

8. PŘÍLOHY

8.1. FILMOGRAFIE

Kameramanská filmografie (dokončené celovečerní filmy)

- 1932: *Mizející svět* (Vladimír Úlehla, Miloš Wasserbauer)
- 1932: *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann)
- 1932: *Sňatková kancelář* (Svatopluk Innemann)
- 1934: *Rozpustilá noc* (Vladimír Majer)
- 1934: *V cizím revíru* (Vladimír Majer)
- 1937: *Armádní dvojčata* (Jiří Slavíček, Čeněk Šlégl)
- 1937: *Karel Hynek Mácha* (Zet Molas)
- 1937: *Klatovští dragouni* (Karel Špelina)
- 1937: *Lidé pod horami* (Václav Wasserman)
- 1937: *Matčina zpověď* (Karel Špelina)
- 1938: *Cestou křížovou* (Jiří Slavíček)
- 1938: *Děti na zakázku* (Čeněk Šlégl)
- 1938: *Soud boží* (Jiří Slavíček)
- 1938: *Vandiny trampoty* (Miroslav Cikán)
- 1938: *Vzhůru nohama* (Jiří Slavíček)
- 1938: *Zborov* (Josef Alfred Holmann, Jiří Slavíček)
- 1939: *Hvězda z poslední štace* (Jiří Slavíček)
- 1939: *Studujeme za školou* (Miroslav Cikán)
- 1939: *Svátek věřitelů* (Gina Hašler)
- 1940: *Dva týdny štěstí* (Vladimír Slavínský)
- 1940: *Konečně sami* (Miroslav Cikán)
- 1940: *Okénko do nebe* (Gina Hašler)
- 1940: *Pelikán má alibi* (Miroslav Cikán)
- 1940: *Peřeje* (Karel Špelina)
- 1940: *Směry života* (Jiří Slavíček)
- 1940: *Štěstí pro dva* (Miroslav Cikán)
- 1941: *Advokát Chudých* (Vladimír Slavínský)
- 1941: *Provdám svou ženu* (Miroslav Cikán)

1942: *Zlaté dno* (Vladimír Slavínský)
1946: *Právě začínáme* (Vladimír Slavínský)
1946: *V horách duni* (Václav Kubásek)
1947: *Až se vrátíš...* (Václav Krška, Václav Řezáč)
1947: *Nikdo nic neví* (Josef Mach)
1947: *Poslední mohykán* (Vladimír Slavínský)
1948: *Dnes neordinuji* (Vladimír Slavínský)
1948: *Železný dědek* (Václav Kubásek)
1949: *Daleká cesta* (Alfréd Radok)
1950: *Karhanova parta* (Zdeněk Hofbauer)
1950: *Přiznání* (Jiří Lehovec)
1952: *Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok)
1952: *Haškovy povídky Ze starého mocnářství* (Miroslav Hubáček)
1952: *Písnička za groš* (Rudolf Myzet)
1952: *Plavecký mariáš* (Václav Wasserman)
1953: *Expres z Norimberka* (Vladimír Čech)
1954: *Nejlepší člověk* (Václav Wasserman, Ivo Novák)
1955: *Obušku, z pytle ven!* (Jaromír Pleskot)
1955: *Po noci den* (Jaroslav Mach)
1956: *Honzíkova cesta* (Milan Vošmik)
1956: *Synové hor* (Čeněk Duba)
1957: *Bomba* (Jaroslav Balík)
1958: *Hry a sny* (Milan Vošmik)
1958: *O věcech nadpřirozených* (Jaroslav Mach)
1958: *Kasaři* (Pavel Blumenfeld)
1959: *105 % alibi* (Vladimír Čech)
1960: *Všude žijí lidé* (Jiří Hanibal, Štěpán Skalský)
1961: *Kde alibi nestačí* (Vladimír Čech)
1961: *Zbabělec* (Jiří Weiss)
1962: *Zámek pro Barborku* (Stanislav Strnad)
1963: *Handlíři* (Zdeněk Sirový)
1964: *Marie* (Václav Vorlíček)
1965: *Intimní osvětlení* (Ivan Passer)

1967: *Svatba jako řemen* (Jiří Krejčík)
1967: *Zázračný hlavolam* (Václav Táborský)
1968: *Červená kůlna* (Jiří Hanibal)
1970: *Na kolejích čeká vrah* (Josef Mach)
1971: *Člověk není sám* (Josef Mach)

německé filmy

1939: *Verdacht auf Ursula* (V těžkém podezření – Karl Heinz Martin)
1941: *Jenny und der Herr im Frack* (Odvážná Jenny – Paul Martin)
1942: *Ein Zug fährt ab* (Manželství v nesnázích – Johannes Meyer)
1942: *Die schwache Stunde* (Slabá hodinka – Vladimír Slavínský = Otto Pitterman)
1943: *Liebesbriefe* (Milostné dopisy – Hans H. Zerlett)
1943: *Sieben Briefe* (Sedm záhadných dopisů –
Vladimír Slavínský = Otto Pitterman)
1944: *Schuss um Mitternacht* (Výstřel o půlnoci – Hans H. Zerlett)
1944: *Ein fröhliches Haus* (Veselý dům – Johann Guter)
1945: *Spuk im Schloß* (Strašidlo na zámku – Hans H. Zerlett)
1949: *Münchnerinnen* (Mnichovanky – Philipp Lothar Mayring)

herec epizodních rolí

1936: *Naše XI.*
1945: *Jenom krok*
1968: *Červená kůlna* (Vladimír Slavínský)
1969: *Pan Tau* - TV seriál (Jindřich Polák)
1973: *Milenci v roce jedna* (Jaroslav Balík)
1974: *Dvacátý devátý* (Antonín Kachlík)
1974: *Lidé z metra* (Jaromil Jireš)
1974: *30 případů majora Zemana* - TV seriál (Jiří Sequens st.)
1975: *Akce v Istanbulu* (Vladimír Čech)
1975: *Hřiště* (Štěpán Skalský)
1975: *Sarajevský atentát* (Veljko Bulajić)
1975: *Tak láska začíná* (Hynek Bočan)
1976: *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček)

1976: *Dům na poříčí* (Jiří Svoboda)
1976: *Dým bramborové natě* (František Vlácil)
1976: *Marečku, podejte mi pero* (Oldřich Lipský)
1976: *Oddyseus a hvězdy* (Ludvík Ráža)
1976: *Paleta lásky* (Josef Mach)
1976: *Parta hic* (Hynek Bočan)
1976: *Případ mrtvých spolužáků* (Dušan Klein)
1976: *Smrt na černo* (Ivo Toman)
1976: *Zítřka to roztočíme drahoušku...!* (Petr Schulhoff)
1977: *Což takhle dát si špenát* (Václav Vorlíček)
1977: *Hodina pravdy* (Václav Matějka)
1977: *Hop - a je tu lidoop* (Milan Muchna)
1977: *Jak se budí princezny* (Václav Vorlíček)
1977: *Jak se točí Rozmarýny* (Věra Plívová-Šimková)
1977: „*Já to tedy беру, šéfe...!*“ (Petr Schulhoff)
1977: *Nemocnice na kraji města* – TV seriál (Jaroslav Dudek)
1977: *Oddechový čas* (Jiří Svoboda)
1977: *Stín létajícího ptáčka* (Jaroslav Balík)
1977: *Tichý Američan v Praze* (Josef Mach, Štěpán Skalský)
1977: *Vítězný lid* (Vojtěch Trapl)
1977: *Všichni proti všem* (Karel Steklý)
1978: *Báječní muži s klikou* (Jiří Menzel)
1978: „*Já už budu hodný, dědečku!*“ (Petr Schulhoff)
1978: *Kulový blesk* (Ladislav Smoljak, Zdeněk Podskalský st.)
1978: *Lvi salónů* (Jaromír Borek)
1978: *Mladý muž a bílá velryba* (Jaromil Jireš)
1978: *Past na kachnu* (Karel Kovář)
1978: *Poplach v oblacích* (Jindřich Polák)
1978: *Pumpaři od Zlaté podkovy* (Otakar Fuka)
1978: *Silnější než strach* (Vladimír Čech)
1978: *Skandál v Gri - Gri baru* (Karel Steklý)
1978: *Vražedné pochybnosti* (Ivo Toman)
1979: *Arabela* – TV seriál (Václav Vorlíček)

1979: *Božská Ema* (Jiří Krejčík)
1979: *Causa Králík* (Jaromil Jireš)
1979: *Čas pracuje pro vraha* (Jiří Hanibal)
1979: *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* (Tomáš Svoboda)
1979: *Julek* (Ota Koval)
1979: *Koncert na konci léta* (František Vlácil)
1979: *Lásky mezi kapkami deště* (Karel Kachyňa)
1979: *Paragraf 224* (Zdeněk Sirovský)
1979: *Poprask na silnici E 4* (Stanislav Strnad)
1979: *Postavení mimo hru* (Ivo Novák)
1980: *Co je doma, to se počítá, pánové...* (Petr Schulhoff)
1980: *Hra o královnu* (Karel Steklý)
1980: *Jak napálit advokáta* (Vladimír Čech)
1980: *Svívalo celou noc* (Václav Matějka)
1980: *Trhák* (Zdeněk Podskalský st.)
1980: *V hlavní roli Oldřich Nový* (Vladimír Čech)
1980: *Vrchní, prchni* (Ladislav Smoljak)
1981: *Konečná stanice* (Jaroslav Balík)
1981: *Řetěz* (Jiří Svoboda)
1981: *V podstatě jsme normální* (Otakar Fuka)
1981: *Příště budeme chytřejší, staroušku!* (Petr Schulhoff)
1981: *Malý pitaval z velkého města* - TV seriál (Jaroslav Dudek)
1981: *Kouzelné dobrodružství* (Antonín Kachlík)
1982: *Když rozvod, tak rozvod* (Štěpán Skalský)
1983: *Návštěvníci* – TV seriál (Jindřich Polák)

8.2. INVENTÁŘ OSOBNÍHO FONDU

Osobní fond Josefa Střechy jsem uspořádala podle schématu Národního filmového archivu, které bylo vytvořeno dne 15. listopadu 1995 podle schématu pro pořádání osobních pozůstalostí v Ústředním archivu České akademie věd. ¹Biografická studie o původci fondu je zároveň hlavním text této bakalářské práce. Pozůstalost Josefa Střechy obsahuje zejména fotografie, kterých se dochovalo více než tři sta.

I. ŽIVOTOPISNÝ MATERIÁL

- a) osobní doklady, diplomy, ceny, legitimace, vysvědčení
- b) studijní a odborná příprava (školní sešity, záznamy vysokoškolských přednášek, apod.)
- c) autobiografie, paměti, deníky, poznámkové sešity
- d) hospodářské a majetkové záležitosti původce fondu
- e) zdravotní stav původce fondu

II. KORESPONDENCE

- a) rodinná
- b) osobní:
 - 1) abecedně podle odesílatelů XIII
 - 2) dopisy anonymní
 - 3) dopisy zatím blíže neurčené
 - 4) koncepty původce fondu určeným osobám
 - 5) dopisy úřadů a institucí
 - 6) blahopřání k význačným životním jubileím, kondolence (původcem vyčleněné konvoluty)
 - 7) pozvánky, předvolání

III. ODBORNÁ, UMĚLECKÁ A LITERÁRNÍ ČINNOST

- a) odborné práce (buď podle oborů nebo chronologicky, při chronologickém řazení nedatované práce abecedně)

¹ Osobní fond Josefa Střechy je v současné době u rodiny Střechových. V případě zájmu o archiválie mě kontaktujte na emailu: magda.novotna@gmail.com.

b) literární činnost:

- 1) články, kratší literární útvary, aj.
- 2) scénáře, film. libreta a náměty
- 3) divadelní a rozhlasové hry, romány

c) umělecká činnost

d) vydavatelská a nakladatelská činnost

e) zlepšovací návrhy, technické projekty, vynálezy apod.

f) referáty, zprávy, úvahy, recenze, posudky, polemiky aj. (abecedně podle jmen autorů recenzovaných prací, resp. chronologicky)

g) pomocný a studijní přípravný materiál:

- 1) filmové náměty – podklady
- 2) fotografie z natáčení a z filmů, portréty herců, umělců, negativy
- 3) výtvarné návrhy
- 4) poznámky, výpisky, výstřižky, sloužící jako podkladový materiál pro práci, apod.

h) ostatní materiály související s odbornou činností

IV. VEŘEJNÁ ČINNOST (politická, organizačně-vědecká, pedagogická a jiná); řazeno dle institucí

a) vlastní firma

b) smlouvy na filmy, autorská práva aj.

c) povolení k filmování

d) rozpočty filmů

e) filmové festivaly, kongresy, setkání, soutěže

V. ILUSTRÁČNÍ MATERIÁL O PŮVODCI FONDU XIV

a) fotografie, vyobrazení

b) vzpomínky, oslavné projevy

c) referáty a recenze o pracích původce fondu

d) bibliografie jeho prací

e) smuteční oznámení, nekrology, proslovy nad rakví

f) varia

VI. PÍSEMNOSTI TÝKAJÍCÍ SE RODINNÝCH PŘÍSLUŠNÍKŮ VII. PÍSEMNOSTI CIZÍ PROVENIENCE

Osobní fond Josefa Střechy

(3. 11. 1907– 29. 3. 1985)

Inventární seznam

<i>Inv. č.</i>	<i>Sign.</i>	<i>Obsah</i>	<i>Počet kusů</i>	<i>Časový rozsah</i>	<i>č. ev. jedn.</i>
	I.	<u>ŽIVOTOPISNÝ MATERIÁL</u>			
	I. a)	osobní doklady, diplomy, ceny, legitimace, vysvědčení			
1		Křestní list	1	1930	1
2		Výuční list (výuční list zámečníka v První českomoravské továrně na stroje, datován 29. května 1924)	1	1924	1
3		Domovský list (Domovské právo hlavní město Praha 15. 5. 1948)	1	1948	1
4		Nález disciplinární rady Svazu filmových pracovníků (3. srpna 1945)	1	1945	1
5		Členská legitimace Svazu československých divadelních a filmových umělců	1	b. d.	1
	I. c)				
6		Vzpomínky začátky – strojopis	1	b. d.	1
7		Vzpomínky operatér – strojopis	1	b. d.	1
	II.	<u>KORESPONDENCE</u>			
	II. a)	rodinná			
8		Střechová Jiřina (manželka, příjemce) odesílatel Josef Střecha z natáčení filmu Synové hor	1	b. d.	1
	II. b/1	osobní			
9		Radok Alfréd (pohlednice z Göteborgu 14. 8. 1969)	1	1969	1
10		Radok Alfréd (pohlednice z Göteborgu 17. 12. 1973)	1	1973	1
	II. b/3	dopisy zatím blíže neurčené			
11		Ilse (v němčině)	10	1943	1
12		Helge (v němčině)	6	1943	1
	II. b/6	blahopřání k významným životním jubileím gratulace ke Střechovým 50. narozeninám			
13		Blahopřání od rodičů k 50. narozeninám	1	1957	1
dtto		Daniel a Feif (TS Feix - blahopřání 2. 11. 1957)	1	1957	1
dtto		Jarda (blíže neurčený telegram s blahopřáním)	1	1957	1

dtto	Lehovec, Jirásek, Prokop a štáb filmu Praha (telegram s blahopřáním)	1	1957	1
dtto	Novotných Josef a Věra; telegram s blahopřáním	1	1957	1
dtto	Pečenka Ferdinand, telegram s blahopřáním (Ferda Pečenka)	1	1957	1
dtto	Prokop Jaroslav (vedoucí výroby - dopis z 1. 11. 1957, připsaná poznámka jako blahořání od paní Prokopové a Ladislava Helgeho)	1	1957	1
dtto	Rác, Vilímek K., Trnka, Průša, Švestkovi; blahopřání k 50. narozeninám od kamerových techniků z Barrandova ze dne 3. 11. 1957	1	1957	1
dtto	Rothovy; blahopřání 31. 10. 1957	1	1957	1
dtto	Standa Miroslav; telegram s blahopřáním	1	1957	1
dtto	Tarantík Jiří; telegram s blahopřáním	1	1957	1
dtto	Vácha Milan; telegram s blahopřáním	1	1957	1
dtto	Wasserman Václav; vizitka s blahopřáním 2. 11. 1957	1	1957	1
14	Báseň blahopřání (blíže neurčená)	1	b. d.	1

III. ODBORNÁ, UMĚLECKÁ A LITERÁRNÍ ČINNOST

III. g) **pomocný a studijní přípravný materiál**

III. g/2 **fotografie z natáčení a z filmů, portréty herců, umělců, negativy**

15	<i>Advokát chudých</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 6,5x7 cm, 2 ks formát 6,5x8,2 cm, 1 ks formát 6,5x9 cm, 1 ks formát 30,3x23,9 cm)	7	1941	2
16	<i>Armádní dvojčata</i> ; fotografie z natáčení (4 ks formát 7x8,7 cm)	4	1937	2
17	<i>Až se vrátíš</i> ; fotografie z natáčení (10 ks formát 18x1,17,3 ks formát 17,7x13,1cm, 3 ks formát 17,7x12,3cm, 1 ks formát 17,7x12,9cm)	17	1948	2
18	<i>Bomba</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 13x18 cm)	2	1957	2
19	<i>Boží mlýny</i> ; fotografie z natáčení (4 ks formát 6x6 cm)	4	1937	2
20	<i>Boží soud</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 9,5x12,5 cm)	3	1938	2
21	<i>Cestou křížovou</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 29,7x23cm, 1 ks formát 29,7x22cm, 1 ks formát 6x8,5cm)	3	1938	2
22	<i>Daleká cesta</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 31,5x22,5 cm, 1 ks formát 12,5x17,7 cm)	2	1948	2
23	<i>Děti na zakázku</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 6x8,5cm)	2	1938	2
24	<i>Divotvorný klobouk</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 8x13 cm, 1 ks formát 8x12 cm, 1 ks formát 7x12 cm)	4	1953	2

25	<i>Dnes neordinuji</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 13x18 cm, 8,3x12 cm)	3	1947	2
26	<i>Dva týdny štěstí</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 13x18 cm)	2	1940	2
27	<i>Dva ohně</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 12,8x14,3 cm, 1 ks formát 13x16, 1 ks formát 6x9 cm, 1 ks formát 13x1 cm)	4	1949	2
28	<i>Expres z Norimberka</i> ; fotografie z natáčení (5 ks formát 18x13 cm, 2 ks formát 8x5,5 cm)	7	1954	2
29	<i>Haškovy povídky</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 5,3x5,1cm, 1 ks formát 5,4x5,5 cm, 3 ks formát 12,6x17,7cm, 2 ks formát 9,2x12 cm)	7	1952	2
30	<i>Honzikova cesta</i> ; fotografie z natáčení (3ks formát 13x18 cm, 1 ks formát 17,3x11,9 cm, 1 ks formát 9x13 cm)	5	1956	2
31	<i>Horké dny</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 12,9x18,3cm,1ks formát 8,3x13,7 cm, 7 ks formát 8,5x12,5cm, 1 ks formát 5,7x5,5 cm)	10	1955	2
32	<i>Hry a sny</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 17,4x13,1 cm, 1 ks formát 18x13)	2	1958	2
33	<i>Hvězda z poslední štace</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 6x6 cm, 1 ks formát 23,4x29 cm)	2	1939	2
34	<i>Karhanova parta</i> ; fotografie z natáčení (4 ks formát 18x12,5 cm)	4	1951	2
35	<i>Klatovští dragouni</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 6x6 cm)	3	1937	2
36	<i>Lidé pod horami</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 9,5x14 cm, 2 ks formát 10x13,3cm,1 ks formát 8,3x11,3 cm)	7	1937	2
37	<i>Maryša</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 13x18 cm)	3	1935	2
38	<i>Matčina zpověď</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 6x6 cm, 2 ks formát 5,7x6 cm, 1 ks formát 8x11,5 cm)	5	1937	2
39	<i>Naši XI.</i> (1 ks formát 13x18,1 ks 13x15,5cm, 1 ks formát 29,5x23,4cm, 1 ks formát 29,6x23,2cm)	10	1955	2
40	<i>Nejlepší člověk</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 8,8x13, 1 ks formát 13x18 cm)	4	1954	2
41	<i>Nikdo nic neví</i> ; fotografie z natáčení (7 ks formát 8,7x13, 1 ks formát 17,5x12,7cm, 1 ks formát 17x13,2cm, 1ks formát 17,4x13,5cm, 1 ks formát 16,5x13,2 cm)	11	1947	2
42	<i>Peřeje</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 12,3x17,2 cm, 7 ks formát 9x14 cm)	8	1940	2
43	<i>Písnička za groš</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 13,5x8,5 cm)	1	1952	2

44	<i>Plavecký mariáš</i> ; fotografie z natáčení (5 ks formát 11,1x15,4 cm, 2 ks formát 11,3x15,4 cm, 3 ks formát 8,9x11,9 cm, 8 ks formát 8,9x13,8 cm)	18	1952	2
45	<i>Poslední mohykán</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 9x13 cm, 1 ks formát 8x11 cm, 1 ks formát 8x12 cm, 2 ks formát 9x12 cm, 1 ks formát 5,5x8,5 cm)	7	1947	2
46	<i>Přiznání</i> ; fotografie z natáčení (6 ks formát 8,5x13,5, 2 ks formát 13,2x8,4cm, 3 ks formát 14,8x8,6, 1 ks formát 5,5x6cm, 2 ks formát 13x18, 1 ks formát 12,3x18cm)	16	1950	2
47	<i>Směry života</i> ; fotografie z natáčení (4 ks formát 7x6 cm, 3 ks formát 6x8,5 cm, 1 ks formát 13,7x18 cm)	8	1939	2
48	<i>Studujeme za školou</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 6x7 cm)	3	1939	2
49	<i>Svátek věřitelů</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 6x6cm)	1	1939	2
50	<i>Synové hor</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 6x6 cm, 3 ks formát 6,3x9,2 cm, 3 ks formát 6,4x9,4 cm, 2 ks formát 7,8x11,7 cm, 1 ks formát 8,7x13,4 cm, 1 ks formát 9x14 cm, 2 ks 13x18,3 cm, 1 ks formát 11,1x17,5 cm, 1 ks formát 11,3x17,5 cm, 1 ks formát 11,2x17,3 cm, 1 ks formát 11x17,3 cm, 1 ks formát 12,8x17,8 cm, 2 ks formát 12,9x18,1 cm, 2 ks formát 13x18 cm)	23	1956	2
51	<i>Štěstí pro dva</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 8,5x11,5cm, 1 ks formát 5,5x8,5cm)	2	1940	2
52	<i>Taneček panny Márinky</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 7x6 cm)	3	1935	2
53	<i>V horách duní</i> ; fotografie z natáčení (2 ks 8x13,5 cm)	2	1946	2
54	<i>Vandiny trampoty</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 8x11 cm)	1	1938	2
55	<i>Všude žijí lidé</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 11,5x14,3cm, 1 ks formát 11,5x15,3cm)	2	1960	2
56	<i>Zázračný hlavolam</i> ; fotografie z natáčení (9 ks formát 10,5x14,5, 4 ks formát 10,7x14,6 cm, 9 ks formát 7,4x10,5cm, 2 ks formát 9x13,8 cm)	24	1967	2
57	<i>Zbabělec</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 18x24 cm)	10	1961	2
58	<i>Zborov</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 6,5x9 cm, 1 ks formát 6x8,5 cm, 1 ks formát 6x6)	3	1938	2

59	<i>Železný dědek</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 17,4x11,9cm, 2 ks formát 18x13,2cm, 1 ks formát 9x14 cm, 3 ks 9,3x13,3 cm, 3 ks formát 8,4x12,1 cm, 2 ks 8,5x13,3 cm, 2 ks 9,1x12,7 cm, 2 ks 8,7x12,7 cm, 1 ks 8,5x13 cm, 1 ks formát 11,5x15cm, 2 ks formát 10,4x14,4 cm, 2 ks formát 10,6x13,6 cm, 2 ks formát 10,5x13,8 cm, 1 ks 10,7x14,4 cm, 1 ks 10,6x14,7 cm, 1 ks formát 10,7x14 cm)	28	1948	2
----	--	----	------	---

německé filmy

60	<i>Die Schwache Stunde</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 6x8,8 cm, 1 ks formát 8,5x11,6 cm)	3	1942	2
61	<i>Ein Fröhliches Haus</i> ; fotografie z natáčení (4 ks formát 13x18, 2 ks 12,5x17,7, 1 ks formát 12x17,6 cm)	7	1943	2
62	<i>Ein Zug Fährt Ab</i> (1 ks formát 13,1x18,1 cm, 1 ks formát 8,6x11,5 cm, 1 ks formát 9x13 cm, 1 ks formát 6,1x8,6 cm)	5	1942	2
63	<i>Fahrt Ins Leben</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 17,3x20,1 cm, 7 ks formát 12,5x16,5 cm, 3 ks formát 5,9x6,1 cm, 1 ks formát 8,6x13,2 cm, 1 ks formát 12,7x17,2 cm)	13	1939	2
64	<i>Jenny Und Der Herr im Frack</i> (1 ks formát 9,2x6,2, 1 ks 8,5x11,4 cm, 2 ks 8,4x13,3 cm, 1 ks 9,1x13,9 cm, 2 ks formát 14x17 cm, 14,2x17,3 cm)	8	1941	2
65	<i>Liebesbriefe</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 12,4x17,3 cm, 1 ks formát 12,4x17,5 cm, 1 ks formát 12,3x17,8 cm, 1 ks formát 11,6x17,6 cm, 2 ks formát 5,8x6 cm, 1 ks formát 5,5x5,7 cm, 1 ks formát 5,8x6,2 cm)	8	1943	2
66	<i>Münchnerinnen</i> ; fotografie z natáčení (1 ks formát 9x13 cm, 1 ks formát 17,8 x23, 1 ks formát 18,2x24 cm, 1 ks formát 17,7x23,5 cm)	4	1944	2
67	<i>Posen</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 24,5x18,6 cm, 7 ks formát 10,7x16,3 cm, 2 ks formát 7x7 cm, 2 ks formát 11,5x18 cm, 1 ks formát 11x13 cm, 2 ks formát 11x12 cm, 8 ks formát 8,8x13,7, 2 ks formát 8,4x13)	26	1942	2
68	<i>Sieben Briefe</i> ; fotografie z natáčení (3 ks formát 13,1x18 cm, 6 ks formát 12,3x17,7 cm, 1 ks 6,1x8,3 cm)	10	1943	2
69	<i>Um Mitternacht</i> ; fotografie z natáčení (2 ks formát 23,8x18 cm, 1 ks formát 23,8x17,5 cm)	3	1944	2

další pracovní fotografie

70	Střecha s Ginou Hašlerem (1 ks formát 13x18 cm)	1	1939	2
71	Štefánikova mohyla (1 ks formát 5,4x6,1 cm)	1	1935	2
72	Na Barrandově v restauraci (1 ks formát 6,4x6,4 cm)	1	1937	2
73	U reflektoru (nespecifikováno, 1 ks formát 6,5x9,5 cm)	1	b. d.	2
74	Natáčení březen 1935 (nespecifikováno, 1 ks formát 13,5x17 cm)	1	1935	2
75	<i>Film Hej Rup</i> (1 ks formát 6x8 cm)	1	1934	2

V. ILUSTRÁČNÍ MATERIÁL O PŮVODCI FONDU

V. a) fotografie, vyobrazení				
76	Portrét (1 ks formát 23,3x17cm, 1. pol. 30. let)	1	b. d.	2
77	Střecha Barrandov (1 ks formát 6,2x8 cm)	1	1934	2
V. c) referáty a recenze o pracích původce fondu				
78	novinové výstřižky článků o filmech, na kterých se Střecha podílel (rozhovory, recenze, připravované filmy, historiky z natáčení atd.)	124	r. d.	zvl. desky
79	propagační materiály k filmům	18	r. d.	zvl. desky

Seznam použitých zkratk

b.d. – bez data

r.d. – různá data

inv. č. – inventární číslo

sign. – signatura

Název archivní pomůcky: Střecha Josef (1907–1985)

Časový rozsah pomůcky: 1924–1973

Počet evidenčních jednotek: 2x karton + zvl. desky

Počet inventárních jednotek: 79

Stav ke dni: 10. 8. 2015

Archivní fond zpracovala: Novotná Magdaléna

Pomůcku sestavila: Novotná Magdaléna

8.3. FOTOGRAFIE JOSEFA STŘECHY

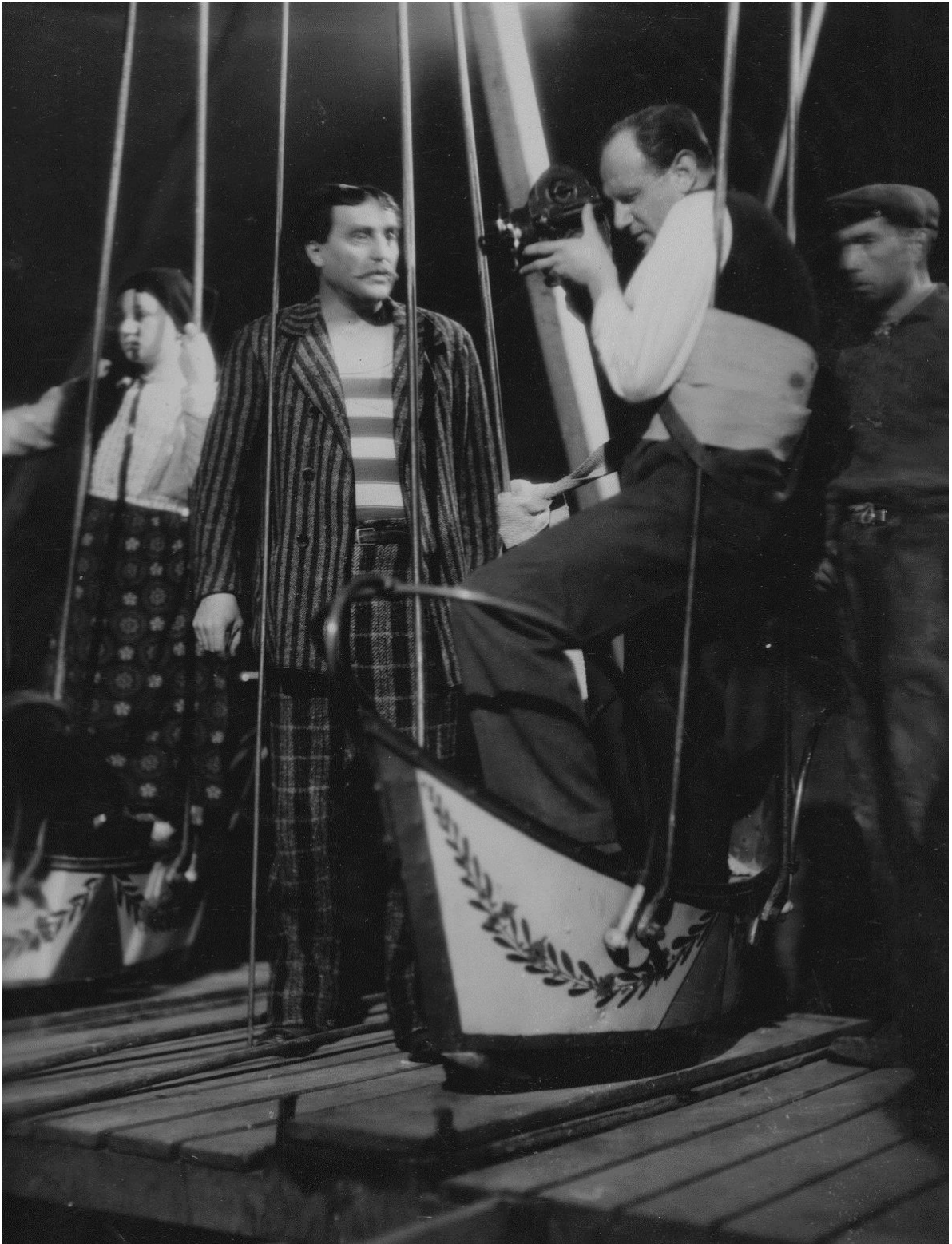


Obr. 1.: nedatováno

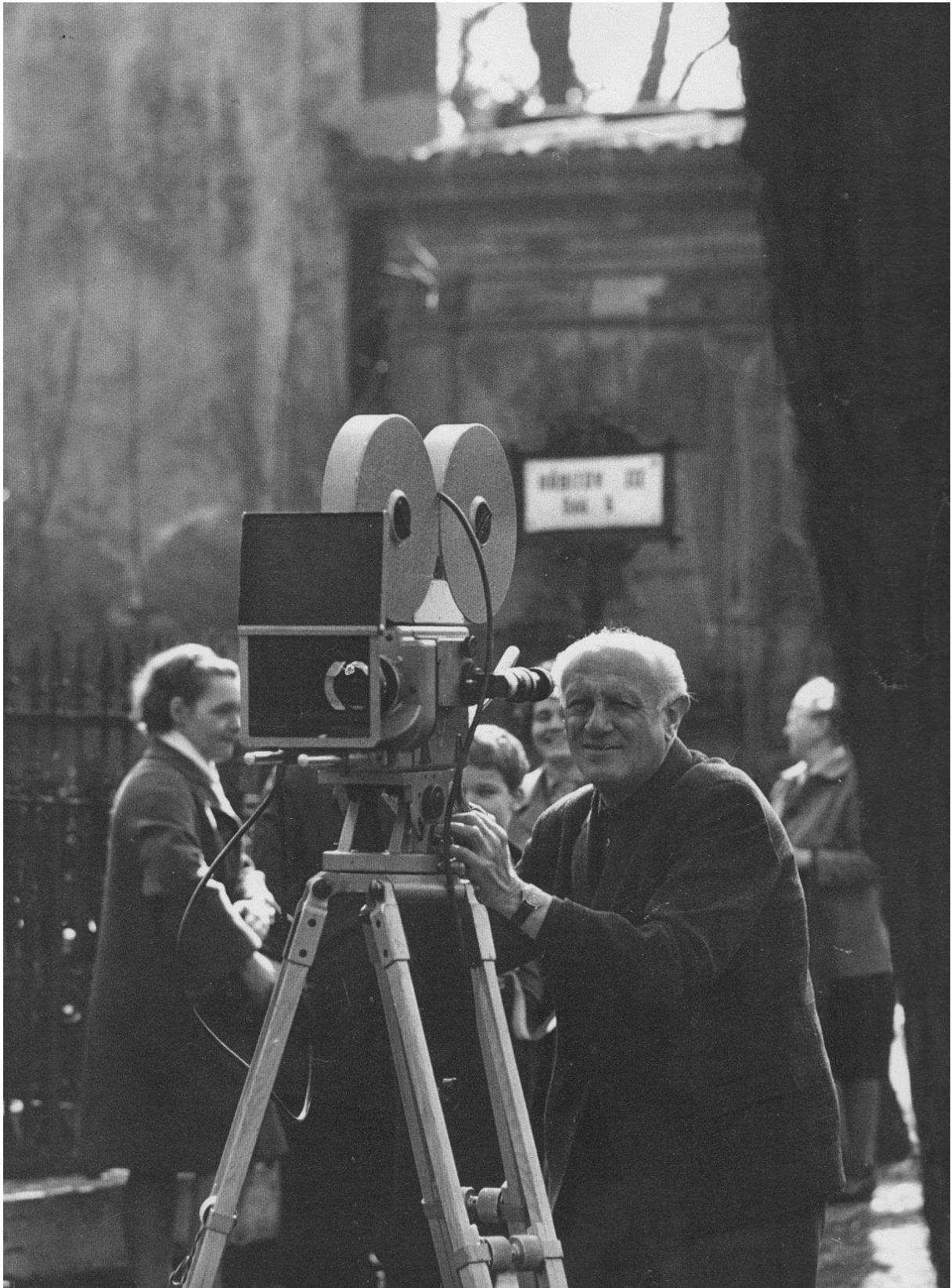
Obr. 2.: Natáčení pro
týdeník (1928)

Obr. 3.: Hvězda z poslední štace (únor 1939)

Obr. 4.: Hvězda z poslední štace (prosinec 1937)



Obr. 5.: Červená kůlna (1968)



8.4. DALŠÍ PŘÍLOHY

1) Vzpomínky operatér

- 1 -

Mám pro Scénu napsat pár řádků o proměnách kameramanského řemesla a zjišťuji, že to vůbec není jednoduché, přestože jsem - díky půlstoletí u filmu - ledacos prožil a viděl. Usedám k papíru a zdá se mi najednou, že to bylo včera, kdy jsem obcházel pražské filmové společnosti a ptal se, zda by pro mne neměli volné místo filmového herce. Nakonec jsem byl skutečně přijat: nikoliv ovšem jako herec, ale jako laborant. Bylo to v roce 1924 a teprve později jsem se stal kameramanem.

Označení kameraman se ve dvacátých letech ještě neužívalo, říkávalo se Operatér. "Kinooperatérem" se rozuměl promítač, zatímco kameraman byl "filmový operatér". Někdy jsme také v žertu místo operatér používali výrazu "klikotočka", podle pověstné kliky, kterou se kamera uváděla do chodu.

Klika, symbol celé tehdejší filmové éry, nás přivádí ke kameramanskému nástroji, ke kameře. Bývalo to jednoduché zařízení, připomínající větší krabici s objektivem a klikou. Vzpomínám si, že kolega Brabec při pohledu na svou dřevěnou kameru říkával "Buď ji muset hodit do kovu." Neznamenalo to, že kamera poputuje do šrotu, ale že její majitel pošilhává po novějším modelu, jehož modernost se projevovale především kovovým tělem kamery.

Vzhledem k úrovni tehdejších kamer bylo prvním s základním měřítkem naší práce, zda jsou obrázky ostré a dobře naxponované. Nebyl to někdy snadný úkol. Obraz se totiž neposporoval reflexním hledáčkem jako dnes, ale přímo přes film v kameře. Obraz jsme viděli na zadní straně filmové suroviny ve velikosti filmového políčka a vzhůru nchama.

Expozimetry se nepoužívaly. Nebyly. Kameraman se řídil

jen svými zkušenostmi. Mnohdy bylo možné ho spatřit, jak v typickém postoji nastavuje ruku slunečnímu svitu nebo jasů lamp a pozoruje, kolik ruka odráží světla. Tak to býval náš expozimetr.

Dnešní kameramany by mohlo zajímat, kolik jsme clonili. V ateliéru něco kolem 2,8. Ovšem Jarda Blažek, mistr exteriérových scén i tehdy nastavoval na objektivu jediné clonu 5,6. Při citlivosti tehdejších filmů to znamenalo svítit vším, co v ateliéru bylo. Nemí divu, že v záru ob-
loukových lamp chytila jednou Hašlerovi na hlavě paruka.

Vzpomněl jsem Jardy Blažka, ale jmen, která jsou spojena s rozvojem našeho kameramanského řemesla v jeho začátcích, je víc. Heller, Vích, Kopřiva, Brichta, Bégl... Byli to právě oni, kdo položili základ tomu, čemu se později začalo říkat "česká kameramanská škola".

Asi bych byl na rozpacích, kdybych měl úplně přesně říci, co se za tímto často užívaným pojmem skrývá, kdybych měl postihnout estetické znaky, společné práci českých kameramanů. Vždyť každý měl svůj styl. Stallich, Pečenka, Roth, Tuzar... Možná označení "česká kameramanská škola" vyjadřovalo spíš fakt, že v předválečné době práce našich kameramanů často převyšovala práci režisérů a že někteří naši kameramani byli pozváni i do zahraničních ateliérů.

Ve dvacátých a třicátých letech zdaleka neexistovala tak dárká spolupráce mezi kameramanem a režisérem jako dnes. Režiséři se zabývali vyprávěným příběhem, a výtvarnou stránku filmu příliš nešbali. Kameramani se těšili značné volnosti a využívali ji po svém. Bez ohledu na děj se záběr pro větší zajímavost snímá třeba skrz nohy od židle a v dalším se z níčeho nic promítl na sed ostrý stín štaflí. Zkrátka: režisér točil svůj film a kameraman taky.

Jedním z prvních, kdo se hlouběji zamýšlel nad výtvarnou stránkou filmu, byl Josef Rovenský. Výtvarným viděním byl nadán i Gustav Machatý : dokazuje to nakonec fakt, že *Erotikon* a *Extáze*, jeho dva slavné filmy, byly hodnoceny vysoko i pro svoje obrazové kvality, přestože u kamery stál jednou Vích a podruhé Stallich.

Vzpomínám si, že Machatý odebíral časopis *Das Magazin* - ostatně myslím, že jsme jej tehdy kupovali snad všichni. Byla to výpravná revue se spoustou fotografií z divadelních her a filmů. Machatý ji bedlivě studoval a pilně se v ní "poučoval"...

Hlouběji se funkcí obrazu zabýval Martin Frič. Podřízení kamery vyprávěnému příběhu, formální jednotu vyžadoval důsledně Otakar Vávra, budoucí národní umělec.

Z poválečných režisérů rád vzpomínám na Alfreda Radoka, který se chtěl - a taky to uměl - vyjedřovat opravdu obrazem. A mluvíme-li o režisérech, kteří pronikavě ovlivnili práci našich kameramanů, nemělo by být vynecháno ještě jedno jméno : František Vlácil. Ale to už jsme v současnosti, o té nechť zase vyprávějí jiní.

Na co bych měl ještě vzpomenout ? Snad pro úplnost řeknu, že jako "operatér" jsem nejdříve točil týdeníky a postupně začal spolupracovat s jinými kameramany na hraných věcech. První hraný film, který byl od úvodního do posledního záběru svým zcela samostatným dílem, jsem natočil v roce 1935. Bylo mi tehdy 28 let.

2) Vzpomínky začátky

Opisované vzpomínky

Bylo mi necelých sedm let, když jsem byl prvně v biografu. Do rodných Úval přijel tehdy cestovní biograf a hrál film „Quo vadis“. Dlouhá léta jsem si pamatoval scény, jak lvi trahají křesťany. Další filmy jsem viděl až po skončení války v roce 1918 v Praze, kam jsem dojížděl do školy.

Po vychození Měšťanské školy mě otec vzal do Českomoravské továrny s úmyslem, že po vyučení půjdu na strojní průmyslovou školu. Ale po zavedení elektřiny bylo v Úvalech otevřeno stálé kino. Protože jsem hrál na housle, byl jsem přizván do orchestru, který v kině hrál. Víc než do not jsem se však díval na děj na plátně. A tak jsem shlédl řadu filmů. Uchvátily mě natolik, že jsem se rozhodl být hercem. Filmovým hercem.

Z telefonního seznamu jsem si opsal adresy všech filmových společností. Bylo jich dost. Všechny zahraniční výrobny měly totiž v Praze své filiálky, které však filmy pouze půjčovaly. Když jsem jim přednesl svoji žádost, se schovávavým úsměvem mi bylo vysvětleno, že filiálky filmy nevyrábějí. Některé filiálky mi dokonce nabízely místo posílčka.

Později jsem se dozvěděl, že Wateb-film otevřel školu pro výuku filmových herců. Přijel mne tehdy filmový herec a sekretář Ladislav Struna. Když jsem si přečetl informační prospect, zeptal se mě: „Mladej, uměj číst?“ Odpověděl jsem: „No, vždyť jsem chodil do školy.“ Usmál se a řekl: „Tak to tam dole maj jasně napsáno. Děti se do filmové školy nepřijímají.“ Bylo mi tehdy skoro 16 let a ani ve snu by mne nenapadlo, že se to vztahuje i na mne. Byla to studená sprcha.

Několik týdnů jsem si dal pokoj, ale nevzdal jsem se. Protože jsem od třinácti let fotografoval, napadlo mě, že bych

se mohl stát filmovým operátorem. Tak se v té době říkávalo kameramanům. Ale jak na to? Došel jsem 20. 8. do kavárny Rokoko chodí lidé od filmu. Pan vrchní mě seznámil s režisérem Svatoplukem Inemannem. Ten mi poradil, abych si zašel do A-B filmu na Vinohrady. Do A-B filmu jsem šel s takovou odevzdaností, s jakou putují vysnavači islamu do Mekky.

V A-B akciových filmových továrnách, tak zněl oficiální název, mi pan prokurista řekl, že chci-li být operátorem, musím se nejdříve tři roky bezplatně učit v laboratoři. A hned se mnou také podepsal smlouvu. Bez vědomí rodičů, přesto že jsem byl nezletilý.

Když jsem 1. června 1924 nastoupil do A-B filmu, ujal se mě František Rubáš, šéf laboratoři. Vděčím mu za to, co mě naučil, i za to, že jsem po několika měsících dostal plat 60 Kčs týdně.

V roce 1925 jsem se Františkem Rubášem přešel k filmové společnosti Bratři Déglové. Šef firmy, Karel Dégl, byl vynikajícím odborníkem. Při natáčení jsem mu dělal asistenta, a když jsem se ho na něco zeptal, všechno mi vysvětlil. To byla vzácnost, v tehdejší době dělali operatři se vším velkou tajemností. Když některý něco poradil, muselo se to většinou dělat obráceně, aby byl výsledek dobrý.

Když jsem přišel k Déglovům, natáčel se tu hraný film Syn hory. Jeho režisér, Vladimír Slavínský, byl v jádru hodný člověk, ale při filmování neznal bratra. Do filmu potřeboval tehdy dotočit bláznivou jízdu na koni. Scéna se natáčela po okénku na trikovém stole. Rozfázovanou figurku koně a jezdce kreslil architekt Ferdinand Fiala. Trik si Slavínský anižal sám.

Byl někde opodál, a když architekt Fiela vyměnil další fázi, otočil jsem klíčkou kamery sám. Slavinský to uviděl, zařval a skočil po mně. Jenže já byl rychlejší, utekl jsem a zamknul jsem se do tmavé komory, kde jsem asi hodinu čekal, než se Slavinský uklidní.

Někdy od roku 1928 vydávali bratři Déglové týdeník. Ten jsem již natáčel a sestavoval samostatně. K první samostatné práci na hraném filmu jsem se dostal v roce 1929. Byl to film Pražský Monte Christo. Natáčel jej podle scénáře Václava Wassermannova režisér Hans O. Löwenstein. Hráli v něm Josef Rovenský, Jan Speerger, Theodor Pištěk a vídenští herci Walter Rilla, Valery Boothby a jiní. Film začal natáčet vídeňský kameraman Viktor Gluck, ten z filmu odešel a tak mne Karel Dégel pověřil jeho dotočením.

Pražský Monte Christo byl jedním z posledních filmů bratří Dégelů. Karel Dégel považoval v roce 1930 jako mnoho jiných filmových výrobců zvukový film za módní a přechodnou záležitost. Nepříznivě se změnil názor na zpracování zvukových filmů a byl nucen jej v roce 1931 likvidovat.

Já jsem se v roce 1932 vrátil zpět do A-B filmu, kde jsem natáčel A-B zvukový týdeník kamerou, kde byl obraz i zvuk na jednom pásu. Po odchodu z A-B jsem natáčel průběžně výrobny a v roce 1945 po znárodnění kinematografie jsem začal pracovat ve Filmovém studiu Barrandov, kde jsem zůstal až do odchodu do důchodu. Nyní končím tím, čím jsem před více než padesáti lety chtěl začít: hraji ve filmu menší roličky. Jak vidíte, ani mladí ani starší nechrání před počestnostmi.

3) Nález disciplinární komise rady Svazu filmových pracovníků.

N á l e z

Cj.-DR-40/45-7

d i s c i p l i n á r n í r a d y S v a z u f i l m o v ý c h
p r a c o v n í k ů .

Disciplinární rada Svazu filmových pracovníků za předsednictví

p. JUDr. Frant. Klímy

v přítomnosti přísedících pp. ÚRO- Hynek, distribuce- Kořínek,
film.výroba- Ivan Novák, film.průmysl-Waldhaus, tvůrčí prac.-T.Pišťek
ZR SČFP- V.Buben

a tajemníka disciplinární rady p. ~~Josefa Jos. Hlaváče~~

jako zapisovatele nalezla dne 3.VIII.45 o obvinění proti
Josefu Střechovi nar. 3.11.1907 bytem v

Praze XII, Tř.maršála Stalina 4, zaměst. kameraman

z jednání přísedících se oti českých filmových pracovníků podle
čl.IV Směrnic pro řízení před disciplinární radou Svazu filmo-
vých pracovníků v přítomnosti obviněného po skončení m jednání
takto:

Disciplinární řízení proti p. Josefu Střechovi, kameramanu,
se zastavuje, jelikož senát nabyt přesvědčení, že jmenovaný
se nedopustil jednání, přísedících se národní cti českých
filmových pracovníků.

Důvody: Obviněný spolupracoval jako kameraman v německých filmech
/DR 40/45-1/. Činil prý tak proto, že byl bez práce. K změně
svého jména na Strecher uvádí, že to bylo nařizeno úředními místy.
Přání k Novému Roku prý nepsal, protože v Praze tehdy vůbec nebyl.

Senát d.r. uvěřil tvrzení obviněného, pokud se týče jeho
účasti na německém filmu a pokud se změně jeho jména týče a také
srovnáním jeho písma zjistil, že německé přání nebylo jím psáno
ani podepsáno. Z uvedených důvodů došel k přesvědčení, že jeho jednání
nelze vztahovati pod pojem jednání uvedených v pokynech ÚRO pro očistu
veřejného života a rozhodl jak shora uvedeno.

Proti tomuto nálezu není opravných prostředků. Tento nález vyhlásí se ve výtahu v úředním listě Svazu filmových pracovníků.

Klavdij
.....
zapisovatel

Klein
.....
předseda senátu

V Praze dne 3. srpna 1945.

Miloslav Štěpánek
.....
předseda
Josef Walschhaus
Zdeněk Štyrský

4) Rozhovor s Jiřím Střechou přepis

V Praze dne 15. 7. 2015

Rozhovor s Jiřím Střechou o Josefu Střechovi vedla Magdaléna Novotná.

Jiří Střecha: Vyučil se v budoucím ČKD v Kolbence strojním zámečnickem, protože tam pracoval i jeho tatínek. Ve svých pamětech nějakých krátkých napsal, že on ho ten film začal přitahovat vlastně, protože hrál na housle a v Úvalech bylo stálý kino a pozvali ho do orchestru. Ale nikdy se k filmu, tak jak si to představoval, jako herec nedostal, takže vlastně se dostal k tomu, že byl v laboratořích a pak teda dělal toho kameramana. Chodil s tou klikou a natáčel pro žurnály a mezitím si měl udělat taky grafickou školu. To vždycky uváděl ve vzdělání, že je absolvent grafický školy, ale nikdy jsme se nedostali k řeči na to, protože jsem byl malej kluk a tolik mě to nezajímalo, která škola to vlastně byla. Asi byla pravděpodobně nějaká kratší, možná večerní to já nevím, protože si už musel vydělávat v tu dobu.

MN: Já jsem to právě našla u více kameramanů, že vystudovali grafickou školu.

JS: Takže to bude nějaký zaklínadlo takový a asi nějaká možná ne taková, když jdou malíři na grafickou školu, ale asi to bude něco trochu jiného. Že to víceméně mohly být kurzy nebo něco takového. O tom vlastně vůbec nic nevím a v podstatě ani nevím defakto nic bližšího o té Paříži než, že byl u firmy Paramount v laboratořích, aby se zaučil.

JS: Co budem chtít vědět dál nebo povídat?

MN: A pak teda začal u bratří Deglů jako asistent Karla Degla?

JS: Pak začal jako asistent kamery u Bratří Deglů, vím, že na toho Karla Degla jako vzpomínal, že to byl bezvadnej chlapík. Dostal potom vlastně příležitost, že točil do žurnálů, z toho vlastně máme dochovaný ty fotky, kdy vlastně točil tou klikou, od čehož máme ten výraz natáčet film. A v roce 1929 vlastně dostal příležitost natočit nebo točit celovečerní film, což byl Pražský Monte Christo, byl to ještě němý film, ale pak uvádí ve svých pamětech, že první hraný film, který dělal od začátku do konce jako sám, až v roce 1935, teda až ono mu bylo dvacet osm v té době. Ale já vlastně nevím, protože ve filmografii má v tom roce Tanec panenky Máriačky (opr.: Taneček panny Máriačky) nebo tak nějak se jmenuje ten jeden film a pak Maryšu a myslím, že ta Máriačka měla francouzskou a rakouskou verzi a tam je myslím napsanej Karel Degl, tak nevím, jestli v tuhle chvíli co opravdu točil jako svůj úplně první film.

MN: Ono se jich dost často na tom podílelo víc.

JS: Velmi často se tam najdou i čtyři, pět kameramanů. No ono se to nebralo samozřejmě ne zdaleka tak jako autorská obrazová záležitost, jak se na to dneska díváme my. Táta taky někde říká, že vlastně ten režisér si něco natáčel a ten kameraman si natáčel něco taky a vůbec to nemuselo souviset s tím příběhem a dělal tam takový obrazový věci, který se mu líbily.

MN: Ale měli teda zas větší volnost v tomhle...

JS: Oni měli až trestuhodně velkou volnost. Takže asi ani výměna toho kameramana nebyla prostě problém, když jeden nemohl nebo došlo k nějakým neshodám, tak prostě nastoupil někdo jinej.

MN: Já jsem se chtěla zeptat, jestli nevíte ta kamera, kterou natáčel. Vlastně do roku 39 měli kameramani vlastní kamery. Nevíte, jak se k ní dostal?

JS: Víím, jak se k ní dostal. Víím, že tu první kameru, kterou měl, že ... protože to byla asi podmínka toho, aby člověk mohl být opravdu kameramanem a natočit svůj film od začátku do konce, tak musel mít to důležité a tj. výrobní prostředek, že jo. Což bylo jistě tehdy velmi drahý, ale nebylo to samozřejmě tak astronomicky drahý a nedostupný jako by to bylo dneska. A víím, že rodiče mu na to dali velkou část svých životních úspor, aby prostě Pepan mohl teda filmovat, když ho to baví. Myslím, že trošku nechápali, o co mu jde, ale měli ho moc rádi, tak to takhle dopadlo. Táta na to vzpomínal, taky vzpomínal na to, že vlastně když začínal tak byly ty...asi v tom žurnálu tu kameru možná si půjčoval, to já nevím, od kdy měl tu svou první stálou kameru. Ale zažil ještě dobu, kdy ty kamery byly dřevěný. To byla vlastně dřevěná bedýnka. A trend modernizovat si to výrobní zařízení bylo, že kameramani říkali: „už to budu muset hodit do kovu“, což znamenalo, že si teda koupí novou tu kameru, která bude mít kovový celý to tělo a bude taky mnohem přesnější a elegantnější a tak dál. Táta si pak myslím ještě kupoval v průběhu těch let nějaký další kamery, ale pak po válce je musel odevzdat, protože film byl znárodněnej. Rovnou to nechal na Barrandově v kamerovém oddělení.

MN: Asi i ruční kameru měl a nějaký vybavení jako filtry... Všechno k tomu...

JS: Tak určitě měl, tím, že měl všechny tyhle věci, prostě nebylo možný si je někde půjčit a vlastně v tom černobílým filmu se s těma filtraama velmi silně pracovalo, zvýrazňovala se obloha, byla řada přechodových filtrů. Byla to doba, kdy filmaři na pokyn kameramana čekali, až budou hezký mraky na obloze. To by dneska ten producent vydržel asi tak půl dne, tohleto sledovat. Přesto to vždycky natočili v krátkým čase a za pár dnů.

MN: A vzpomínal teda na ty kolegy kromě Degla? Vzpomínal na nějaký další kameramany třeba?

JS: No tak on vzpomínal na Blažka, myslím, protože to byl takovej exteriérověj mistr, takže když se ocitnul v ateliéru tak svítil prostě, až se ze všeho kouřilo včetně Hašlerovi paruky, protože jako pořád se dožadoval tý clony, co měl v tom exteriéru, aby mu to zajistilo tu potřebnou vlastně jako ostrost toho obrazu. Jinak táta, když vzpomínal na ty časy, tak mě jako vždycky jako ukazoval, jak uměl pravidelně točit tou jednou rukou, jak točil ten film, protože to musel prostě pravidelně, aby ten pohyb byl plynulej. Ale stativ pod kamerou měl kličku, kterou se jako panorámovalo, že se s tím otáčelo tam a zpátky, takže druhou točil jiným tempem v protisměru, což když si zkusíte, to není vždy úplně jednoduchý. A to říkal, že prostě byl základ, co ten kameraman musel ovládat. Jinak vyprávěl, velká vzpomínka byla, že ten obraz pozorovali vlastně přes film, takže byl vzhůru nohama a prakticky nebyl vidět, to je neuvěřitelný, že ten obraz má tu kvalitu, kterou měl i době, kdy nebyly ty reflexní kamery.

MN: A mívali teda tenkrát už asistenty kamery? Nebo byl okolo kamery další personál?

JS: O tom táta nemluvil, protože je pravda, že my jsme vždycky spíš mluvili... Asi tam byla nějaká stavba, ale to opravdu nevím. My jsme spíš mluvili o těch poválečných letech a už o těch konkrétních jménech, o kterých vlastně vyprávěl, když přišel z natáčení domů, tu někoho chválil nebo se nad někým rozčiloval jako a tak.

MN: A třeba režiséři s kterými spolupracoval?

JS: Tak režiséři s kterými spolupracoval, on točil se Slavínským, ale nejvíc... Jeho největší vzpomínka je samozřejmě ten Alfréd Radok, protože to táta vždycky říkal, že to je vlastně to rozhodující pro toho kameramana, s kým on se potká. A ono se to ukazuje, že jo, to prostě...režisér Machatý ovlivnil určitě vývoj Stallicha a Vícha. Jako oba točili v zahraničí, oba byli fenomenální, oba něco uměli a on je prostě posunul je dál. A táta vyprávěl o tom Radokovi, že to bylo úžasný natáčení, že on ho inspiroval a posouval dál, protože to byl prostě divadelní režisér a neměl žádný významný filmový zkušenost, ale že vlastně mu řekl ale: "Já bych chtěl, že se chce oběsit, ale aby to bylo jen bílá plocha a skoba. Udělej to nějak." A táta už hledal stíny a tyhle věci a ten film byl tedy později označen jako formalismus a tady se to za přispění Otakara Vávry nesmělo promítat a v cizině to sklízelo velký úspěchy. A to je prostě, to byla taková figura, to bylo to, co pro další mladší kluky byl třeba František Vlácil. Režisér, který se vyjadřuje obrazem. Protože jinak samozřejmě ti režiséři, tak jak táta pamatoval, se dost často rekrutovali i v některých případech, to zažil v Německu, z řad střihačů, protože to vlastně byli lidi, kteří přišli na ten plac a řekli. Tu mu právě říkal jeden z těch režisérů: „Pepi, vyber si jeden nejhezčí záběr v dekoraci.“ A táta řekl: "to je takhle" Tak a už věděl všechny záběry, odkud je budou točit, protože měl ten cit pro skladebnost a tu zkušenost. On říkal, pak už tady v Čechách jsem zažíval i režiséry, kteří pořád přemýšleli, aby to nebylo přes osu. Když se ty dva lidi potkali na place, ale až na tom plátně, aby mluvili k sobě a ne od sebe a takový tyhle záležitosti. Takže pro něj já myslím, jako velký setkání byl bezesporu ten Radok.

MN: I se pak nějak přátelili?

JS: Oni se tak jako přátelili, ono to vlastně bylo krátký období, protože ten... Pak ještě s Radokem dělali ten Divotvornej klobouk a chystali film o vynálezci Prokopu Divišovi, vynálezci bleskosvodu, což by asi bylo velmi spektakulární, ale naneštěstí ten Prokop Diviš byl farář, takže bylo jednoduchý ten film zakázat. No a ten Radok pak odešel a je vlastně takto určitý kamarádství nebo takový... Protože já jsem se setkal s takovým překvapením lidí, že ten Radok točil s tím tátou, který byl takový velký praktik skutečně, takovej dobrej řemeslník. Ale taky se rád najedl, napil a že vlastně ten Radok velký umělec, co jeho vlastně vedlo zrovna ke spolupráci s tím tátou, ale pak nám po letech prostě... Nebo tátovi přišel ten pohled z toho Švédska, kde mu napsal, že vzpomíná na spolupráci na to, jak říkal, že všechno se vším souvisí ale taky, že vždycky věděl, kde mají na Vinohradech nejlepší dršťkovou nebo guláš, protože tyhle věci jsou konec konců taky dost důležité. Tak ony jsou to možná taky někdy takový protiklady, který se přitahují a ten táta, to vypadlo, že to všechno dokáže udělat levou zadní a jako kdyby na to příliš nedbal nebo to..tak najednou našel někoho kdo ho oslovil a to je přesně to poslání těch režisérů, že umí vytáhnout to nejlepší. Takže to byl asi

Alfred Radok, já myslím naprostá jednička. Samozřejmě jsou režiséři s kterými točil opakovaně, ale...

MN: A třeba Krejčík?

JS: Jo s Krejčíkem to byla velmi zajímavá spolupráce. To byla Svatba jako řemen. A to byla vlastně ve své době velmi slavná komedie. A mě vždycky bavilo sledovat, jak ten režisér Krejčík, teď už po revoluci v televizi vyprávěl, že jako to, co se o něm říká, že to jsou jen chiméry a pověsti, že on v žádném případě nebyl prchlivej anebo, že by se snad vztekal a někomu ubližoval. A vím, že táta vyprávěl, že když jeli...oni to točili myslím někde za Poděbradama značnou část a vím, že jendou jeli spolu autem na natáčení a že ten Krejčík měl v ruce štos fotek od fotografa, který byl na filmu, ale nebyly to fotosky tj. záběry, který se pořizují ze stejného místa, kde stojí kamera, stejnou optikou, to je vlastně obrázek z filmu, ale byly to pracovní fotky a byly to záběry z různých jiných stran a jinou optikou. A ten Krejčík nad tím neustále nějak brunátněl a něco brumlal: "Takhle jsem to nechtěl a tohle vůbec jsem takhle nechtěl!" A táta mu asi dvakrát řekl, že to nejsou fotosky, ale to jsou prostě jenom záběry z placu, co nafotil. A Krejčík neustále brunátněl a pořád byl vzteklejší a vzteklejší a táta prostě nechal to auto zastavit, který je vezlo, to už ten Krejčík tušil, že se bude něco dít. A přešel na druhou stranu a šel jako od těch Poděbrad jako na druhou stranu na Prahu. Krejčík nechal otočit aut, vyklonil se z toho okýnka a říkal: „Pepíčku, co děláte proboha.“ A on říkal: „No vidím, že se mnou nejste spokojen, tak vás nebudu trápit, jdu domů a vy si najděte jiného kameramana.“ A teď ten krejčík samozřejmě: „Ale Pepíčku, vždyť mě znáte, co jsem zač.“ A táta se nehcal drahnou chvílí přemlouvav a pak řekl, tak teda dobře a sedl si do auta. Říkal, že od té doby měl klid a pokoj. Vše jenom výborný, dobrý, jak ybste si to představoval. Nevím, jestli si tykali nebo vykali spíš. Tak jak byste si představoval, takže vlastně pro mě je tenhle film Svatba jako řemen, kde všichni vzpomínají na Pucholta, tak pro mě je to ještě spojený s tímhle tatínkovým..byl jsem jako kluk na natčení ale mám to spojený s tímhle vyprávěním, protože jsem pak pana Krejčíka potkal třeba ještě v Krátkém filmu a věděl jsem dobře, co ten táta říkal a neměl důvod, aby si to vymýšlel. Ale jinak to samozřejmě nemění nic na tom, že ten Krejčík byl významná autorská figura tehdy.

MN: A co třeba to Intimní osvětlení?

JS: Jo Intimní osvětlení. Já si myslím, že to je další zajímavá kapitola nebo velký zlom v tátově pracovním životě, je vlastně to setkání s Passerem a s Mirkem Ondříčkem. Ondříček mu v jednom filmu, to bychom dohledali...

MN: Honzíkova cesta.

JS: Na Honzíkově cestě mu asi švenkoval. A tam se asi jako dali dohromady. A vlastně tak jako ho někam posunul ten Radok, tak potom ho posunulo setkání, podle mě teda, s těmahle dvěma chlupákama, to popisuje jak Passer, tak Ondříček. On jim vlastně umožnil udělat to Intimní osvětlení. Ono to vypadá docela jednoduše, on řekl, tak já vám budu dělat jakoby supervizi, napíše se to na mě a Mirek si to udělá s Ivanem, jak bude chtít. To samozřejmě je strašně těžký. Já dokonce, to bychom spočítali, jsem padesát čtyři rozenej, to byl asi šedesátej šestej rok, takže mi bylo si dvanáct. Já jsem přes léto byl s tátou, protože oni bydleli

v Čimelicích v tom areálu tý školy, takže jsem tam byl s tátou naprázdinách. A tu atmosféru si jako dvanáctiletý kluk pamatuju velmi dobře. Víím, že táta mi přišel zábavný. Táty bylo vždycky plno na place a byl přátelský ke všem profesím a obráceně. Tak jako to všechno fungovalo a i s tím Mirkem se nějak bavili. Myslím, že to Miroslav Ondříček v pamětech popisuje, že tehdy byl v módě badminton, tak jsme tam hráli, opravdu přes tisíc pinknutí jsme napočítali a takovýchle věci. Ale pro toho tátu, to Ondříčkovo svícení v té době ještě...to ještě není Amadeus, to je Ondříček v době, kdy začíná a přechází nové myšlení, kdy oni to točí skoro jako dokument. Mají neherce, to znamená, tam se nemůže, aby se řeklo, dojdeš až sem do světla. Najednou vlastně ten kameraman tomu chce vtisknout nějakou atmosféru, nechce to svítit jako velký hollywoodský svícení a ještě to musí udělat rychle, aby to vlastně ty neherce nevyvedlo z konceptu, protože oni možná dojdou někam jinam, než bylo domluvený, takže světlo musí být všude. Takže se to otáčí ta světla proti stropům a do zdí, aby se získalo vysoce rozptýlený světlo, ale to ten obraz samozřejmě na druhou stranu trochu devastuje. A on ten Ondříček popisuje, že vlastně táta občas prošel a někde řekl: "Tady rozsvítíme ještě tuhle lampičku," nebo něco takového. A já mám z toho tehdy takový pocit, moje vzpomínka je, že si jako všichni rozuměli, ale že táta byl něčím jako nervózní nebo v takovém jako určitým napětí. Protože přece jenom měl být pod tím filmem taky podepsanej a ono to pak skončilo, že něco točil za Ondříčka, protože ten už odjel točit něco do Anglie, protože když Anderson viděl jejich denní práce a jak to dávaj dohromady, tak chtěl Ondříčka na plac pro sebe, takže se to nakonec povedlo. Ondříček vzpomíná, že ho táta naučil vlastně spousty takových profesních triků a různých věcí, ale ono to poznamenalo i toho tátu. Já mám třeba hrozně rád jeho film Červená kůlna, to byl myslím režisér Hanibal a to byl film, který se uvádí, že to byl dětský film, ale to není film pro děti. To se bohužel vždycky něčím takovým zardí, je to film o světě dospělých nazíraný přes dítě a je to příběh rodina si konečně pořídí tisícovku MBčko a to je vlastně nejdůležitější člen rodiny a kvůli tomu se dělá všechno a ten kluk si najde nějakýho starýho pána, najde v něm takovýho dědu nebo kamaráda, protože on má garáž a ty rodiče mu furt podkuřujou, aby jim tu garáž přenechal a vypráví to vlastně o hodnotách lidských v šedesátých letech. A ta kamera je tak velmi civilní na člověka, kterej vlastně začíná u němýho filmu a pak v těch letech točí tu Adinu Mandlovou a toho Buriana. A to je takový dobře civilní. A on taky dělal film, on se na něj obrátil ja nevím jestli to byl Vorlíček, to musíme zkontrolovat, film Marie, což byla myslím Vorlíčkova prvotina, že se vlastně tyhle mladý kluci, jako ono to taky možná bylo tak, že jim to Studio někoho přidělilo a asi se s nima úplně moc nebavili. Ale že mezi nimi vzniklo nějaký povědomí, že asi tenhle člověk je sice už starší pán, ale je to profík, s kterým se to určitě dá natočit tím novým způsobem. A vzpomínám si, že tne Ondříček potom, když byl v Americe točil, tak vždycky k nám přišel a vyprávěl svý zážitky z natáčení a o tý technice. A tak jako moje maminka říkala, on se ten Mirek tak trochu chlubí. A táta říkal ne ne ne, my to máme mezi sebou úplně jasný, prostě on mi přichází říct, kde je ta země zaslíbená, protože samozřejmě tam byla ta technika, která tady tehdy nebyla. A musím říct, že potom i ten vztah se přenesl na to, že když už jsme se potkali tady nebo v Marice, tak on se ke mně ten Ondříček úžasně choval. Je taky zajímavý v tý knížce myslím, Ondříčkově knížce „Tudy jenom procházíme“, je myslím fotka, závěrečná fotka štábu z natáčení, a všichni se dívají do té kamery a jen táta a Ondříček mají skleničku v ruce a jakoby si na dálku přes ten štáb připijí. A je to vlastně docela takový symbolický,

myslím, že to to je taková ta chvíle toho táty, kdy to nějak ustál tu situaci, nějak jim pomohl a oni mu taky dali něco, takže to je taková fajn vzpomínka, zážitek.

MN: Ještě jsme nějak přeskočili nějak to válečné období.

JS: Válečné období bylo období, o kterém se moc za mého dětství nemluvilo. Ani doma a už vůbec ne na veřejnosti, protože táta vlastně natočil vlastně asi sedm filmů v Německu, tuším, které byly defakto dokončený, distribuovaný až po válce. Točil v Berlíně, ale točil taky v Pragfilmu v Praze, protože ta Říše byla... a už nebylo možný filmovat, to bylo všechno rozvitý a je teda neuvěřitelný, že v dobovým tisku najdete v roce 1944 najdete úvahy o budoucnosti německého filmu v roce 45 a co se bude točit a co se bude dělat. Táta v tu dobu poměrně hodně pobýval v Německu v Berlíně. Víím, že tam měl i nějaký známosti s herečkami. Vždycky mi ale vyprávěl, že ty štáby byly defakto mezinárodní, že měl třeba holandského švenkra a že ty lidi to měli mezi sebou úplně jasný, protože tam vlastně byli lidi, který mu řekli třeba: “Pepi, před tímhle už nemluv,“ protože věděli, že ten je prostě na tý druhý straně.

MN: A on se teda naučil německy kde?

JS: Jistě se potrénoval tam, ale je to člověk, který se narodil 1907, tedy ještě za Rakouska-Uherska, takže ta němčina byla běžnou součástí života, že jo.

Natáčení v Německu bylo profesionální. Taky vzpomínal na toho režiséra, myslím, že se jmenoval Marten, že to prostě byli lidi, který absolutně přesně věděli, co chtěj, vůbec netápali a řekli... jako jeli po tý skladbě toho filmu a řekli jemu, jak by to vypadlo, aby jako mohl pracovat a měl výborný podmínky k práci.

MN: A to bylo tedy v Berlíně a pak?

JS: To bylo v Berlíně a víím pak, že točili i tady v Čelákovících se točili nějaký věci, myslím, že to bylo jako u Baltu, protože to Německo... tak tu kulisu vytvořili tady, protože tam se tak bombardovalo, že už to nebylo možný. Já bych dohledal i jména těch hereček, ale tam je vlastně předtím před kamerou, on to je vlastně absurdistán toho všeho, že měl před kamerou herečku, která odmítla natáčet nějaký film, protože režisér byl židovskýho původu, ale pak po válce skončila v Americe a na Broadway slavila obrovský úspěch, protože hrála Any Frankový. To jsou prostě takový paradoxy. Víím, že ten táta s tím vůbec neměl vlastně po tom 45 roce žádný problémy, a je pravda, že potom kolem roku 68 se několikrát ozvali taky z Německa, že byl jako ve Wiesbadenu v Taunusfilmu, točil tam pro ně nějaký spíš krátký snímky, ale uvažovali, že by tam mohli tohohle kameramana zase přizvat, ale to bylo všechno poněkud komplikovaný, tak z toho reálně nic nebylo.

MN: Taky jsem dohledala, že točil národopisné a reklamní filmy?

JS: O tom moc nemluvil. Víím, že na co vzpomínal, že v rámci natáčení asi nějakýho žurnálu byl v Topolčankách U T. G. Masaryka, když tam byl na letním bytě a že vlastně, když ho točil, tak mu tam upadlo nějaký víčko a že ten Masaryk tam někoho zdravil nebo salutoval a přitom vždycky mu řekl: “Upadla vám poklička!“, že sledoval všechno okolo, tak vzpomínal

jakej by jako bezvadnej a lidskej. Dělal takovej vlastně trošku národopisnej film, to bylo vlastně ve Velký nad Veličkou, jé jak se ten film jmenoval.

MN: Mizející svět asi.

JS: Mizející svět, a že to ho vlastně velmi bavilo, to byl vlastně snímek, kterej byl asi jako ranej film chatnej, ale byl to vlastně poměrně dobře zdokumentovaný Slovácko tý doby. A já jsem tam pak točil něco o folklóru někdy na prahu 80. let a ještě jsem tam potkával lidi, staříčké, který si na to natáčení pamatovali.

JS: Magdo, tak co potřebujeme si ještě povědět?

MN: Ještě bychom probrali ten osobní život. Třeba co dětství? Jak vzpomínal na dětství? Vyrůstal asi v těch Úvalech?

JS: No tak on měl ty rodiče, který ho teda bezmezně milovali.

MN: Byl jedináček?

JS: Byl jedináček a myslím, že Pepan, jak říkali, bez uzdy zlobil a vše mu bylo vždy odpuštěno a když se rozhodl, že půjde k něčemu tak obskurnímu jako film, tak mu nakonec koupili teda tu kameru. A já teda jsem byl druhý dítě, protože měl ještě před mojí maminkou manželku, se kterou se pak rozešel a z toho já mám vlastně sestru Janu. A pak se seznámil s mojí maminkou, ale mezitím myslím byli ještě nějaký příběhy takový. Ale celou tu dobu byl v tom prvním manželství jako. A pak teda jsme takhle jako šťastně žili, táta v tom závěru života samozřejmě točil čím dál míň, to ono, když se na to podíváte na tu filmografii, tak najdete v 50. letech tři filmy za rok a potom už to byl jeden film za rok nebo jeden film za rok a půl, za dva roky a postupně potom chodil hrát takový malinký jako epizodní roličky, kterým svěřovali ty režiséři jako mladší v těch filmech, což on se vždycky smál, že vlastně šel k filmu, aby se stal hercem a nakonec se to pravda po půl století teda podařilo. Vítal to, byl to zdroj nějakých docela zajímavých příjmů k penzi, ale byla to taky možnost vrátit se mezi filmaře. A myslím, že oni si ho jako takovou určitou legendu, ale i takovýho kamaráda z mokré čtvrti a z vináren, tak ho tam brali.

MN: Takže měl pověst toho baviče?

JS: Jo já myslím, že jako žádnou zábavu nezkažil. Tak jako dlouho si vzpomínám to chodívali to byl Film klub v hotelu Palác v Jindřišské ulici, tam když jsme byli někdy třeba na obědě, tak to bylo takový impozantní prostředí. Pak se to přesunulo tady vlastně do toho...na nároží Národní třídy tam...jak se to jmenuje?

MN: Adria?

JS: Adria! Tam jak je Jungmannka a to... A že jako měl jako rád nejen ten film, ale i ty lidi a ten svět okolo toho.

MN: A vaše maminka byla teda herečka?

JS: Moje maminka, která pochází z Boskova u Semil, tak vyrůstala v rodině, která vlastnila cestovní kino, což bylo teda v té době pozoruhodný, protože její dědeček šel na vyučenou

někam do Dánska na vyučenou jako tkadlec a tam viděl nějaký jedny z prvních biografů a tak se do toho zbláznil, že nikdy netkalcoval, nevěnoval se textilu, ale pořídil si cestovní kino, který bylo jedno skutečně z prvních a to myslím jestli byl nějaký popud pro tu mámu ani nevím. Ale ona se pak prostě věnovala, šla k divadlu a dokonce to dotáhla až do Brněnského Národního divadla, kde hrála Věru Lukášovou a nějaký další věci včetně u F. Buriana. Ale pak se rozhodla, přešla do Prahy a rozhodla se, že pojede na zkušenou do Anglie, jestli si myslela, že se dostane až do Hollywoodu, to nevím, ale vím, že měla nějaký kontakty právě na kameramana Hellera, který jí napsal doporučující dopis. Nicméně se vrátila a na ty velké divadelní scény už se nikdy nevrátila, pak si vzala tatínka a svatba s kameramanem neznamenal vstup do filmového světa, ale místo toho se věnovala mě celý ty roky a chodila hrát nějaký menší roličky.

MN: A nevíte, kde se seznámili?

JS: No to vlastně nevím. Oni ty lidi z té doby tolik o tom nevyprávěli, ono je to samozřejmě taky proto, o těchle věcech se moc nevyprávělo, protože se seznámili v době, kdy tatínek byl ženatý. Takže to pro maminku jistě nebylo lehký vyprávění. A já vím, že spolu byli na natáčení toho filmu... Mě dneska neslouží paměť nějak obzvlášť u toho filmu, který se odehrává na vorech...

MN: Taky si nevzpomenu.

JS: A tam, že jako máma s ním byla.

MN: Plavecký mariáš?

JS: Plavecký mariáš. Ale o těch jejich začátcích nikdy nevyprávěli.

MN: Ale možná někde teda u filmu, když znala i Hellera?

JS: Ne na Hellera ona dostala doporučení, že je z čech, tak se na něj obrátila, asi jí to někdo poradil.

MN: A ještě jsem se chtěla zeptat, jsem někde četla, že pan Střecha fotil než začal natáčet? Jako malej a pak že i fotil...

JS: Je to možný, že měl foťák. Určitě, protože taky vím, že něco točili v Monaku, v Monte Carlu a to byly asi nějaký dokumenty a z toho doma nějaký obrázky nějaký náladovky, který fotil on. Jinak jsme neměli doma žádnou takovou 8 mm kameru nebo tak něco takového, to ho absolutně nebavilo, to prostě... To mu všechno přišlo legrační a malý.

MN: Nenatáčel vás třeba...

JS: Ne, ne. Dokonce ani nefotil. To už chodili fotografové z Barrandova, nějaký kolegové, známí a přišli udělat nějaký obrázky Jiříčka a podobně.