) Plachtově ilegální činnosti poskytuje svědectví stranický ideolog Gustav Bareš ve své knížce *Tři pře Jana Ziky* z roku 1961. Plachtovo členství v ilegálním hnutí a událost se Zikou potvrzuje i pamětník a literární vědec Václav Černý.[179] Necelých pět měsíců po vzniku protektorátu přestěhoval k Plachtově sestře Vilmě Jan Svoboda (ve skutečnosti člen I. i II. ilegálního ÚV KSČ Jan Zika).[180] Do vedlejšího bytu na stejném patře se v roce 1940 přistěhovala i druhá Plachtova sestra Helena. Ta měla pro Ziku vykonávat drobné ilegální úkoly (například roznášení balíčků). Tentýž rok se se Zikou seznámil i Plachta a jeho šestnáctiletý syn Zdeněk. Zika se stal rodinným přítelem a v bytě Šollových strávil více než dva roky protektorátu. Když byl v noci z 12. až na 13. února roku 1941 celý I. ilegální ÚV vybrán gestapem jediný Zika unikl, protože přespal u Plachty.[181] Samotný Plachta nebyl gestapem stíhán. Jeho sestry byly gestapem opakovaně vyšetřovány, ale nebyly dále vězněny. Plachtův švagr (manžel sestry Vilmy architekt Hurta) strávil od roku 1941 celý zbytek války v koncentračním táboře Buchenwald.[182] Stále se ale jednalo o nižší trest, než jaký by pravděpodobně postihl Plachtu a jeho rodinu po příchodu Heydricha. Jeho kolegyně herečka Anna Letenská za stejnou činnost (resp. Letenská narozdíl od Plachty nevěděla, že ukrývá ošetřovatele atentátníků) zaplatila i se svým manželem životem – v říjnu roku 1942 byla za ukrývání lékaře Břetislava Lyčky v Mauthausenu popravena.[183]

3.3. Soukromý život

Ze vzpomínek a dochované korespondence vyplývá, že si Plachta po celý protektorát stále udržoval svůj již zmíněný kruh přátel, do kterého patřili Josef Hlaváč, Josef Steigl a

---

[177] Bořivoj Srba, *O nové divadlo,* s. 20.

[178] Radka Kunderová, „Jindřich Honzl“, česká divadelní encyklopedie, 2019, cit. 1. 7. 2025, https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3623:honzl-jindrich&Itemid=108&lang=cs.

[179] V. Černý, *Paměti*, s. 163.

[180] Vladimír Krechler. *Příruční slovník k dějinám KSČ*. (Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964. sv. 2), s. 1023.

[181] Bareš, *Tři pře Jana Ziky.* s. 253. Nakonec Zika rukám gestapa neunikl, roku 1942 zemřel na následky zranění a mučení na gestapu. Srov. Vladimír Krechler, *Příruční slovník k dějinám KSČ*, s. 1023.

[182] Gustav Bareš, *Tři pře Jana Ziky*, s. 263.

[183] Kašpar, *Český hraný film,* s. 331.

Jaroslav Kunc. Ve své volném čase často navštěvoval svého přítele Vladislava Vančuru, v té době předsedu Národního revolučního výboru inteligence, ale také člena Sboru filmových lektorů, ve Vančurově vile na Zbraslavi (kde před lety mj. probíhaly i dramaturgické porady ohledně filmu *Před maturitou).* To až do roku 1942, kdy byl Vančura jako jeden z prvních v rámci heydrichiády popraven.

4. Po válce

Od počátku roku 1945 bylo jasné, že Německo válku prohraje. O podobě nového poválečného uspořádání se rozhodovalo v zahraničí a Československo se mělo vydat cestou tzv. lidové demokracie, tedy cestou socialismu.[184] Porážka Němců a nově nabytá svoboda v roce 1945 pro společnost nepochybně znamenala úlevu. Vedle toho ovšem konec války znamenal i společenskou potřebu vyrovnat se s okupační minulostí. Ještě před ustavením dekretů prezidenta republiky z 19. června 1945 o potrestání Němců, zrádců a kolaborantů docházelo k chaotickému a mnohdy ničím nepodloženému obviňování z kolaborace.[185] V květnovém postoji společnosti k hodnocení chování jedinců za války je patrná určitá hysterie a pravděpodobně i tendence některých občanů, kteří si sami s protektorátní mocí zadali, odpoutat od sebe pozornost pronásledováním veřejně známých osobností, které byly snadnějším terčem. Pro velkou část filmových pracovníků, hlavně mediálně atraktivních herců, tak konec protektorátu znamenal i konec kariéry. U Plachty lze ovšem počínaje rokem 1945 zpozorovat ještě větší rozmach kariéry (hlavně divadelní a literární). I přes jeho popularitu, která se v očích poválečných soudců jevila spíše jako negativní, se ho poválečná „politicko-mravní“[186] očista filmového oboru nijak nedotkla. Ze své profesní i soukromé činnosti během protektorátu se Plachta jako jeden z mála[187] nemusel zodpovídat ani disciplinární radě, ani společnosti. Nepochybně je to zpráva o tom, že během okupace nekonal činnosti, kterými by se v poválečné společnosti mohl kompromitovat. Nemalý podíl

[184] Gebhart, Kuklík, *Dramatické i všední dny*, s. 273-274.

[185] Zuzana Černá, „Poválečná "očista" v české kinematografii 1945–1946“ (Bakalářská práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, ved. Ivan Klimeš, 2015), s. 13.

[186] J., *Osudy českého divadla po druhé světové válce*, s. 24.

[187] V rámci poválečné očisty se řešilo 269 případů filmových pracovníků. Černá, „Poválečná očista“, s. 8.

na jeho nevině měla ovšem i stranická legitimace. Svým politickým postojem vyhovoval požadavkům nastupujícího režimu.[188]

V roce 1945 mu bylo 46 let. Byť byla operace z roku 1941 úspěšná, jeho zdravotní stav se postupně zhoršoval. Zbývalo mu pouhých šest let života. Během tohoto šestiletého období (1945-1952) vystřídal celkem pět angažmá. Za zmínku stojí Divadlo pod Plachtou, ve kterém byl Plachta principálem. Tato kočovná zájezdová skupina existující v roce 1946 od února do října jezdila po malých městech a venkově po dobu téměř jednoho roku.[189] Ze vzpomínek herce Františka Kovaříka, člena divadla, je zřejmé, že byl Plachta oddaným vyznavačem komunistických ideálů. V této době byl rovněž mimořádně oblíbený.[190] Po ukončení činnosti Divadla pod Plachtou, kvůli Plachtovu zdravotnímu stavu, podobně jako v období první republiky vystřídal krátce několik pražských scén, ale nemohl pro sebe najít stabilní působiště. Získal angažmá i v Národním divadle, zde se ale objevil pouze v jedné inscenaci (v Jiráskově *Lucerně* v roli Pana France)[191] a poté sám odešel.

Jeho poválečnou filmografii tvoří deset filmů (z toho se tři natáčely ještě v roce 1945 během okupace). Za zmínku stojí *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949), který byl natočen jako dar IX. sjezdu KSČ a ve kterém si zahrál hlavní roli. Oproti jeho filmové činnosti v protektorátních letech se jedná o pokles. Lze si to vysvětlit jeho aktivitou v divadelní kočovní společnosti, která mu znemožňovala natáčet první rok po okupaci a jeho zhoršujícím zdravotním stavem.

---

[188] Jak upozorňuje několik divadelních teoretiků, Např. Just, *Rehabilitace krále komiků,* s. 26. J. Černý. *Osudy českého divadla*, s. 26.

[189] Klára Bělohoubková, „Jindřich Plachta“, Česká divadelní encyklopedie, 2022, cit. 31. 7. 2025, https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=5708:plachta-jindrich&Itemid=118&lang=cs.

[190] František Kovařík, *Kudy všudy za divadlem* (Praha: Odeon, 1982), s. 329-333.

[191] „Lucerna (činohra)“, V databázi Archivu Národního divadla, cit. 31.7. 2025, https://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/1860.

ZÁVĚR

Bakalářská práce se zabývala protektorátním hercem a autorem humorných próz Jindřichem Plachtou se zaměřením na jeho projevy adaptace na protektorátní podmínky. Zmapováním Plachtova života v první a druhé republice, následně během protektorátu a s krátkou rekapitulací vývoje jeho života po roce 1945, jsem se pokusila odkrýt, jaké aspekty jeho života během protektorátu zůstaly stejné a jaké se naopak změnily. Během první a druhé republiky Plachta úspěšně nastoupil na cestu populárního lidového komika. Hlavní změny v jeho kariéře většinou pramenily z jeho vlastního rozhodnutí. Z profesního hlediska rok 1939 pro Plachtu neznamenal dramatický zlom. Kontinuálně pokračoval, jak ve své filmové, tak i divadelní kariéře. Jediné činnosti, které se nevěnoval, bylo psaní (to ale přerušil již během třicátých let, navíc se spíše nabízí vysvětlení, že nevydával ze svého vlastního úsudku, než z nátlaku okupační moci). Stejně i v jeho soukromém životě lze mluvit o konzistentním chování. Zatímco pro mnoho filmových osobností „konzistentní chování" mohlo znamenat v novém protektorátním kontextu kolaboraci (je otázkou, zda např. Adina Mandlová, nebo Vlasta Burian jednali diametrálně odlišně během protektorátu než před protektorátem) pro Plachtu konzistentnost znamenala adaptaci. Neobjasněnou ale zůstává jeho účast na politických skečích. Tato kauza měla ještě mediální odezvu v devadesátých letech, poté, co Vladimír Just publikoval dílo *Věc: Vlasta Burian, První díl monografie: Rehabilitace krále komiků* z roku 1991. Na Justovo tvrzení, že Plachta opakovaně účinkoval v politických skečích reagoval v Literárních novinách Plachtův syn Zdeněk Šolle (reakce a odpovědi jsou zveřejněné v dalším Justově díle z roku 1993, *Vlasta Burian – mystérium smíchu: život a dílo krále komiků*).[192] Byť kauza nepřinesla rozuzlení nad tím, zda Plachta ve skečích opravdu účinkoval, ukázala na trvající debatu ohledně otázky kolaborace v protektorátní éře.

Pozoruhodným je rozkol mezi jeho profesní a soukromou rovinou během protektorátu (jak jsem již nastínila v úvodu). Plachta, jakožto herec pohybující se na ultralevicovém spektru (člen ilegálního ÚV KSČ) byl zároveň jedním z nejobsazovanějších herců v protektorátní kinematografii. Vzhledem k tomu, že v mnohých případech využívala okupační moc ilegálních nebo s nacistickou ideologií nekorespondujících aktivit herců k jejich nátlaku (např. u herce Čeňka Šlégla), u Plachty tento nátlak nelze vypozorovat. A to

[192] Just, *Mystérium smíchu*, s. 223-227.

ani po únoru 1941, kdy byly jeho sestry vyšetřovány gestapem a jeho švagr byl poslán do koncentračního tábora.

To vyvolává několik otázek. Například nakolik Plachta dával veřejně najevo svou politickou orientaci už během první republiky a jakým způsobem jí veřejně projevoval během protektorátu. Jisté ovšem je, že zatímco jeho přátelé levicového smýšlení byli osočování fašistickým tiskem (případ herců Voskovce a Wericha, režiséra a scénáristy Václava Wassermana), nebo se v horším případě stali oběťmi nacistických zločinů (Vladislav Vančura), Plachtovo jméno ve fašistickém tisku nemá negativní konotaci (obecně najít negativní informaci o Plachtovi během protektorátu je takřka nemožné). Naopak byl Plachta režimem protěžován, v říjnu roku 1941 (tedy osm měsíců po nalezení spojitosti mezi Zikou a Plachtovou rodinou na gestapu) získal národní cenu za filmové umění.

V práci se v krátké kapitole věnuji diváckému čtení Plachty. Tato kapitola by mohla být odrazovým můstkem pro další práce zkoumající do hloubky Plachtův hvězdný obraz. Mým cílem bylo poukázat na to, že herec byl v okovech okupační moci, ale do jisté míry tato nesvoboda a kontrola jeho kariéry fungovala i na druhou stranu – diváctvo si mohlo z herce vytvořit vlastní konstrukt a na základě tohoto fiktivního obrazu si k herci vytvořit vztah a očekávání. Práce věnující se Plachtovu hvězdnému obrazu by tak mohly nabídnout další pohled rozkrývající specifika vztahu mezi protektorátním divákem a hercem.

Práce se krátce věnovala Plachtově životní trajektorii po roce 1945. Na toto období se mohou zaměřit další práce, které mohou pozorovat, jak se Plachta vypořádal s novým komunistickým režimem (resp. jak se nový režim vypořádal s Plachtou). Tyto práce by rovněž by se rovněž mohly hlouběji věnovat Plachtovu členství v komunistické straně. Narozdíl od ostatních herců pro Plachtu poválečná očista filmového oboru neznamenala konec kariéry, ani její omezení. Není divu, Plachta byl „na správné straně“ a i přes svou potenciální rozhlasovou činnost se mu v rámci kriminalizace herců nic nestalo. V otázce kolaborace s nacistickým režimem je Plachta shledán nevinným, ale je otázkou, nakolik by Plachta uspěl v otázce kolaborace s komunistickým režimem. Během monstrprocesů roku 1949, kdy se strana obrátila sama do sebe, se mohl ocitnout ve střetu mezi vnitřním sebevědomím a stranickou disciplínou –v těchto letech ovšem i nadále svou společenskou aktivitou režim podporoval (např. s filmem *Pan Novák*).

Prameny a literatura

Prameny

Archiv České národní banky (AČNB)

osobní spis Jindřicha Šolleho

Archiv Divadelního ústavu

Záznam o angažmá Jindřicha Plachty.

Online Archiv Národního divadla

Národní archiv (NA)

Fondy:

f. 1075/2 Ministerstvo vnitra (MV)

f. 810 Ministerstvo lidové osvěty (MLO) 1942-1945

Národní filmový archiv (NFA)

Fondy:

Československá filmová společnost (ČFS) I. 1936-1939

Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ)

Státní oblastní archiv (SOA)

Fondy:

Mimořádný Lidový soud Praha 1945-1948 (MLS)

Osobní pozůstalost Jindřicha Plachty, v držení autorky práce

Josef Hlaváč, vzpomínka na Plachtu, rukopis (nedatováno)

Vladislav Vančura, korespondence s Plachtou, 1930–1942, fotokopie

Literatura

BAREŠ, Gustav. *Tři pře Jana Ziky*. Praha: Mladá fronta, 1961.

BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*: příspěvek k dějinám českého filmového umění třicátých let. Praha: Československý filmový ústav, 1973.

BARTOŠEK, Luboš. *Jaroslav Průcha*. Praha: Československý filmový ústav, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Dodatek 1, „Biografická iluze," 57–68. Praha: Karolinum, 1998.

CINGER, František. *Tiskoví magnáti Voskovec a Werich: (Vest pocket revue) - (Lokální patriot)*. Praha: Akropolis, 2008.

ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945-1955.* Praha: Academia, 2007.

ČERNÝ, Václav. *Paměti. [II], 1938–1945: Křik Koruny české. Náš kulturní odboj za války*. Brno: Atlantis, 1992.

ČERVENÝ, Jiří. *Červená sedma*. Praha: Orbis, 1959.

DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. V Praze: Národní filmový archiv, 1996.

DVOŘÁK, Antonín. *Jindřich Plachta*. Proměny. Praha: Orbis, 1962.

DVOŘÁKOVÁ, Tereza Czesany. Říše, Evropa, protektorát a film. Prag-Film v kontextu krystalizace a realizace nacistické filmové expanze, *Iluminace* 30, č. 4 (2018), s. 31-49.

FUČÍK, Julius. *Divadelní kritiky*. Praha: SNPL, 1956.

GEBHART, Jan a Jan KUKLÍK. *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996.

GINZBURG, Carlo. *Sýr a červi: Svět jednoho mlynáře kolem roku 1600*. Praha: Argo, 2000.

HAVEL, Václav Maria. *Mé vzpomínky*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1993.

HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství*. sv. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958.

CHMEL, Ladislav. *Bohuš Záhorský nejen o sobě*. Praha: Petrklíč, 2002.

JUST, Vladimír. *Věc: Vlasta Burian, První díl monografie: Rehabilitace krále komiků*. Praha: Rozmluvy, 1991.

JUST, Vladimír. *Vlasta Burian – mystérium smíchu: život a dílo krále komiků*. Praha: Academia, 1993.

KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007.

KAZDA, Jaromír a Josef KOTEK. *Smích Červené sedmy: ze zlaté doby českého kabaretu 1910-1922*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Iluminace* 1, č. 1 (1989), s. 53–57.

KLIMEŠ Ivan, Pod ochranou filmového průmyslu. Totální válečné nasazení v kultuře a kinematografii za protektorátu. *Iluminace* 32, č. 3 (2020), s. 117-138.

KOTEK, Josef. „Český kuplet, jeho prostředí a pěstovatelé: K historii pódiových vokálních žánrů.“ *Hudební věda* 22, č. 2 (1985), s. 99-130.

KOVÁŘÍK, František. *Kudy všudy za divadlem*. Praha: Odeon, 1982.

KRECHLER, Vladimír. *Příruční slovník k dějinám KSČ 2. P - Ž.* Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964.

KREJČOVÁ, Helena, a Otomar KREJČA. „Případ Binovec.“ *Iluminace 8*, č. 4 (1996), s. 107–138.

MAGNÚSSON, Sigurður Gylfi. „The Life Is Never Over: Biography as a Microhistorical Approach.“ In *The Biographical Turn*, edited by Hans Renders, Binne de Haan, and Jonne Harmsma. London: Routledge, 2016.

MARVAN, Jaroslav, a Petr HOŘEC. *Nejen o sobě*. Praha: Melantrich, 1975.

MOHN, Volker. *Nacistická kulturní politika v Protektorátu Čechy a Morava: Koncepce, praxe a reakce české strany*. Přeložil Petr Dvořáček. Praha: Prostor, 2018.

Obecný zákonník říšský a Věstník vládní pro císařství rakouské / Allgemeines Reichs-Gesetz – und Regierungsblatt für das Kaiserthum Oesterreich. Vídeň: Císařsko-královská dvorská a státní tiskárna, 1850.

PELC, Jaromír. *Zpráva o Osvobozeném divadle.* Praha: Práce, 1982.

PLACÁK, Bedřich. *Paměti lékaře*. Praha: Torst, 1997.

PLACHTA, Jindřich. *Na slovíčko s Jindřichem Plachtou*. Sestavili Zdeněk Šolle a Marta Staňková. Edice Klíč. Praha: Československý spisovatel, 1980.

POSPÍŠIL, Jára a Emil KEŠNER. *Hvězdou operety*. Praha: Panton, 1978.

PRŮCHA, Václav. *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918-1992*. Brno: Doplněk, 2004.

RUML, Jiří, a Jan RAUNER. *Znamínko na duši: Zápisky z vězení*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990.

SCHONBERG, Michal. *Osvobozené.* Praha: Odeon, 1992.

SCHWIPPEL, Jindřich, a Tomáš LACHMAN. Organisace československého filmového herectva a zaměstnanců výroben / Československá filmová unie (1920–1938). *Iluminace 21*, č. 4 (2009), s. 120–122.

SRBA, Bořivoj a Jiří HÁJEK. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v čes. divadelnictví v letech 1939-1945.* Praha: Panorama, 1988.

SUCHÝ, Ondřej. *Vlasta Burian – komik století*. Praha: Svět v obrazech, 1991.

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy: Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009.

ŠORMOVÁ, Eva, ed. *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.

ŠULC, Miroslav. *Česká operetní kronika 1863-1948: vyprávění a fakta*. Praha: Divadelní ústav, 2002.

TAUSSIG, Pavel. „Jindřich Plachta: Cesta do hlubin hercovy duše.“ In *Objevené portréty*. Praha: Plus, 2018.

TVRZNÍK, Jiří. *Herecké eso: Jaroslav Marvan vzpomíná*. Praha: Univers, 1995.

TVRZNÍK, Jiří. *Šest dýmek Františka Filipovského*. Praha: Novinář, 1982.

TUNYS, Ladislav. *Jindřich Plachta, dobrák od kosti*. Praha: Ametyst, 1999.

TUNYS, Ladislav. *Jindřich Plachta: se srdcem na dlani*. V Praze: XYZ, 2011.

TUNYS, Ladislav. *Šarm & šepty Oldřicha Nového*. 1. vyd. Praha: Interpress, 1992.

VANČUROVÁ, Ludmila. *Dvacet šest krásných let.* Praha: Československý spisovatel, 1967.

VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996.

VOLDÁN, Jiří a Václav ŠEVČÍK. *Šli tři muzikanti a jiné vzpomínky na ty, o nichž se málo psalo.* Praha: Panton, 1970.

WASSERMAN, Václav. *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích.* Praha: Orbis, 1958.

WERICH, Jan. *Jan Werich vzpomíná-- vlastně Potlach*. Praha: Melantrich, 1982.

WERICH, Jan, Josef TRÄGER a Jiří VOSKOVEC. *Osel a stín*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč: jak zlomit vaz (nejen) králi komiků*. Praha: BVD, 2010.

Bakalářské, magisterské a disertační práce

ČERNÁ Zuzana. „Poválečná "očista" v české kinematografii 1945–1946“. Bakalářská práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, vedoucí Klimeš, Ivan, 2015.

DVOŘÁKOVÁ, Tereza Czesany. „Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let“. Disertační práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, vedoucí práce Ivan Klimeš, 2011).

MACELA, Miloslav. „Čeněk Šlégl (1899–1970). Konfrontace umělce s dvěma totalitními režimy“. Rigorózní práce, Ústav českých dějin, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, vedoucí práce Jana Čechurová, 2010).

MARKUPOVÁ. Jana Wohlmuth. „Soukromá válka Huga Vavrečky: Mikrohistorie z rozhraní soudobých dějin (1945–1952)“. Disertační práce, Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, vedoucí práce Martin C. Putna 2021.

Dobové články

Denní zprávy. *Lidové noviny* 37, č. 630 (15. 12. 1929, ranní vydání): 7.

EFEŠ. Byli jsme v Mánesu. *Vlajka* 9, č. 24 (21. 7. 1939): 6.

Ein deutscher Protest wegen eine Revue in Prag**.** *Frankfurter Zeitung*, 27. 10. 1933, 8.

Filmový kurýr 6, č. 36 (2. září 1932): 2.

Jindřich Plachta v Uranii. *Kinorevue* 10, č. 41 (16. 8. 1944): 328.

JANATKA, J. M. Na dobré cestě. *Lidové noviny* 49, č. 90 (19. 2. 1941, ranní vydání).

Jas. Reportáž dne. Politické skeče v rozhlase. Rozhovor s autorem rozhlasových skečů J. Opluštilem. *Polední list* 16, č. 13 (14. ledna 1942): 2.

Každému čtenáři odpověď. *Kinorevue* 5, č. 26 (15. 2. 1939): 501.

KAUTSKÝ, Oldřich**.** Goebbelsovi jsem se líbila. *Filmová práce* 1, č. 7 (7. 7. 1945): 2. Praha: Svaz filmových pracovníků.

K vzrůstajícímu úspěchu českého filmu v zahraničí. *Národní listy* 68, 21. 7. 1928, č. 200 (večerní vydání), s. 1.

Lidové noviny 36, č. 495 (29. 9. 1928, odpolední vydání): 5.

Lidové noviny 36, č. 569 (9. 11. 1928, ranní vydání): 1.

Lidové noviny 37, č. 134 (14. 3. 1929, ranní vydání): 1.

Lidové noviny 37, č. 644 (31. 12. 1929, ranní vydání): 1.

Neopomeňte si zakoupit u svého knihkupce knihu *Pučálkovic Amina*. *Lidové noviny* 39, č. 397 (10. 8. 1931, ranní vydání): 4.

Náš filmový festival. Filmové žně 1940. *Kinorevue* 6, č. 43 (12. 6. 1940): 323.

Národní ceny za umění filmové v r. 1941**.** *Kinorevue* 8, č. 9 (15. 10. 1941): 67.

Národní listy 78, č. 331 (2. 12. 1938): 4.

Národní listy 79, č. 84 (25. 3. 1939): 3.

Nové síly budou uvolněny. *Lidové noviny* 52, č. 236 (27. 8.1944, ranní vydání): 2.

O. K. [KAUTSKÝ, Oldřich]. Dobrák od kosti. Příběh Jindřicha Plachty, *Kinorevue* 6, č. 46 (3. 7. 1940): 389.

PEIGER, F. Zaťaté pěsti patří minulosti. Kdy uvidíme prohlášení českých umělců? *Vlajka* 11, č. 37 (29. 10. 1941).

P [PLACHTA]. „Ze dne.“ *Filmový kurýr* 13, č. 50 (15. 12. 1939): 3.

Profesor X.Y**.** Podnět k diskuzi: Profesor o filmech ze studentského života. *Kinorevue* 6, č. 18 (20. 12. 1939): 35.

Rež. Cesta do hlubin študákovy duše: Nový český film. *Kinorevue* 6, č. 13 (15. 11. 1939): 252.

S & T. Už i Nationalfilm! *Vlajka* 9, č. 11 (3. 7. 1939): 5.

Společnost a divadla. *Národní listy* 78, č. 331 (2. 12. 1938): 4.

Svátek věřitelů neboli Poctivec Kolčava mezi gangstery. *Kinorevue* 6, č. 6 (27. 9. 1939): 119.

ŠULC, F. Filmové premiéry na konci roku. *Vlajka* 11, č. 1 (1. 1. 1941): 8.

Týdeník československého rozhlasu. Praha: Československý rozhlas, 1932–1938.

Was den Kinobesitzer interessiert, *Anno Zeitunge*n 938 (21. 7. 1928).

Zahraniční kritiky jednohlasně ocenily film *Takový je život*. *Filmový kurýr* 4, č. 17 (25. 4. 1930): 2.

Internetové zdroje

BĚLOHOUBKOVÁ, Klára, „Jindřich Plachta“, Česká divadelní encyklopedie, Dostupný na:<https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=5708:plachta-jindrich&Itemid=118&lang=cs> [vyšlo 2022, cit. 31. 7. 2025].

PETIŠKOVÁ Ladislava. „Emil Bolek“. *Česká divadelní encyklopedie*, Dostupný na: <https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=5928:bolek-emil&Itemid=286&lang=cs> [2024; cit. 3. 5. 2025]

„Historie opery DJKT“ Dostupný na: <https://www.djkt.eu/opera/historie-opery-djkt> [nedatováno, cit. 3. 5. 2025]

ŠRAJER MARTIN, Takový je život. *Filmový přehled. Dostupný* na: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395489/takovy-je-zivot> [10. 10. 2016, cit. 9.7. 2025]

TICHÝ PETR, Kamera! Klapka! Akce! – Leden 1933. Dostupný na: <https://www.barrandov.cz/novinky/kamera-klapka-akce-leden-1933/> [26. 1. 2023, cit. 19. 7. 2025]

KUNDEROVÁ Radka, Jindřich Honzl. *Česká divadelní encyklopedie*. Dostupný na: <https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3623:honzl-jindrich&Itemid=108&lang=cs> [2019, cit. 1. 7. 2025]

Seznam citovaných filmů

Armádní dvojčata (1937, r. Jiří Slavíček, Čeněk Šlégl)

Barbora řádí (1935, r. Miroslav Cikán)

Baron prášil (1933, nedokončený, r. Vladislav Vančura)

Burza práce (1933, nedokončený, r. Vladislav Vančura)

Cesta do hlubin študákovy duše (1939, r. Martin Frič)

Děti na zakázku (1938, r. Čeněk Šlégl)

Dobrý voják Švejk (1926, r. Karel Lamač)

Dobře situovaný pán (1939, r. Miroslav Cikán)

Druhá směna (1940, r. Martin Frič)

Filosofská historie (1937, r. Otakar Vávra)

Harmonika (1937, r. Ladislav Brom)

Jarčin profesor (1937, r. Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček)

Karel Hynek Mácha (1931, r. Svatopluk Innemann)

Kluci na řece (1943, r. Jiří Slavíček)

Konečně sami (1939, r. Miroslav Cikán)

Láska a lidé (1937, r. Václav Kubásek, Vladislav Vančura)

Loupežníci na chlumu (1926, r. Miloš Hajský)

Městečko na dlani (1942, r. Václav Binovec)

Muži z offisdu (1931, r. Svatopluk Innemann)

Na sluneční straně (1933, r. Vladislav Vančura)

Naši furianti (1937, r. Václav Kubásek, Vladislav Vančura)

Nebe a dudy (1941, r. Vladimír Slavínský)

Obrácení Ferdyše Pištory (1931, r. Josef Kodíček)

Pasák holek (1929, r. Hans Tinter)

Poručík Alexandr Rjepkin (1937, r. Václav Binovec)

Prstýnek (1945, r. Martin Frič)

Prach a broky (1926, r. Přemysl Pražský)

Před maturitou (1932, r. Svatopluk Innemann, Vladislav Vančura)

Svátek věřitelů (1939, r. Gina Hašler)

Štěstí u žen (Glück bei Frauen, 1928, r. Otto Hans)

Takový je život (1929, r. Carl Junghaus)

To neznáte Hadimršku (1931, r. Karel Lamač, Martin Frič)

Tonka šibenice (1930, r. Karel Anton)

Třetí rota (1931, r. Svatopluk Innemann)

Tři muži ve sněhu (1936, r. Vladimír Slavínský)

U pěti veverek (1943, r. Miroslav Cikán)

Vesele do nového dne (1935, r. Elmar Klos)

Vražda v Ostrovní ulici (1933, r. Svatopluk Innemann)

Žíznivé mládí (1943, r. Miroslav J. Krňanský

Seznam zkratek

AČNB	Archiv České národní banky
ČFS	Československá filmová společnost
ČMFÚ	Českomoravské filmové ústředí
MLO	Ministerstvo lidové osvěty
MLS	Mimořádný Lidový soud Praha
MV	Ministerstvo vnitra
NA	Národní archiv
NFA	Národní filmový archiv
SOA	Státní oblastní archiv
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa