

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FILOSOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA FILMOVÝCH STUDIÍ**

Bakalářská práce

Magdaléna Novotná

**Josef Střecha, kameraman (3. 11. 1907, 29. 3. 1985)**

Josef Střecha, director of photography (3. 11. 1907, 29. 3. 1985)

## **Poděkování**

Na prvním místě bych ráda poděkovala rodině Střechových, bez jejichž ochoty a pomoci by tato bakalářská práce nemohla vzniknout. Dále bych ráda poděkovala vedoucímu této práce doc. PhDr. Ivanu Klimešovi za cenné rady a čas, který mi věnoval. Děkuji své rodině, svým přátelům, Martinovi Černému a Zuzce Černé za psychickou podporu. A také všem ostatním, kteří mi při realizaci práce pomohli: Danielu Součkovi, Janě Zajíčkové, Veronice Zýkové a Petru Hasanovi.

Prohlašuji tímto, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny, literaturu a další zdroje a že tato práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 10. 8. 2015

*Podpis*

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se věnuje životu a tvorbě kameramana Josefa Střechy. Jedná se o autora s pozoruhodným tvůrčím záběrem, jehož život a dílo zatím filmová historiografie nezkoumala. Střecha tvořil v letech 1929 – 1971 a za svou kariéru se podílel na více jak 60 celovečerních hraných filmech. Během druhé světové války pod pseudonymem Strecher natáčel také v Německu pro společnosti Bavariafilm a UFA. Cílem této bakalářské práce je představit tohoto čínorodého kameramana a jeho tvorbu a také sledovat širší vývoj umělecko-technické profese kameramana. Nedílnou součástí je uspořádání pozůstalosti Josefa Střechy a vytvoření osobního fondu, jehož inventář je k dispozici v příloze.

## **Abstract**

This submitted bachelor thesis deals with the life, work and activities of the director of photography Josef Střecha. He was the author with a broad remarkable creative range, however, the film historiography have not researched his work up to now. Josef Střecha was creating in the years 1929 – 1971. In his career he made more than 60 feature films. During the World War II he also worked in Germany for the companies Bavariafilm and UFA under the pseudonym Strecher. The aim of my bachelor thesis is to introduce this active director of photography and his work and to follow the wider evolution of the artistic-technical profession of a director of photography. The important part of the thesis is the heritage arrangement of Josef Střecha and the creation of his personal fund, which can be seen in the attachment.

**Klíčová slova**

československý film, kameraman, Josef Střecha, kamera, osobní fond

**Key words**

czechoslovak film, director of photography, Josef Střecha, camera, personal fund

## OBSAH

Úvod.....	7
<b>1. FILMOVÉ ZAČÁTKY .....</b>	<b>8</b>
1.1. SPOLEČNOST A-B VINOHRADY .....	9
1.2. PRAXE U BRATŘÍ DEGLŮ.....	10
1.2.1. První hraný film .....	10
1.3. KAMERA NĚMÉHO FILMU.....	12
<b>2. PŘEDVÁLEČNÁ TVORBA 30. LET.....</b>	<b>15</b>
2.1. POZICE KAMERAMANA VE 30. LETECH.....	15
2.2. TVORBA CELOVEČERNÍCH FILMŮ.....	18
2.3. TVORBA KRÁTKÝCH FILMŮ .....	20
2.3.1. Elektajournal a reklamy.....	21
<b>3. PROTEKTORÁTNÍ FILM.....</b>	<b>22</b>
3.1. FILMOVÁ TVORBA POD DOHLEDEM.....	22
3.2. SPOLUPRÁCE NA NĚMECKÝCH FILMECH.....	24
<b>4. OBDOBÍ ZESTÁTNĚNÉHO FILMU.....</b>	<b>26</b>
4.1. DISCIPLINÁRNÍ KOMISE.....	27
4.2. POZDNÍ 40. LÉTA.....	28
4.2.1. Daleká cesta a Alfréd Radok.....	30
4.3. BARRANDOV V 50. LETECH.....	31
4.4. 60. LÉTA.....	35
4.4.1. Mezigenerační dialog.....	35
4.4.1.1. Dohled na Intimní osvětlení.....	37
4.5. KE SKLONKU KAMERAMANSKÉ KARIÉRY.....	39
<b>5. OSOBNÍ ŽIVOT.....</b>	<b>42</b>
<b>6. ZÁVĚR.....</b>	<b>44</b>
<b>7. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....</b>	<b>47</b>
<b>8. PŘÍLOHY.....</b>	<b>50</b>
8.1. FILMOGRAFIE.....	50
8.2. INVENTÁŘ OSOBNÍHO FONDU.....	55
8.3. FOTOGRAFIE JOSEFA STŘECHY.....	63
8.4. DALŠÍ PŘÍLOHY.....	66

## ÚVOD

Předkládaná bakalářská práce se věnuje osobnosti kameramana Josefa Střechy a skládá se ze dvou částí – úvodní studie a praktické části tj. vytvoření osobního fondu. Josef Střecha tvořil v letech 1929-1971 a natočil více jak 60 celovečerních filmů. Cílem mé práce je představit tohoto čínorodého kameramana v kontextu moderních dějin československého státu a také sledovat, jak se tento dějinný rámec odráží ve filmařské umělecko-technické profesi. V biografické části si kladu za cíl tedy nejen zmapovat život a tvorbu Josefa Střechy, ale také sledovat vývoj a pozici kameramanů v průběhu 40 let.

Za velmi cenný zdroj informací o osobnosti Josefa Střechy považuji rozhovory s jeho synem, dokumentaristou Jiřím Střechou a dcerou Janou, které jsem vedla metodou orální historie. Věřím, že díky osobním vzpomínkám nevyzní má bakalářská práce pouze jako jakýsi biografický výčet, ale připomene Josefa Střechu jako kameramana i jako člověka. Byl velmi oblíbený společník a na place ho bylo plno. Svou profesi měl rád a vykonával ji zodpovědně a se zájmem. Dobře znal filmové prostředí a zajímal se i o zahraniční tvůrce a technické novinky. Jeho syn Jiří Střecha si vzpomíná na to, jak se doma na každé natáčení poctivě připravoval. Na place o tom nikdy nemluvil a s lehkostí zasvětloval složité scény.

Za další důležitý zdroj, jenž sloužil k bližšímu poznání osobnosti Josefa Střechy a jeho pohledu na kameramanskou činnost, považuji také několik stránek vzpomínek, které Střecha napsal za svého života například pro filmový časopis Scéna. Pro širší náhled na kameramanskou profesi jsem zařadila informace získané z rozhovorů s kameramany, kteří byli Josefu Střechovi generačně blízko. Rozhovory, z kterých jsem čerpala, jsou k dispozici v oddělení orální historie NFA. Dále vycházím z dobového tisku, zejména z rozhovorů s Josefem Střechou a dalšími kameramany. K těmto pramenům přistupuji pomocí metody nové filmové historie. Velmi často nechávám hlas pamětníků z tisku i zvukových rozhovorů zaznít v plném znění, a to pro větší hodnověrnost, zachycení atmosféry a dobového jazyka. V textu tyto přímé citace odděluji kurzívou.

Při tvorbě kapitol jsem postupovala chronologicky a každou kapitolu zahájila stručným dobovým kontextem. Stěžejní část mé bakalářské práce, tedy vytvoření osobního fondu, mi bylo umožněno díky seznámení se s rodinou Střechových a přístupu k pozůstalosti. Ačkoliv bylo náhodné, věřím, že o to je setkání cennější. V českém prostředí není kameramanům a jejich práci věnováno tolik prostoru, kolik by si zasloužili. Tvorbou a osobností Josefa Střechy se dosud žádná filmová historická práce nezabývá.

## 1. FILMOVÉ ZAČÁTKY

Filmový kameraman Josef Střecha se narodil 3. listopadu 1907 v Úvalech u Českého Brodu. Po absolvování měšťanské školy nastoupil do učení do První českomoravské továrny na stroje v Praze, kde se učil od 11. července 1921 do 30. května 1924 zámečnickem. Jeho otec strojník Josef Střecha st. plánoval pro syna po vyučení studium průmyslové školy. Josef Střecha se však vydal vlastní cestou a v letech 1924–1926 studoval grafickou školu v Praze.<sup>1</sup>

Poprvé se setkal s filmem ve svých sedmi letech s příjezdem cestovního biografu do rodných Úval. Kinematograf ho natolik zaujal, že si celý život pamatoval, že první film, který viděl, byl *Quo Vadis*.<sup>2</sup> Po zavedení elektřiny bylo v Úvalech otevřeno první stálé kino, kam byl Střecha přizván do orchestru jako hráč na housle. Filmy, které v kině viděl, ho natolik zaujaly, že se chtěl stát hercem. „*Doma byli jaksepatří překvapeni, když jsem jim oznámil své rozhodnutí jít k filmu. V té době to totiž pro slušnou rodinu byla ostuda,*“ vzpomínal později Střecha.<sup>3</sup> Společenský status filmu na malém městě, jako byly Úvaly, nebyl v té době vysoký – přidat se k filmu znamenalo téměř totéž jako přidat se ke komediantům a cirkusu.<sup>4</sup>

V šestnácti letech se Střecha usilovně snažil splnit si sen a získat místo filmového herce. Neúspěšně obvolával všechny filmové společnosti a nakonec se rozhodl přihlásit do právě vzniklé školy pro filmové herce, kterou 18. 9. 1926 založila společnost Wetebfilm. Jednalo se o tzv. „Kurs filmového umění,“ který vyučoval režisér Václav (W. T.) Binovec<sup>5</sup> a Běla Horská, bývalá členka Carské činohry a profesorka na filmové škole Skobelev.<sup>6</sup> V pamětech Střecha vzpomíná, že ho ve Wetebfilmu přijal herec Ladislav Struna, který ho vzápětí odmítl s tím, že do filmové školy děti nepřijímají.

Střecha šel k filmu, aby mohl hrát. To se mu podařilo až o 45 let později, když svou filmovou dráhu herectvím uzavřel. Po natočení posledního filmu v roce 1971 na pozici kameramana obsazoval v důchodovém věku epizodní role barrandovských filmů a televizních seriálů, často spolu se svou manželkou, herečkou Jiřinou Bílou. Nejednalo se pouze o zajímavý přivýdělek

---

<sup>1</sup> Tato grafická škola je uvedena i u dalších kameramanů (Illík, Huňka, Sirotek, Tarantík...), jednalo se o kameramanský nebo fotografický kurz na Státní grafické škole v Praze. Během své existence se škola několikrát přejmenovala. V pozdějších letech byla tato škola brána jako dobrá příprava pro přijetí na FAMU. Vystudoval jí např. také Miroslav Ondříček.

<sup>2</sup> *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1912).

<sup>3</sup> Ivan Soeldner, 35 let „pod střechou“. *Kino 14*, r. 12 (11. 6. 1959), s. 181.

<sup>4</sup> Kamera nejsou jen hezké obrázky. *Rudé právo* 49, č. 130 (5. 6. 1969) s. 5.

<sup>5</sup> Václav Binovec používal pseudonym Willy Bronx, společnost Wetebfilm založil v roce 1918.

<sup>6</sup> *Český filmový zpravodaj*, č. 36–37 (18. 9. 1926), str. 7. pozn.: Škola měla připravit herce po teoretické i praktické stránce, zápis se konal ve Vodíčkově ulici č. p. 20, kde společnost sídlila.



k penzi, ale také o možnost vrátit se k natáčení a znovu zažít atmosféru filmového natáčení, kterou měl tolik rád.<sup>7</sup>

## 1.1. SPOLEČNOST A-B VINOHRADY

Od svých třinácti let Střecha fotografoval, proto ho po neúspěšné snaze stát se hercem napadlo, že by se mohl stát kameramanem. Doslechl se, že se v kavárně Rokoko<sup>8</sup> scházejí lidé od filmu a tak se šel zeptat přímo tam. Zde se seznámil s režisérem Svatoplukem Innemannem, s kterým později v roce 1932 natáčí divácky úspěšné veselohry *Před maturitou* a *Sňatková kancelář*. Innemann mu doporučil obrátit se na společnost Miloše Havla A-B Vinohrady.

Ve společnosti A-B bylo nutné nejprve nastoupit jako učedník na bezplatnou tříletou praxi a až poté byl možný kariérní postup. Střecha s praxí souhlasil, přestože byl nezletilý, ihned podepsal smlouvu a dne 1. června 1924 nastoupil do A-B jako laborant.

Vedoucí laboratoří František Rubáš ho seznámil s filmovou technikou. Rubáš mu také pomohl k tomu, aby dostával výplatu 60 Kčs týdně. Praxe v laboratořích byla často první zastávkou našich kameramanů u filmu. Střechův kolega a přítel Jan Stallich, který začínal rovněž jako laborant u společnosti A-B (v roce 1921), považoval praxi kameramana v laboratořích za velmi přínosnou. Tato zkušenost kameramanovi umožňovala znát výrobu filmu i z druhé strany. Díky znalosti práce s laboratorním zpracováním kameraman věděl, jak se pracuje s negativem, jak se dělají kopie a pokud nastalo nedorozumění mezi laboratoří a kameramanem, uměl ho rychle vyřešit, protože poznal, kde nastala chyba.<sup>9</sup>

V rámci praxe ve společnosti A-B se Střecha dostal také k asistentské výpomoci na natáčení: *„Nu, byl to rok učednický jako tehdy v každém pořádném řemesle. Děti pánů režisérů jsem sice nekolíbal, ale běhal jsem pro párky, přenášel stativy a podobně. To víte, okukoval jsem kameramanskou práci statečně, vyzvídal – ale tenkrát darmo mluvit! To si každý ty své vědomosti a znalůstky úzkostlivě chránil jako kdovíjaké výrobní tajemství. Tehdy se vyptávat na zkušenosti starších odborníků od filmu – to znamenalo přijít docela snadno k pohlavku.*

---

<sup>7</sup> Rozhovor s Jiřím Střechou vedla Magdaléna Novotná v Praze dne 15. 7. 2015.

<sup>8</sup> Václav Wasserman, *Průkopníci čs. kinematografie. Alois Jalovec – J. S. Kolár – Vladimír Slavínský a další průkopníci z kavárny Rokoko*. Praha: Akademie múzických umění 1966, s. 10.

<sup>9</sup> Rozhovor s Janem Stallichem vedl Zdeněk Štábla, Jaroslav Brož, Myrtil Frída a Luboš Bartošek, šedesátá léta. NFA, Sbíрка orální historie.

*(...) Tajnůstkářství a drahoty s vlastními poznatky, to byla vůbec specialita našeho starého filmu.*“<sup>10</sup>

Po praxi ve společnosti A-B Střecha pracoval sedm měsíců v laboratořích v pařížském Paramountu, kam ho nejspíše doporučil právě František Rubáš.<sup>11</sup>

## 1.2. PRAXE U BRATŘÍ DEGLŮ

Po zkušenostech z Paříže Střecha společně s Rubášem přešel z laboratoří A-B do společnosti Bratří Deglů. Zde pracoval v letech 1927–1933 a dostal se ke kameramanské praxi. Byl zaměstnán jako asistent kameramana Karla Degla a podílel se na natáčení krátkých filmů - dokumentárních, přírodních a kulturních.

Jeho hlavní činností byla asistence při natáčení týdeníku *Deglův žurnál*, ten společnost natáčela v letech 1927–1930.<sup>12</sup> Jednalo se o filmový přehled, který zachycoval nejdůležitější domácí a zahraniční události.

Karel Degl seznámil Josefa Střechu s kameramanským řemeslem. „*Šéf firmy, Karel Degl, 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 operatéri se vším velká tajemství. Když některý něco poradil, muselo se to většinou dělat obráceně, aby výsledek byl dobrý,*“ vzpomínal Střecha. Střecha po vyškolení Deglův týdeník natáčel a sestavoval samostatně.

### 1.2.1. První hraný film

V letech 1925–1929 čítala průměrná roční výroba v Československu 25 filmů. Za celou němou éru vzniklo v Československu na 210 hraných celovečerních filmů. Většinou byly natáčeny v ateliérech A-B, v Lamačově studiu na Kavalírce, ve Wetebfilmu, Prag-filmu nebo Excelsiorfilmu a některé filmy zejména na počátku němého období byly natáčeny bez ateliérů, v kulisách postavených v exteriérech.<sup>13</sup> V závislosti na přívalu zahraničních filmů v letech 1922–1930 tvořila domácí produkce na našem trhu jen pouhých 5 %.

<sup>10</sup> Lidé našeho filmu zblízka. *Filmové noviny* 2, č. 37 (10. 9. 1948), s. 3.

<sup>11</sup> Rozhovor s Jiřím Střechou vedla Magdaléna Novotná v Praze dne 15. 7. 2015.

<sup>12</sup> Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. (Čs. filmový ústav 1979, strojopis), s. 44.

<sup>13</sup> Jiří Havelka, *50 let československého filmu*. Praha: Československý státní film 1955, s. 33.

Nejvýznamnějšími kameramany němé éry byli Karel Degl, Jaroslav Blažek, Václav Vích, Otto Heller, Josef Brabec, kteří byli o generaci starší než začínající Josef Střecha.

V souvislosti s nimi se poprvé objevuje termín „česká kameramanská škola“.<sup>14</sup>

Během let 1925–1930 se československé filmové hospodářství těšilo velkému rozkvětu. Filmové společnosti, které během hospodářské krize v letech 1922–1924 zanikly, se opět vracely ke svému podnikání. Za výhodných podmínek se v roce 1925 začala věnovat tvorbě hraných filmů také společnost Bratří Deglů, která se do té doby věnovala spíše tvorbě dokumentárních a reportážních filmů, hraných filmů natočila do roku 1930 minimálně 17.<sup>15</sup>

Střecha dostal svou příležitost k natáčení prvního hraného filmu ke konci 20. let. Na realizaci se částečně podílel s rakouským kameramanem Viktorem Glückem. Glück z natáčení filmu odešel a Střecha byl pověřen Karlem Deglem jeho dotočením. Jednalo se o koprodukční film Bratří Deglů, berlínského Hom-filmu a vídeňského Projektograph-filmu *Pražský Monte Christo* (1929) v režii vídeňského Čecha Hanse Otta. Část interiérů byla natočena v Praze v ateliérech na Kavalírce.<sup>16</sup>

Film pravděpodobně nebyl příliš kvalitní, alespoň dobový tisk se k plánované spolupráci vyjadřuje takto: „*Pražský Monte Christo, jest nový česko-vídeňský film, natáčený za finančního interese mentu firmy Bratří Deglové nechvalně známým vídeňským režisérem Hansem Ottou, který se neslavně uvedl u nás nemožně zfilmovanou naší tradiční veselohrou Veterán Votruba. Budou-li konce podobné, litujeme předem firmu Bratří Deglové i sympatického J. W. Speergera.*“<sup>17</sup>

Tento němý film byl jedním z posledních filmů společnosti Bratří Deglů. Společnost včas nezareagovala na přechod ke zvukovému filmu a nebyla schopna konkurence. „*Karel Degl považoval v roce 1930 jako mnoho jiných filmových výrobců zvukový film za módní a přechodnou záležitost. Nepřizpůsobil podnik na zpracování zvukových filmů a byl nucen jej v roce 1931 likvidovat.*“<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Termínu „česká kameramanská škola“ se věnuji na str. 11.

<sup>15</sup> Marcela Kalašová, *Bratři Deglové s.r.o. (1912) 1918–1952 (1963)*, Inventář NFA 2008, s. 4. A porušují tak smlouvu z 20. 12. 1923, kterou měli se společností A-B. V této smlouvě se Karel Degl stal vedoucím laboratoří A-B s tím, že musí omezit hranou tvorbu společnosti Bratří Deglů ve prospěch A-B.

<sup>16</sup> *Revue filmu*, 1928, číslo 2, s. 44.

<sup>17</sup> Z filmového světa: domácího. *Filmová tribuna* 1, 1929, č. 1 (duben 1929), s. 18.

<sup>18</sup> *Osobní fond Josefa Střechy (1907 – 1985)*. Vzpomínky začátky (strojopis), k. č. 1, inv. č. 6, sign. I c, nedatováno, s. 3.

### 1.3. KAMERA NĚMÉHO FILMU

První kamery byly dřevěné nebo hliníkové a připomínaly větší krabici s objektivem a klikou. Točením klikou se kamera uváděla do chodu a rychlost točení klikou ovlivňovala rychlost pohybu. *“Někdy jsme také v žertu používali výrazu ,klikotočka, ‘ podle pověstné kliky, která uváděla kameru do chodu,“* vzpomínal Střecha na přezdítku tehdejších kameramanů.<sup>19</sup> Klikka na kameře byla symbolem tehdejší éry. Otáčelo se s ní rytmicky, a to dvakrát za vteřinu, aby kameramani dosáhli plynulosti a pravidelnosti při otáčení, používali pomůcky v podobě písni. Pomocí rychlosti filmového natáčení dosahovali kameramani různých efektů například při honičce zrychlení, při snových scénách zpomalení. Klikka tak byla nástrojem k výrazovému sdělení filmu.<sup>20</sup> Pomalejší točení klikou než dvakrát za vteřinu se také používalo k šetření s filmovým materiálem.<sup>21</sup>

Plynulé točení klikou na kameře bylo základním předpokladem pro profesi kameramana a nebyl to tak snadný úkol, jak by se mohlo zdát. Kromě točení klikou kamery se druhou rukou točilo v opačném směru klikkou pod stativem a panorámovalo se.<sup>22</sup>

V počátcích kinematografie filmová kritika neexistovala, aby hodnotila přsvětlené, neostře záběry a na kameramany nebyly kladeny příliš velké nároky. Práce kameramana totiž bývala často brána právě jen jako mechanické pohánění stroje, které by do budoucna mohlo být nahrazeno strojem samotným. Tvůrci francouzské avantgardy 20. let používali kameru na pérový pohon a natáčeli filmy bez účasti kameramana. V polovině 20. a 30. let se však vklad kameramana ukázal jako nepostradatelný a tým obsluhující kameru se ještě více rozšířil. Pérový pohon byl nahrazen elektrickým motorem.<sup>23</sup>

Ve 20. letech však kinematografie byla považována za svébytný obor a stejně tak i kameramanská profese. Častěji než označení kameraman se v těchto letech používalo označení filmový *opérateur* a pokud se ve 20. letech mluvilo o estetice kamery, používal se výraz fotografie. Synonymy pro filmování kamerou potom byla slovesa snímat a fotografovat.

Spolu s rozvíjejícím se zájmem o kinematografii vznikala specializovaná periodika, která se vyjadřovala k jednotlivým filmovým profesím, například v roce 1927 vyšel v periodiku *Český*

<sup>19</sup> Odpovídá Josef Střecha, kameraman. *Scéna* 7, 1982, č. 20 (24. 9. 1982), s. 2.

<sup>20</sup> Ivan Klimeš, Pohyb filmu v kinematografu. *Illuminace* 13, 2001, č. 3, s. 81.

<sup>21</sup> K založení klubu kinoamatérů. *Pathé-revue* 1–2, 1932, číslo 4, s. 4.

<sup>22</sup> Rozhovor s Jiřím Střechem vedle Magdaléna Novotná v Praze dne 15. 7. 2015.

<sup>23</sup> Luboš Bartošek, Česká kameramanská škola 30. let. *Panorama*, 1979, č. 3, s. 33–50.

*filmový svět* článek o tehdejší kameře: „*Před patnácti lety, kdy film sloužil jen tomu účelu, aby vyhnal návštěvníky vaudevilových divadel, kteří chtěli představení shlédnouti dvakrát při jediném vstupném, nebyl kameraman ničím více, než obyčejným fotografem. Zastavil svou čočku na objekt, který měl býti fotografován, ohlédl se po slunci, aby se přesvědčil, má-li dostatek světla a pak začal točiti klikou nazdařbůh. Nebylo tenkrát zapotřebí nějaké zvláštní zručnosti, o daru obrazotvornosti a domyšlivosti ani nemluvě. Dnes je tomu docela jinak. Dnešní kameraman musí býti dokonalým odborníkem, neboť na svých bedrech nese valnou část zodpovědnosti za podařenou nezkaženou produkci. Film jest zfušován, i kdyby nakrásně byla hra herců a režie nejvyšš vynikající, pakliže fotografie nestojí na výši doby. Na druhé straně může zhlédnutí docela průměrného filmu přinést dokonalý požitek umělecký, pakliže po stránce fotografické podán byl výkon ojedinělý.*“<sup>24</sup>

Josef Střecha vzpomínal na kameru 20. let a 30. let hlavně kvůli spolupráci s režiséry: „*Ve dvacátých a třicátých letech zdaleka neexistovala tak úzká spolupráce mezi kameramanem a režisérem jako dnes. Režiséři se zabývali vyprávěným příběhem a na výtvarnou stránku filmu příliš nedbali. Kameramani se těšili značné volnosti a využívali ji po svém. Bez ohledu na něj se záběr pro větší zajímavost snímal třeba skrz nohy od židle a v dalším se z ničeho nic promítl na zed' ostrý stín štaflí. Zkrátka: režisér točil svůj film a kameraman taky.*“<sup>25</sup>

Kameraman byl zodpovědný za výsledný obraz stejně jako režisér, byl a dodnes je totiž nejužším spolupracovníkem režiséra, ačkoliv se podle Střechovy vzpomínky zdá, že dřív spolupráce mezi nimi nebyla tak úzká jako v současnosti. V jednom z prvních českých periodik zabývajících se filmem, *Kinematografie*, napsal Karel Smrž, filmový teoretik, publicista a spoluzakladatel tohoto měsíčníku, v roce 1926 článek s názvem *Fotografie byla špatná*.<sup>26</sup> Díky tomuto dobovému článku se dozvídáme řadu zajímavých pohledů na proměnu filmové kamery.

Smrž zdůrazňuje, že kameraman by měl především používat oči – „*(...) potřebuje je k tomu, aby si dovedl v pravý okamžik při pohybování zaostřovací páčkou říci „Stop“ a mohl vzít jed na to, že mu objektiv v této poloze kreslí obrázek opravdu ostrý.*“ Toto tvrzení doplníme vzpomínkou Josefa Střechy: „*Vzhledem k úrovni tehdejších kamer bylo prvním a základním měřítkem naší práce, zda jsou obrázky ostré a dobře naexponované. Nebyl to někdy snadný*

<sup>24</sup> W. O. Lucas, Jak se dělá film. *Český filmový svět* 5, č. 6 (2. 12. 1927), s. 12.

<sup>25</sup> *Osobní fond Josefa Střechy (1907 – 1985)*. Vzpomínky operatér (strojopis), k. č. 1, inv. č. 7, sign. I c, nedatováno, s. 2.

<sup>26</sup> Karel Smrž, *Fotografie byla špatná*. *Kinematografie* 1, 1926, č. 9–10 (11. 12. 1926), s. 128. (Více Smržových textů uspořádal Karel Tabery do třídílného sborníku *Filmová publicistika Karla Smrže*)

*úkol. Obraz se totiž nepozoroval reflexním hledáčkem jako dnes, ale přímo přes film v kameře. Obraz jsme viděli na zadní straně filmové suroviny ve velikosti filmového políčka a vzhůru nohama.*“<sup>27</sup>

Smrž také uvažuje nad hlavním přínosem kameramana. Uvádí, že kameraman má k dispozici přírodu a techniku a možnost věrohodně ji zachytit jejím kopírováním. Osobním vkladem kameramana je pak to, že sám vybírá kompozici, vzdálenosti a osvětlení – tím vyjadřuje náladu. A právě zachytit náladovost filmového obrazu Smrž považuje za hlavní příspěvek kameramana k filmovému umění. Jak kameraman tento úkol splní, záleží podle Smrže na jeho vkusu, svědomitosti, zkušenostech a uměleckém cítění. Přístroj kamery mu slouží jenom k reprodukci jeho úsilí.

---

<sup>27</sup> *Osobní fond Josefa Střechy (1907 – 1985). Vzpomínky operatér (strojopis), k . č. 1, inv. č. 7, sign. I c, nedatováno, s. 1.*

## 2. PŘEDVÁLEČNÁ TVORBA 30. LET

Rokem 1929 pozvolna končí němá éra a v Československu se přechází ke zvukovému filmu. Filmová 30. léta v Československu znamenala obrovský žánrový zlom, ustala tvorba melodramat a rozvíjela se tvorba komerčních veseloher se silným hereckým zázemím. Objevuje se také vlastenecká vlna – literární adaptace a přepisy divadelních her, filmují se životopisy slavných postav české historie. Největší část produkce však tvořila divácky přístupná díla, zejména dominantní komediální žánr zastával v dobové domácí produkci 50 % hrané filmové tvorby.<sup>28</sup>

Rozvíjející se filmová kritika tuto nenáročnou tvorbu odsuzovala a s přísunem zahraničních, hlavně amerických filmů, začali být náročnější také diváci. Objevily se snahy zlepšit úroveň československé kinematografie například založením nadace Filmového studia (FS), které bylo později zřízeno jako státem dotovaná nezávislá instituce. V rámci fungování FS se vypisovaly ankety a konkurzy na náměty a scénáře. FS také pořádalo kurzy a přednášky pod vedením zkušených odborníků jednotlivých profesí (Otakar Vávra, Otto Rádl aj.).<sup>29</sup>

Josef Střecha se ve 30. letech dostal k natáčení spíše průměrných snímků pro firmy jako A-B, Elektafilm, Lucernafilm, Meissner, Moldavia, Monopol, Nationalfilm, Stella, Terra a Triglav. Ve 30. a 40. letech kromě hraných celovečerních filmů natáčel řadu krátkých snímků zejména etnografických a zeměpisných.<sup>30</sup> V Elektafilmu se Střecha věnoval tvorbě dalšího týdeníku tzv. Elektajournalu a tvorbě reklam.

### 2.1. POZICE KAMERAMANA VE 30. LETECH

Kameramani do roku 1939 působili jako plně nezávislí tvůrci, nebyli stálými zaměstnanci ateliérů, na natáčení filmu je najímal producent. Pro vykonávání kameramanské profese bylo nutné vlastnit kameru a veškeré technické vybavení, být kameramanem tak nebyla levná záležitost. Při nástupu zvukové éry vystřídala němou kameru zvuková. Kameraman tedy potřeboval vlastnit jednu kameru zvukovou, jednu nebo dvě kamery ruční a příslušenství jako

---

<sup>28</sup> Ivan Klimeš, Po nástupu zvuku (1930–1945). In: Marta Sylvestrová (ed.), *Český filmový plakát 20. století*. Moravská galerie v Brně: Exlibris, Praha, Brno – Praha 2004, s. 82.

<sup>29</sup> Tereza Dvořáková – Jiří Horníček, Kinematografie ve třicátých letech. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico 2000, s. 39.

<sup>30</sup> Výročí a jubilea v listopadu a prosinci roku 1987, *Zpravodaj československého filmu*, 1988, č. 14, s. 36.

stativ, filtry, kufr. Cena tehdejších kamer se pohybovala v řádu desítek tisíc korun bez vybavení.<sup>31</sup>

*„Chtěl jsem se stát operatérem, jak se tehdy kameramanům říkalo, bez kamery to nešlo. A získat ji, se zdálo zhola nemožné. Vždyť filmová kamera tehdy představovala hodnotu pěti automobilů a s veškerým vybavením dosahovala ceny činžáku na Václavském náměstí,“* popisoval ve vzpomínce začátky své kariéry Střechův současník Jaroslav Tuzar.<sup>32</sup> Tuzar uvádí, že kamera stála v té době sto až sto dvacet tisíc.<sup>33</sup> Kameru bylo možné pořídit si na splátky, <sup>34</sup>složit se nebo si ji sestavit, jako to udělal právě Tuzar. Střechovi rodiče prodali vilu v Úvalech na náměstí, aby mu mohli koupit kameru. Jednalo se o americkou kameru zn. Mitchell.<sup>35</sup>

Dne 26. července 1937 byl ustaven při Československé filmové unii Odbor kameramanů, jehož předsedou se stal Karel Degl.<sup>36</sup> V souvislosti s upevněním kameramanské profese a jejím vĕhlasem se v období 20. a zejména 30. let začalo hovořit o tzv. „české kameramanské škole.“<sup>37</sup> Jedná se o esteticko-technický proud, který se takto označuje zejména v souvislosti s tím, že se českoslovenští kameramani etablovali v zahraničí jako světově uznávaní profesionálové. Nejedná se však o celistvý formální proud, jehož společné znaky by šly definovat. Přesto je termín „česká kameramanská škola“ dodnes používán. Nalezneme ho v dobové literatuře, tisku i v rozhovorech s jednotlivými kameramany například v oddělení orální historie NFA.

Výstižně tento proud popsal sám Střecha: *„Asi bych byl na rozpacích, kdybych měl úplně přesně říci, co se pod 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*

---

<sup>31</sup> Rozhovor s Janem Stallichem vedl Zdeněk Štábla, Jaroslav Brož, Myrtil Frída a Luboš Bartošek, šedesátá léta. NFA, Sbíрка orální historie.

<sup>32</sup> Zasloužilý umělec Jaroslav Tuzar, kameraman. *Scéna* 8, č. 23 (11. 11. 1983), s. 2.

<sup>33</sup> Rozhovor s Jaroslavem Tuzarem vedl Elmar Klos. NFA, Sbíрка orální historie, nedatováno.

<sup>34</sup> V rozhovoru Tuzar vzpomínal na to, jak fungovalo pořízení kamery na splátky. Složila se nejprve větší částka najednou (uvádí 20 000 Kčs) a na zbytek se podepsaly směnky. Někdy, ale přišli výrobci kamer (Ryšán, Šlechta) vybrat peníze dřív, potom museli kameramani shánět narychlo peníze, aby si vypůjčili na proplacení smének.

<sup>35</sup> Rozhovor s Janou Vokrojovou vedla Magdaléna Novotná v Praze dne 7. 8. 2015.

<sup>36</sup> *Český filmový zpravodaj* 16, č. 28–30 (7.1936), s. 9. Jednalo se o volné sdružení, které trvalo i během války. Rozpuštěno bylo až v období zestátněného filmu, kde měli kameramani možnost se scházet pouze v rámci odborů.

<sup>37</sup> Ivan Klimeš, Po nástupu zvuku (1930–1945). In: Marta Sylvestrová (ed.), *Český filmový plakát 20. století*. Moravská galerie v Brně: Exlibris, 2004. s. 82.



*v předválečné době práce našich kameramanů často převyšovala práci režisérů a že někteří naši kameramani byli pozváni i do zahraničních ateliérů. “*

Do starší generace kameramanů patřili ti, kteří u filmu začínali již před I. světovou válkou a tvořili dál i po válce. Byli to například Jaroslav Blažek, Karel Degl, Otto Heller. Tito kameramani již v éře němého filmu získali profesionální znalosti a tvořili technicky kvalitně provedená díla s osobitým estetickým vkladem. V éře němého filmu bylo typické používání světelných parků. Správné svícení dotvořilo tváře hereček tak, že vypadaly bezchybně. Tak pomohli čeští kameramani vzniku prvních hereckých hvězd, jako byly Adina Mandlová, Lída Baarová, Nataša Gollová, Věra Ferbasová, Zita Kabátová, Anny Ondráková a další.

V meziválečné éře 30. let nastala příznivá situace pro nástup nových kameramanů. Mladší generaci představovali kameramani jako Josef Střecha, Ferdinand Pečenka, Jan Roth, Václav Hanuš, Jaroslav Tuzar. Stát se profesionálním kameramanem bylo nejen finančně náročné, ale bylo potřeba i velké vytrvalosti, než se člověk dostal k práci hlavního kameramana. Tato trpělivost s sebou přinesla ve 30. letech odměnu v podobě velkého počtu zakázek. Jednalo se o léta, kdy byly natáčeny rekordní počty celovečerních hraných filmů – průměrný počet filmů, který kameraman 30. let stihl za rok natočit, se pohyboval okolo deseti. Ale například Jan Stallich natáčí v roce 1933 rekordních 15 filmů, Ferdinand Pečenka natáčí v roce 1937 11 filmů, Jan Roth v tomtéž roce 12 filmů. Někteří během praxe u nás natáčeli současně i v zahraničí, byli to třeba Otto Heller a Jan Stallich.<sup>38</sup>

Žádný z mladší generace kameramanů nebyl ve 30. letech úplným nováčkem. Tato generace byla v průměru o 10–12 let mladší než zakladatelé české kameramanské školy, výjimkou byl starší Jan Roth. Jmenovaní, i ti z generace 20. let, jsou známí svou precizní filmařskou prací. Je to generace filmových profesionálů, která ovládala veškeré kameramanské postupy jako fotografickou kompozici, technické osvětlování, tonalitu a expozici v interiérech i exteriérech atd.<sup>39</sup> Úroveň jejich kamery byla vysoká, přestože technické vybavení u nás nedosahovalo ani zdaleka takové kvality jako v lépe vybavených zahraničních studiích.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Luboš Bartošek, Česká kameramanská škola 30. let. *Panoráma*, 1979, č. 3, s. 33–50.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Kamera nejsou jen hezké obrázky, *Rudé právo* 49, č. 130 (5. 6. 1969) s. 5.

## 2.2. TVORBA CELOVEČERNÍCH FILMŮ

Samostatnou kameramanskou práci ve zvukovém filmu Střecha zahájil v roce 1933 natáčením hraného dokumentu *Mizející svět*. Lyrickým zachycením krajiny se autoři snažili vytvořit obrazovou báseň. Režijně se na tomto folkloristickém dokumentu podílel profesor Vladimír Úlehla s režisérem Milošem Wassermannem. Film se pohybuje na hranici dokumentárního a hraného filmu s milostnou linií. Ta byla do filmu zařazena jako záminka pro natáčení lidových zvyků a byla považována za nejslabší stránku celého filmu.<sup>41</sup>

Dokument zachycoval ztrácející se lidovou kulturu na pomezí moravsko-slováckém, kterou Úlehla obdivoval prostřednictvím mladé etnografky. Jednalo se o nákladný film, ve kterém vystupovalo na 400 vesničanů neherců v původních krojích. Převážná část snímku byla natáčena v exteriérech v Javorníku, Louce, Petrově a Velké nad Veličkou.<sup>42</sup> Kameramansky byl tento film kladně hodnocený zejména pro zachycení přírodní scenerie.

Další filmy, které natáčel pro společnost A-B, byly již zmiňované nenáročné veselohry z roku 1932 *Před maturitou* a podprůměrná operetní veselohra *Sňatková kancelář* v režii komerčně úspěšného režiséra Svatopluka Innemanna. Tvorba divácky úspěšných veselohr společnosti A-B částečně pokrývala výdaje spjaté s výstavbou nových studií na Barrandově.<sup>43</sup>

Na studentském filmu *Před maturitou* (1932) spolupracoval Innemann se spisovatelem Vladislavem Vančurou, jenž se na filmu podílel i režijně.<sup>44</sup> Dobový tisk tento film nehodnotil příliš kladně. Innemannovy filmy byly však divácky úspěšné, hlavně kvůli hereckému obsazení oblíbenými hvězdami. Zachraňoval je komediální talent herce Jindřicha Plachty, který v obou filmech hrál, a další herecké obsazení hvězdami, jako byli: Zdeňka Baldová, Eman Fiala, Theodor Pištěk, Jiřina Šejbalová, Václav Vydra ml. a další.

V roce 1934 měly premiéru filmy, které snímal Střecha ve spolupráci s průměrným režisérem, hercem Vladimírem Majerem. Jednalo se o melodrama *Rozpustilá noc* a bulvární komedii *V cizím revíru*. V těchto Majerových filmech hrála herečka Truda Grosslichtová, jejímuž obrazu bezchybné filmové hvězdy pomáhalo Střechovo profesionální svícení.

---

<sup>41</sup> Tereza Dvořáková – Jiří Horníček, In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico 2000, s. 55.

<sup>42</sup> *Svět ve filmu a obrazech*, 1937, č. 7, s. 10.

<sup>43</sup> Luboš Ptáček, *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 2000.

<sup>44</sup> Tamtéž.

*Taneček panny Márinky* (1935) byl film Maxe Neufelda vyhotovený ve dvou jazykových verzích. V rakouské měl premiéru v roce 1935 a ve francouzské v roce 1936. V katalogu Českého hraného filmu filmoví historici připisují obrazové ztvárnění kameramanu Willymu Goldbergerovi. Dochované fotografie však zaznamenávají za kamerou také Josefa Střechu. Je tedy možné, že Střecha Goldbergerovi asistoval.

V době hrozby ohrožení státu vznikaly ke konci 30. let armádní filmy se snahou přiblížit publiku armádní prostředí a s cílem aktivovat u občanů citění v zájmu obrany státu. Natočeny byly dva veseloherní armádní filmy, v obou případech stál za kamerou Střecha. Vzniklé filmy pohled společnosti na armádu příliš nezměnily, protože se jednalo konvenční a nenáročné filmy.<sup>45</sup> Dne 21. 1. 1937 měl premiéru v biu Bajkal film *Armádní dvojčata* společnosti Nationalfilm, který byl uváděn jako vojenská veselohra.<sup>46</sup> Film režírovali Jiří Slavíček a Čeněk Šlégl. Ústřední roli zde opět hraje oblíbený Jindřich Plachta, tentokrát ve dvojici s hercem Ladislavem Peškem. Další armádní veselohrou byl film *Klatovští dragouni* Karla Špeliny. V roce 1937 Střecha natáčel se Špelinou na Slovensku další film. Jmenoval se *Matčina zpověď* a vznikl podle divadelní hry Josefa Hobla *Súmrak nad Detvou*.

Na několika filmech Střecha spolupracoval se svým kolegou, kameramanem Ferdinandem Pečenkou. Společně se za kamerou setkali třeba při natáčení filmu *Karel Hynek Mácha* (1937), jenž byl filmován podle divadelní hry Emila Synka *Mimo proud*. Režisérka filmu Zdenka Smolová, která používala umělecké jméno Zet Molas, usilovala o únik z kulis do exteriérů, aby filmu dodala impresionistický ráz. Nasazení dvou kameramanů urychlilo natáčení v ateliérech. Natáčelo se na dvě kamery zároveň, čímž byl sice ušetřen čas, zároveň však střídání pouze dvou pohledů kamery přineslo přílišnou mechaničnost.<sup>47</sup> Nekonvenční režijní postupy a snahy o inovativní stříh byly sice nedotažené a snímek působí nekonzistentně, přesto je oceňovaný pro umělecké ambice a snahu objevit nový filmový výraz. Zajímavé bylo také pojetí vlastenecké společnosti, Máchův charakter je zaznamenán i s neřestmi, postava Františka Palackého je poněkud nesympatická. Takovéto zobrazení postav českého národního obrození bylo ve 30. letech ojedinělé. Interiéry byly natáčeny v nedávno vzniklých ateliérech A-B na Barrandově, exteriéry v Litoměřicích.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Zdeněk Štábla, *Pomocné studie k dějinám čs. kinematografie část 5*. Praha: Čs filmový ústav 1985, s. 65.

<sup>46</sup> *Český filmový zpravodaj* 18, Číslo 3–4 (29. 1. 1938), s. 3.

<sup>47</sup> Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. Kinematografie 1896-1945*. svazek: 3, Filmový ústav 1990, s. 664.

<sup>48</sup> Tamtéž.

Společně s Pečenkou natočil Střecha také filmy *Lidé pod horami* a *Vandiny trampoty*. Ve 30. letech se běžně praktikovala metoda natáčení dvěma, někdy i třemi kamerami současně. Tuto praxi s sebou přinesl zvukový film a využívala se k urychlení natáčení. Jedna kamera zabírala celek, druhá kamera detaily. Plat měli oba kameramani rovnocenný, ale přesto byl hlavní vždy ten z nich, který se staral o osvětlení a záběrování. *Lidé pod horami* byl kritikou chválen za lyrickou kameru exteriérových scén. Společně s Pečenkou se Střechevi podařilo vystihnout baladickou poetiku přírodní scenerie i každodenních činností vesničanů.

Jsou-li však u filmů z 30. let uvedeni dva kameramani či více, nemusí to nutně znamenat tento způsob natáčení na více kamer. Mnohem častěji se stávalo to, že jeden kameraman byl pověřen natáčením dalšího filmu a stávající za něj natočil kolega.<sup>49</sup>

Střecha natočil do konce 30. let filmy jako *Cestou křížovou* (1938), *Děti na zakázku* (1938), *Soud boží* (1938), *Vzhůru nohama* (1938). Další film tohoto roku, historický velkořím *Zborov* (1938), byl natáčen za pomoci vojenských odborníků.<sup>50</sup> Kameramansky byla náročná realizace bitev, kde vystupuje na 1500 komparzistů. Na film *Cestou křížovou* Střecha vzpomínal v souvislosti s tím, že se pro tento film poprvé v barrandovských ateliérech postavil velký přírodní komplex šumavských lesů.<sup>51</sup>

### 2.3. TVORBA KRÁTKÝCH FILMŮ

V předválečné tvorbě Josefa Střechy nalezneme řadu krátkých národopisných filmů, na kterých většinou spolupracoval s dalšími kameramany. Filmy *Národopisná slavnost na Strahovském stadionu* (1939), *Slavné dny selské mládeže v Praze* (1939) natáčel společně s kameramanem Karlem Deglem<sup>52</sup> a kameramanem Bohumilem Kolátorem.

Další národopisné krátké filmy *Jeseníky* (1936), *Útok na Prahu* (1936), *Třeboň a její rybníky* (1937), *Film o statním rybníkářství* (1938), *Život a práce na jihočeských rybnících* (1938) natáčel Střecha pro společnost Gubafilm, která fungovala v letech 1933–1943. Jednalo se o výrobu krátkých kulturních filmů, jejímž majitelem byl Ludvík Guba, který většinu z padesáti vyrobených krátkých filmů sám režíroval.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Rozhovor s Jaroslavem Tuzarem vedl Elmar Klos. NFA, Sběrka orální historie, nedatováno.

<sup>50</sup> *Český filmový zpravodaj* 18, č. 16–17 1938 (21. 5. 1938), s. 3.

<sup>51</sup> Ivan Soeldner, 35 let „pod střechem“. *Kino* 14, r. 12 (11. 6. 1959), s. 181.

<sup>52</sup> Jiří Havelka, Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945. (Čs. filmový ústav 1979, strojopis).

<sup>53</sup> Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. Kinematografie*. Filmový ústav 1990, s. 329.

Na filmu *Útok na Prahu* (1936) se podílelo šest kameramanů a byl natočený u společnosti Delfaf. Tuto společnost na výrobu krátkých filmů založil v roce 1922 kameraman Josef Bulánek spolu s kameramanem Josefem Brabcem.

O většině krátkých filmů nelze dohledat bližší informace s výjimkou filmu *Útok na Prahu*. „Je to jistě snímek ‚Útok na Prahu‘, který byl natáčen za nejhorsích světelných podmínek. Šest kameramanů projíždělo tehdy dne 20. listopadu Prahou, kde byly improvisovány incidenty, které nemohly být v zájmu výsledků zkoušky CPO prozrazeny předem ani filmařům, kteří byli přesto nejdříve vždycky na místě. Dnešní představení snímku ‚Útok na Prahu‘ dokáže ostatně žurnalistům a CPO, že máme nejen odborníky pro tento film, nýbrž i kameramany, kteří za nejhorsích podmínek dovedou více, než neustále nabízené posily z ciziny,“ jak se o filmu uvádí ve Filmovém zpravodaji z r. 1936 ve zprávě s nadpisem „Film, točený v nejhorsích podmínkách.“<sup>54</sup> Další komentář s titulkem „Rekord v natáčení“ v dobovém tisku z roku 1937 upozorňoval zejména na abnormální rychlost při natáčení filmu *Útok na Prahu*. „Ale jistě dlouho zůstane nepřekonán rekord, který byl dosažen při pátečním cvičení protiletectvé obrany, kdy bylo šesti kameramany natočeno během čtvrt hodiny tolik záběrů, že postačí pro kulturně-propagační dodatek ‚Útok na Prahu‘ i pro zvláštní části celovečerního filmu *Sirény*, jehož tématem je obrana obyvatelstva proti útokům ze vzduchu.“<sup>55</sup>

### 2.3.1. Elektajournal a reklamy

Elektajournal tvořili čtyři kameramani: Jan Stallich, Václav Vích, Karel Kopřiva a Josef Střecha. Točili zpravodajství po celém Československu, hodně času strávili na cestách. V Elektě se mimo žurnálu s různými režiséry (Marten, Dodal, Týrlová...) natáčely dva až čtyři reklamní snímky týdně. Při tvorbě reklamních snímků měli kameramani volnější ruce než při tvorbě hraných filmů. Reklamní filmy nepodléhaly žádné kontrole, měly pouze splnit reklamní účely. Metráž měly 40–60 m a byly natáčené v ateliéru, díky tomu kameramani mohli zkoušet různé metody natáčení - kontrastní nebo měkké a další typy fotografie, které byly v módě. Na natáčení hraných filmů si toto experimentování dovolit nemohli, protože se točilo podle zavedených metod, které musely zůstat neměnné.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Český filmový zpravodaj, č. 16 (24. 12. 1936), s. 3.

<sup>55</sup> Film. Týdeník Svazu filmového průmyslu a obchodu Čsl., 1936 (27. 11. 1936), č. 28, s. 3.

<sup>56</sup> Rozhovor s Janem Stallichem vedli Zdeněk Štábla, Jaroslav Brož, Myrtil Frída a Luboš Bartošek, šedesátá léta. NFA, Sbírká orální historie.

### 3. PROTEKTORÁTNÍ FILM

Dne 16. března 1939 byl vyhlášen Protektorát Čechy a Morava. Pro Československo nastaly těžké časy německé okupace. Avšak sjednocení národa a vlastenecké nálady rozvinuly v rámci možností, které umožňovala protektorátní vláda, enormní zájem o kulturní život.

Německá nacistická propaganda v čele s ministrem Josephem Goebbelsem považovala film za nejúčinnější nástroj propagandy v umění. Československo bylo rozvinutou kinematografickou zemí s moderními filmovými ateliéry, technickým zázemím a profesionálním filmovým personálem – to všechno znamenalo pro Němce atraktivní kořist.<sup>57</sup> Počet natáčených českých filmů se však v období okupace rok od roku snižoval. V roce 1939 bylo natočeno 41 filmů, v roce 1944 pouze 9 filmů.

#### 3.1. FILMOVÁ TVORBA POD DOHLEDEM

Nacisté postupně ovládli všechny pražské výrobní a distribuční firmy i filmové ateliéry. V květnu 1939 zahájila na Barrandově činnost německé společnosti Bavaria. V roce 1941 byla založena nová německá filmová výrobní Prag-film.<sup>58</sup> Povolení pro výrobu z českých společností měly od roku 1943 pouze dvě výrobní – Lucernafilm a Nationalfilm.<sup>59</sup>

Vedení pražského Prag-filmu plnilo požadavky říšského ministerstva propagandy. Čeští filmoví tvůrci – režiséři, kameramani, herci – byli i s dalším odborným filmovým personálem převzati Němci a museli spolupracovat. Kromě Ferdinanda Pečenky a Julia Vegrichta zaměstnávali Němci prostřednictvím Prag-filmu všechny naše nejschopnější kameramany. Řada kameramanů pracovala střídavě na českých i německých filmech.<sup>60</sup>

Střecha byl z tehdejších kameramanů jediným trvalým zaměstnancem barrandovských ateliérů a musel být Němcům plně k dispozici.<sup>61</sup> Pokud byl o spolupráci požádán, byl povinován spolupracovat.<sup>62</sup> Od roku 1942 se točilo jen velmi málo českých filmů (8–11 filmů ročně). Pro ty, kteří se chtěli dál věnovat své profesi, byla možnost pracovat na německých filmech hlavním zdrojem obživy.<sup>63</sup> Česká spolupráce na německých filmech byla tehdy spíše

<sup>57</sup> Tereza Dvořáková – Jiří Horníček, In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico 2000, s. 67.

<sup>58</sup> Prag-film byla nástupcem společnosti A-B.

<sup>59</sup> Zdeněk Štábla, *Pomocné studie k dějinám čs kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav 1985, s. 140.

<sup>60</sup> Zdeněk Štábla, *Pomocné studie k dějinám čs kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav 1985, s. 122.

<sup>61</sup> Tehdy A-B Aktiengesellschaft.

<sup>62</sup> Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. Kinematografie 1896–1945*. svazek: 3, Filmový ústav 1990, s. 289.

<sup>63</sup> Zdeněk Štábla, *Pomocné studie k dějinám čs kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav 1985, s. 122.

chápána jako otázka hospodářské nutnosti.<sup>64</sup> A bylo také obvyklé, že se filmy vyráběly v německé i české verzi.

Za protektorátu byl Střecha plně zaměstnán, střídavě natáčel české a německé filmy. Za šestileté období se jako hlavní kameraman podílel na dvanácti českých celovečerních filmech a na devíti německých.

Ministerstvo propagandy taktéž vyžadovalo, aby česká jména spoluvůrců byla poněmčena. Josef Střecha byl pod německými filmy podepsán jako Josef Strecher. V období protektorátu Střecha spolupracoval s mnoha stejnými tvůrci, s kterými točil i před válkou – Miroslavem Cikánem (Friedrich Zittau), Jiřím Slavíčkem, Čeněk Šléglem, Karlem Špelinou. Poprvé v období Protektorátu spolupracoval s Ginou Hašlerem a Vladimírem Slavínským (Otta Pitterman).

Při příchodu Němců Střecha natáčel pro Lucernafilm s režisérem Jiřím Slavíčkem film *Hvězda z poslední štace* (1939) podle scénáře Karla Steklého. Hráli zde Adina Mandlová a Jindřich Plachta. Mělo se jednat o slibnou situační veselohru z prostředí venkovských divadelních společností.<sup>65</sup> Výsledný film však trpěl žánrovou nesourodostí.<sup>66</sup> Se Slavíčkem spolupracoval ještě na melodramatu z tanečního prostředí *Směry života* (1940), kde se Střecha na kameře podílel s Juliem Vegrichtem. Jednalo se o do současnosti převedenou adaptaci stejnojmenné divadelní hry F. X. Svobody, tvůrcem scénáře byl opět Steklý.

Nejčastěji během protektorátu spolupracoval se zručným a činným Miroslavem Cikánem. Stejně jako před válkou se Cikán i nadále specializoval na tvorbu veseloher. Společně se Střechem natočili během protektorátu řadu divácky oblíbených filmů – v roce 1939 studentskou komedii s Natašou Gollovou *Studujeme za školou*. V roce 1940 byli enormně činní, natočili celkem čtyři filmy. *Konečně sami* se starostlivou maminkou v podání herečky Národního divadla Růženy Naskové, krimi komedii *Pelikán má alibi* a *Šťěstí pro dva*. V roce 1941 spolupracovali na filmu *Provdám svou ženu* s komikem Vlastou Burianem.

Střecha často natáčel také s režisérem Vladimírem Slavínským. Slavínský patřil mezi komerčně úspěšné režiséry a svou tvorbu přizpůsoboval diváckému vkusu. Dobová kritika

---

<sup>64</sup> Zdeněk Štábla, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. 1919–1939. Praha: Československý filmový ústav, 1984. s. 113.

<sup>65</sup> Zdeněk Štábla, *Pomocné studie k dějinám čs kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav 1985.

<sup>66</sup> Tereza Dvořáková – Jiří Horníček, In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico 2000, s. 79.

jeho styl výsměšně označovala jako „slavínsštinu“ nebo „kondelíkovštinu“. Filmy se totiž velmi často odehrávaly v maloměstském prostředí, umělecky byly nízké, ale řemeslně dobře a profesionálně provedené. Střecha byl kameramanem u jeho filmů *Dva týdny štěstí* (1940) a u nadprůměrně kvalitního filmu s vlasteneckými motivy podle adaptace Arbesova romaneta *Advokát chudých* (1941). Tento film bývá označován jako Slavínského nejzdařilejší film zvukové éry. Dále natočili komedii *Zlaté dno* (1942) opět s oblíbeným Vlastou Burianem. Se Slavínským se Střecha setkal ještě při natáčení dvou německých filmů a několika dalších veseloher v období zestátněného filmu.

Společně s Ginou Hašlerem, který byl jedním z režisérů, kteří se rekrutovali ze střihačského oboru, natočili detektivní veselohru *Svátek věřitelů* s Jaroslavem Marvanem a Jindřichem Plachtou (1939) a *Okénko do nebe* (1940). S režisérem Karlem Špelinou natočili *Peřeje* (1940). V roce 1941 natočil Střecha společně s Jaroslavem Blažkem záznam operety *Prodaná nevěsta* v Národním divadle.<sup>67</sup>

### 3.2. SPOLUPRÁCE NA NĚMECKÝCH FILMECH

Střecha za války spolupracoval na řadě německých filmů, zejména na žánrových veselohrách. Pro německou společnost Bavaria natočil filmy: *Odvážná Jenny* (*Jenny und der Herr im Frack*, 1941) v režii Paula Martina, *Manželství v nesnázích* (*Ein Zug fährt ab*, 1942) s režisérem Johannesem Meyerem. Dále točil Slavínského první film pro Bavorsii *Slabá hodinka* (*Die schwache Stunde*, 1942–1943) – komedii z měšťanského prostředí, s Philippem Lotharem Mayringem *Mnichovanky* (*Münchnerinnen*, 1945–1949), *Výstřel o půlnoci* (*Schuss um Mitternacht*, 1944) v režii Hanse H. Zerletta. S Hansem H. Zerlettem točili také pro společnost Ufa: *Milostné dopisy* (*Liebesbriefe*, 1943), *Strašidlo na zámku* (*Spuk im Schloß*, 1945), dále pro Ufa *Veselý dům* (*Ein fröhliches Haus*, 1944) v režii Johanna Gutera.

Filmy se natáčely v Berlíně a Mnichově. V druhé polovině války, když byly německé ateliéry rozbombardované, se natáčení přesunulo do Čech. Pro Prag-film točil Střecha komediální krimi *Sedm záhadných dopisů* (*Sieben Briefe*, 1943) opět s režisérem Slavínským.

Střecha na spolupráci s Němci vzpomínal hlavně v kontextu profesionality a mezinárodnosti filmového štábu.<sup>68</sup> Profesionální němečtí režiséři přesně věděli, co od filmu chtějí, tudíž spolupráce probíhala plynule. Synovi Jiřímu vyprávěl o spolupráci na německých filmech.

<sup>67</sup> *Filmový kurýr* 15, 1941 (23. 5. 1941), č. 21, s. 6.

<sup>68</sup> Ačkoliv natáčení v Německu ženatému Střechovi zasáhlo i do milostného osobního života. V roce 1943 se tu seznámil ihned s dvěma německými herečkami, které ho zaujaly. Dopisoval si s nimi i po svém návratu do Čech.



“Režisér mu řekl: *„Pepi, vyber si jeden nejhezčí záběr v dekoraci.“* A táta řekl: *„to je takhle.“* Tak a režisér už věděl všechny záběry, odkud je budou točit, protože měl ten cit pro skladebnost a tu zkušenost. On říkal, že tady v Čechách 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 ty záležitosti.“

Žádný z výše jmenovaných filmů nebyl podřízen nacistické ideologii, jednalo se o neškodné žánrové filmy, většinou veselohry, které nabízely divákům únik z vypjaté politické situace. Pouze poslední film během okupace, pod kterým je uvedeno Střechovo jméno, můžeme označit jako propagandistický. Jedná se o stříhový dokument *Kolesa dějin* (1945) v režii kolaboranta Miloše Cettla. Natočené pasáže nebyly původně určené pro tento dokument, ale byly použity z dobových týdeníků. Jestli Střecha vůbec mohl ovlivnit umístění svého jména pod tento film, můžeme jen domýšlet. Samotné záběry činí propagandistickými až finální sestřih a mluvený komentář.

#### 4. OBDOBÍ ZESTÁTNĚNÉHO FILMU

Po pražském květnovém povstání a kapitulaci Německé říše skončila II. světová válka. Nová vláda učinila řadu kroků, jež měly být cestou k novému uspořádání Československa. Jedním z nich bylo zestátnění filmového průmyslu. Tento postup byl předem promyšlen ilegálním výborem inteligence i filmových pracovníků.<sup>69</sup> Na ideji znárodnění českého filmu se podílel například spisovatel Vladislav Vančura<sup>70</sup> a režisér Elmar Klos.

První myšlenka zestátněného filmového hospodářství souvisela zejména se zvýšením kvality filmových děl. V plánu bylo také zajistit větší návratnost finančních prostředků z kin zpět do výroby. Stát jakožto provozovatel filmového odvětví se měl postarat o rozvoj kultury a umění, komerčně úspěšné filmy měly zajistit přísun peněz na umělecky náročnější díla.

Dekrety vydané prezidentem republiky Edvardem Benešem měly zajistit rychlý přerod do nové etapy. Jejich vydáním se měl vyvlastnit majetek všech okupantů a kolaborantů. Dne 28. srpna 1945 vešel v platnost Dekret prezidenta o opatřeních v oblasti filmu č. 50/1945 Sb., který určoval výhradní postavení státu ve vztahu k filmovému průmyslu. Pouze stát mohl provozovat filmové ateliéry, vyrábět, půjčovat a veřejně promítat filmy.

Znárodnění kinematografie přineslo změny, na které vzpomínal Střecha takto: *“Především přineslo jiný přístup k filmu jako skutečnému kulturnímu statku, a spolu s tím vneslo do filmové práce daleko větší serióznost a řád. V minulosti totiž podnikatelský systém neustále zápasil s trvalým nedostatkem prostředků – dělalo se nahonem a často, když se začalo, nikdo nevěděl, zda se film také dodělá. A pokud jde o kameru, přineslo ještě něco dalšího – vznik FAMU a možnost kvalitní profesionální přípravy kameramanů na škole, odkud vyšlo už tolik talentů.”*<sup>71</sup> Vysoká filmová škola Filmové a televizní fakulty AMU, tedy FAMU byla založena v roce 1946 a mezi jejími zakladateli a prvními vyučujícími byl také Střechův učitel Karel Degl.

Zajímavostí je, že kameramani, kteří do této doby vlastnili svoje kamery a na film byli najímání spolu s vybavením, byli při zestátnění filmu nuceni „dobrovolně odprodat“ své

---

<sup>69</sup> O možnostech znárodnění filmu diskutovali umělci a připravovali plán již během války. Scházeli se každé pondělí v Klubu umělců v Máněsu v rámci schůzí Československé filmové společnosti. Tato společnost usilovalo o rozvoj českého filmu již od roku 1936, kdy byla založena Vladislavem Vančurou, který byl zároveň hlavou ilegálního Národně revolučního výboru československé inteligence.

<sup>70</sup> Samotného uskutečnění znárodnění kinematografie se Vančura nedočkal. Dne 1. 6. 1942 byl popraven nacisty.

<sup>71</sup> Kamera nejsou jen hezké obrázky. *Rudé právo* 49, č. 130 (5. 6. 1969) s. 5.

kamery kamerovému oddělení znárodněného barrandovského studia Československého státního filmu.<sup>72</sup> Kamery zde naceňoval jakýsi pan Vilímek, údajně podle oka dle stavu kamery.<sup>73</sup>

Být zaměstnancem v barrandovském studiu však mělo i výhody a těmi byl stálý plat, který tvůrčí pracovníci pobírali nehledě na to, zda byli či nebyli nasazeni na film. V éře 1945–1949 pobírali kameramani přibližně 6000 Kčs měsíčně. Částka za dlouhometrážní film realizovaný po dobu čtyř měsíců se pohybovala okolo 60 000 Kčs. Přestože jejich platové podmínky byly více než příznivé, oproti honorářům za první republiky a protektorátu si pohoršili.

Kameramani však nadále zůstávali po režisérech a scenáristech nejlépe placenými zaměstnanci.<sup>74</sup>

Přes složitost znárodnovacího procesu bylo období těsně po válce ve znamení všeobecného rozvoje kultury a vědy. Rozkvět však neměl dlouhé trvání. Situace se změnila na začátku 50. let.

#### 4.1. DISCIPLINÁRNÍ RADA

V rámci poválečných protinacistických nálad byli prošetřováni všichni, kteří s Němci spolupracovali napříč všemi obory. Perzekuce se nevyhnuly ani filmovému sektoru. Josef Střecha byl po válce předvolán před disciplinární radu (DR), aby se zodpovídal ze spolupráce na německých filmech, stejně jako řada dalších filmových pracovníků. Tato rada působila pod svazem Českých filmových pracovníků a kladla si za cíl potrestat provinění filmových pracovníků proti národní cti. DR vyšetřovala řadu filmových pracovníků napříč obory – herce, režiséry, kameramany, osvětlovače, pracovníky ateliérů, majitele kin, operatéry, architektky, komparsisty i majitele filmových společností nebo úředníky.

Šetření se nevyhnulo ani Josefu Střechovi. „*Obviněný spolupracoval jako kameraman v německých filmech. Činil prý tak proto, že byl bez práce. K změně svého jména na Strecher uvádí, že to bylo nařízeno úředními místy. Přání k Novému Roku prý nepsal, protože v Praze tehdy vůbec nebyl. Senát DR 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*

<sup>72</sup> Rozhovor s Jiřím Střechou vedla Magdaléna Novotná v Praze dne 15. 7. 2015.

<sup>73</sup> Rozhovor s Jaroslavem Tuzarem vedl Elmar Klos. NFA, Sběrka orální historie, nedatováno.

<sup>74</sup> Szczepanik Petr, Seminář: Barrandov: podnik, místo pracovní svět. Dostupný na WWW:

<[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/FAV188/Barrandov\\_-\\_podnik\\_\\_misto\\_pracovni\\_svet\\_upraveny\\_pro\\_studenty.txt](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/FAV188/Barrandov_-_podnik__misto_pracovni_svet_upraveny_pro_studenty.txt)> [podzim 2011; cit. 18. 6. 2015] >

*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. “*

Předvolaný pracovník buď prokázal svou bezúhonnost a byl omilostněn, nebo byl z filmového oboru vyloučen. Josef Střecha byl předvolán 3. srpna 1945 a byl omilostněn. *“Disciplinární řízení proti p. Josefu Střechovi se zastavuje, jelikož senát nabyt přesvědčení, že jmenovaný se nedopustil jednání přičítících se národní cti českých filmových pracovníků. “*

#### 4.2. POZDNÍ 40. LÉTA

Novou éru zestátněného filmu zahájili čeští kameramani natáčením osvobozujících bojů. *„Pražských osvobozovacích bojů se aktivně zúčastnili téměř všichni čeští kameramani, kteří i na nejhroženějších místech s kamerou v ruce zaznamenávali hrdinský boj pražského lidu proti německé soldatesce. Ve vnitřním městě i na předměstích, na barikádách a na střechách ohrožených čtvrtí, filmovali v oněch historických dnech neúnavně zejména: Berdych, Ing. Brichta, Bronec, Čepelák, Čihák, Dégl, Frič, Hanuš, Langr, Lehovec, Novák Jan, Novák Bořivoj, Novotný, Payer, Pečenka, Plicka, Prokop, Roth, Rovný, Smutný, Stallich, Střecha, Tuzar, Vandrovec, Vích, Wagner, Zahradníček, Zika a Zdrůbek. (...)”<sup>75</sup> Kameramany zachycený průběh osvobozujících bojů byl v roce 1946 uveden pod názvem *Cesta k barikádám* v režii Otakara Vávry a ve spolupráci s režisérem Lehovcem.*

Střecha se podílel také na dokumentárním filmu *Vlast vítá* (1945), který zachycuje příjezd prezidenta Edvarda Beneše do vlasti. Film režíroval rovněž Otakar Vávra, tentokrát spolu s režisérem J. A. Holmanem. Dalším dokumentem na kontě byl film s názvem *Praha v říjnu* (1946) natočený v Krátkém filmu.

První Střechova spolupráce na hraném filmu v poválečném období zestátněné kinematografie byla se Slavínským. Jednalo se o komedii *Právě začínáme* (1946), která se shledala s neúspěchem. Slavínský se v podmínkách zestátněné kinematografie snažil navázat na dosavadní tvorbu filmových adaptací. Filmoval díla autorů F. X. Svobody *Poslední mohykán* (1947) a Olgy Scheinpflugové – *Dnes neordinuji* (1948). Střecha se zhostil role kameramana i na těchto dalších filmech. *Poslední mohykán* byl dobovým tiskem veskrze kladně hodnocen

---

<sup>75</sup> Kamera v boji. *Filmová práce* 1, č. 1 (26. 5. 1945), s. 4.

s trochu ironickými komentáři typu: „*jak se zdá, Slavínský se dostal na horní meze své dovednosti.*“ To byla však výjimka. V novém poválečném uspořádání tyto nenáročné veselohry nezaznamenaly širší divácký ohlas a byly považovány spíše za přežitek záplavy veseloherních předválečných filmů.<sup>76</sup>

Na prvních poválečných filmech Střecha hojně spolupracoval také s režisérem Václavem Kubáskem. Kubásek byl rovněž typickým komerčním prvorepublikovým režisérem, k režii se vypracoval jako herec kočovné divadelní společnosti. Jednalo se o filmy: *V horách duní* (1946), *Železný dědek* (1948), *Dva ohně* (1949). *V horách duní* byl první partyzánský film zachycující protinacistický odboj před Květnovým povstáním. Film byl technicky náročný, zejména natáčení rekonstrukce vyhození mostu, zácpa železničních vozů jedoucích na frontu, zachycení transportů kolon Červeného kříže, davové scény a boj partyzánů.

V roce 1947 měl premiéru kriminální film *Až se vrátíš...*, v pořadí pátý celovečerní film talentovaného režiséra Václava Kršky. Děj vykresluje život lidí a jejich osudů v jednom činžovním domě na periferii. Střecheva kamera byla ceněna pro svou výstižnost a čistotu. Film obecně sklidil spíše rozporuplné reakce.

Pro Krátký film Střecha natočil spolu s Janem Svobodou krátký film *Muži ve fraku* (1947). Film se skládá ze scének podrobně zaznamenávajících činnost číšníků v kavárně, vinárně, závodní jídelně i v luxusním hotelu. Mladík, který se chce stát číšníkem, se učí, jak se připravují příbory, naráží sud a podobně. Ačkoliv popis děje tohoto filmu by mohl nasvědčovat, že se jedná o jakýsi výchovný dokument, jedná se o hraný film, kde role číšníků ztvárňují herci jako Rudolf Pešek, Antonín Strnad a Miroslav Horníček.

Dalším premiérovým filmem roku 1947 je okupační komedie *Nikdo nic neví*, kterou točil s režisérem Josefem Machem. Ve filmu hráli hlavní roli dva pražští tramvajáci v hereckém podání Františka Filipovského a Jaroslava Marvana.

Filmovou adaptací Čechovy knihy *Výlet pana Broučka do zlatých časů* začal Střecha natáčet v roce 1949 s režisérem Jaromírem Pleskotem. Film však nebyl nikdy dokončen. Výroba byla ukončena údajně kvůli neshodám mezi scenáristou filmu Karlem Vaňkem a kulturním referentem Rudého práva Vítězslavem Nezvalem.

---

<sup>76</sup> Hana Kučerová, *Slavínský Vladimír (1890–1949)*. Inventář NFA 2009, s. 6.

#### 4.2.1. Daleká cesta a Alfréd Radok

Naprostou výjimečnou pozici v rámci Střečovy tvorby, ale i v kontextu dějin světové kinematografie zastává *Daleká cesta* (1949) v režii Alfréda Radoka. Dramatický válečný příběh židovské rodiny Kaufmannových, která je odsunuta do terezínského ghetta, je vystavěn pomocí inovativních formálních a uměleckých postupů. Radok rozbil tehdejší filmovou konvenci a předběhl dobu.

Během natáčení *Daleké cesty* Střecha v rozhovoru pro Filmové noviny pronesl: „(...) *ted' tedy dělám s Radokem Dalekou cestu. Pracuje se s ním moc hezky. Víte, tihle noví mladí režiséři nemají snad ty technické znalosti a rutinu tzv. osvědčených režisérů, ale zato dovedou vidět neotřele, nově, a přijdou na leccos, co ty starší ani nenapadne. Já myslím, že Daleká cesta bude pěkný film.*“<sup>77</sup>

Radok byl jen o šest let mladší než Střecha, ale u filmu byl nováčkem. Divadelní režisér Radok býval často charakterizován jako osamělý diletant českého poválečného filmu. Pro filmovou tvorbu měl však díky svému uměleckému zaměření cit.

„*Magický realismus Radokova režijního debutu vyděsil nejen ideology, žel, i mnohé filmové tvůrce, rozpalující si přiznat, že jejich kolega je přímo zázračně obdařen tvůrčí invencí. A tak byl film Daleká cesta, dílo, které o mnoho let předznamenovalo obdobné tvůrčí usilování ve světové kinematografii, ignorován. Hrán byl v kinech na pražské periferii a řádného distribučního uvedení se u nás dočkal až v roce 1956.*“<sup>78</sup>

Ačkoliv námět *Daleké cesty* splňoval tehdejší dobové požadavky, jeho provedení nevyhovovalo. Film byl označován jako přestylizovaný, plný samoučelné fantazijnosti a byl nařčen z formalismu. Filmová rada byla tehdy striktní. Film byl promítán jen na několika uzavřených projekcích v kině Sevastopol, krátce mimo Prahu a poté byl z distribuce stažen. Sugestivní působivost a nevídaná inovativnost *Daleké cesty* byla oceněna v době svého vzniku pouze v zahraničí, kde získala několik cen.

Později se ukázalo, že pro praktika a dobrého řemeslníka Josefa Střechu bylo setkání s Radokem stěžejní. Radokovo umělecké cítění a smysl pro detail motivovalo profesionála Střechu k výborné kameře. Střecha pronesl „*Umím řemeslo. Jde o to, aby mi režisér řekl, co*

<sup>77</sup> Lidé našeho filmu zblízka. *Filmové noviny* 2, č. 37 (10. 9. 1948), s. 3.

<sup>78</sup> Pavel Taussig, Filmový osud Alfréda Radoka. *Kino* 45, 1990 (13. 2. 1990), č. 3, s. 3.

*chce, a já to udělám. Ale on to někdy neumí, nebo neví... Pak je profesionalita málo platná.(...) Když mi Alfred Radok řekne: ‚Chci takový a takový záběr‘ – tak vím, co chce. Režisér tě prostě musí k něčemu táhnout. Dělal jsem Železného dědka a hned potom Dalekou cestu. Při prvním filmu jsem potil krev. Daleká cesta byla bez problémů.“*

Střecha na spolupráci s Radokem celý život vzpomínal. Zejména pak na to, jak inspirativní osobnost Radok byl a jak ho při natáčení neustále posouval dál. Střecha ho považoval za režiséra, který se uměl vyjadřovat obrazem a vytáhnout z ostatních spolupracovníků to nejlepší. Sympatie mezi Střechou a Radokem byly oboustranné. Vzbuzovalo lehký údiv, proč si umělecky založený režisér vybral ke spolupráci kameramana, který byl spíše dobrým řemeslníkem. Ale jejich protikladné povahy se mohly dobře doplňovat. „*Milý Pepíčku, chci, abyste věděl, že na Vás často vzpomínám, že se rád vracím k naší spolupráci i k Vašemu slavnému, všechno se vším souvisí. A taky k tomu, jak jste vždy věděl, kde mají na Vinohradech nejlepší dršťkovou. K takovým malým věcem, které konec konců – jsou životem. Přeju Vám a Vaším milým hodně pohody, zdraví. Váš Alfred Radok,*“ poslal Radok Střechovi pohlednici z Göteborgu v roce 1973.

Radok byl v letech, kdy *Daleká cesta* slavila úspěchy v zahraničí, scenáristou a režisérem na Barrandově. Jeho náměty byly neustále zamítány. Společně se Střechou plánovali natočit film o vynálezci bleskosvodu Prokopu Divišovi. Námět neprošel, patrně proto, že Diviš byl kněz – a točit film o knězi bylo v 50. letech nepřijatelné. Ty náměty, které byly schváleny, byly Radokovi několikrát vráceny k přepracování. Nadřízení mu neodpustili úspěch v Americe a formalismus *Daleké cesty*.

Společně se Střechou natočili ještě jeden film – *Divotvorný klobouk* (1953) podle hry obrozence Václava Klimenta Klicpery. Po třech zastávkách<sup>79</sup> u filmu Radok nadobro skončil s tvorbou celovečerních filmů. V roce 1968 emigroval s rodinou do Švédska. *Daleká cesta* byla po jeho emigraci uložena do trezoru.

#### 4.3. BARRANDOV V 50. LETECH

Tvorba zatížená komunistickou ideologií provázela 50. léta českého filmu. Barrandovské filmy – od příprav po realizaci – čelily kontrole pod drobnohledem dosazených stranických pohlavářů Československého státního filmu. Točily se budovatelské agitační filmy, veselohry

---

<sup>79</sup> *Daleká cesta* (1949), *Divotvorný klobouk* (1953) a *Dědeček automobil* (1956).

a hojně se rozvíjel také žánr pohádek, dětského a rodinného filmu (zde někteří autoři našli únik). Napříč žánry byla základním stanoviskem filmového díla loajálnost k politickým kritériím. Kvůli izolaci, která znemožňovala zhlédnutí zahraničních děl, byl přijatelný pouze jakýsi národní vkus. Vliv sovětského svazu a dalších komunistických zemí, byl legitimní.

Zestátněný film 50. let poskytl Střechevi řadu pracovních příležitostí. Jakožto stálý zaměstnanec barrandovského studia byl maximálně vytížený. V tomto desetiletí se v jeho filmografii objevuje spolupráce s mnoha novými mladými režiséry. Na předchozí spolupráci navázal pouze s režiséry Josefem Machem a Václavem Wassermanem.

Žánrové rozvrstvení filmů, u nichž stál Střecha za kamerou, je také mnohem pestřejší než v předchozí tvorbě. Objevuje se žánr hudební komedie, kterou je již jmenovaný muzikál *Divotvorný klobouk* (1953). V budovatelské atmosféře 50. let československého filmu se však neujal. Film byl označen za jakousi kreaturu původní vlastenecké předlohy. Není se čemu divit. Stejně jako po uvedení *Daleké cesty*, nebyli s to tvůrci a nadřízení barrandovského studia ovlivnění komunistickou ideologií přistoupit na Radokovu snovost a kreativitu. Radok uměl ozvláštnit scénu, spojovat svoje nápady do neobvyklých výjevů, inovativně pracoval se stříhem a používal řadu emblémů a symbolů. Jenže tento osobitý styl se jim zdál příliš internacionální, málo nacionální a málo československý. A tak byl i nadále pronásledován pro údajný formalismus, který byl v těchto letech nepohodlný. *Divotvorný klobouk* byl proto nemilosrdně sestříhán. Vystřiženo bylo téměř 600 m z velkolepé jarmareční scény, kterou Střecha natáčel z pouťové houpačky.<sup>80</sup>

Dobová kritika sice chválila Střechevu kameru, ale to že Radova režie ideově nevyhovovala bylo patrné: „*O profesionální dokonalosti je třeba hovořit u kameramana Josefa Střechy, ale i jeho umění bylo svedeno na scestí a podleho plně záměrům režisérovy.*“<sup>81</sup> Další kritiky se *Divotvorný klobouk* dočkal například od obávaného komunistického kritika Rudého Práva Jana Klimenta, ale i od režiséra Otakara Vávry jakožto vedoucího výrobního odboru uměleckých filmů. Zvláštní je, že film byl uveden až v roce 1953, ačkoliv patřil do výrobního roku 1951 (pravděpodobně z výše uvedených důvodů). Ještě podivnější je, že v roce 1951 získal Josef Střecha za *Divotvorný klobouk* umělecké prémie, a to od ministerstva informací a osvěty.<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Filmový osud Alfréda Radoka. *Kino* 45, č. 3 (13. 12. 1990), s. 3.

<sup>81</sup> Ludvík Veselý, Nepodařený film. *Literární noviny*, č. 18 1953, s. 6.

<sup>82</sup> Udělení státních cen v oboru filmu a uměleckých prémie za rok 1951. *Kino* 7, 1952 (22. 5.1952), č. 11, s. 228.



Ve Střechevě filmografii 50. let nechybí ani filmy poplatné době svého vzniku. Střecha natočil ještě další hudební film s názvem *Písnička za groš* (1952), ten naplno vyhovoval požadavkům Československého státního filmu. Film natočil s režisérem Rudolfem Myzetem. Mezi dalšími vyhovujícími filmy jmenujme budovatelskou komedii *Karhanova parta* (1950), kterou režíroval Zdeněk Hofbauer, či *Plavecký mariáš* (1952), který byl velmi náročný na realizaci. Děj se odehrával v prostředí vorařů a na kameře se podílel Pečenka, Kolátor a Střecha. Žánrově zajímavý byl film *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (1952) natočený podle povídek Jaroslava Haška. V roce 1953 natočil s Vladimírem Čechem budovatelský film *Expres z Norimberka* tentokrát v dobrodružném duchu. „Ke kladům filmu patří kamera J. Střechy, dnes jednoho z našich nejlepších kameramanů. Vytváří výstižně napjatou atmosféru, je technicky i umělecky vyspělá a leckdy zaplňuje mezery v hereckých výkonech (..),“ vyjadřoval se o kameře dobový tisk.<sup>83</sup> Jmenované filmy spojuje nejen Střecheva kamera, ale také postava herce Jaroslava Marvana. Ve všech těchto filmech hrál hlavní role. Filmy jako *Karhanova parta* a *Plavecká mariáš* staví na oblíbených agitačních motivech – mládí vs. stáří a adorace prostého selského rozumu.

Film *Příznání* (1950) byl první zastávkou u hraného filmu režiséra Jiřího Lehovce, který se do té doby věnoval hlavně dokumentární tvorbě. Další film na svém kameramanském kontě Střecha natáčel s režiséry Ivo Novákem a Václavem Wassermanem. Byla to komedie s hvězdným obsazením *Nejlepší člověk* (1954). Filmy v režii Jaroslava Macha byly *Po noci den* (1955) a *Tajemství písma* (1958). *Po noci den* se měl původně jmenovat *Horké dny* a byl natočen podle spisovatelky Emy Řezáčové, která je autorkou původního námětu i scénáře. Děj zavede diváky do prostředí jihočeské vesnice, v níž zemědělské družstvo prochází krizí v období žní. Exteriéry filmu se natáčely převážně u jihočeské Třeboně.<sup>84</sup> Další Střecheva spolupráce proběhla s Jaromírem Pleskotem, s nímž natočil středometrážní komedii *Kam s ním?* (1955) podle povídky Jana Nerudy.

V 50. letech natočil Střecha také několik dětských filmů (o dětech i pro děti) a pohádek. Pohádka *Obušku, z pytle ven* (1955) byla v době svého vzniku kritikou odsouzena za barvotiskové obrázky. Barevný film pro děti byl natočen podle stejnojmenné Erbenovy pohádky. Na kameře se podílel s Jiřím Tarantikem, pro kterého to byla první filmová zkušenost.

---

<sup>83</sup> Dobrodružství v rychlíku. *Literární noviny*, 1954, č. 16, s. 6.

<sup>84</sup> Přehled nových filmů. *Filmový přehled*, 1955 (22. 12. 1955), č. 2.

Střecha rovněž dvakrát spolupracoval se začínajícím režisérem dětských filmů Milanem Vošmikem. Ten se záhy projevil jako talent na filmování s dětským komparzem a zůstal po celou svou kariéru věrný tvorbě pro děti. Jejich první spoluprací byl film natočený podle stejnojmenné knihy Bohumila Říhy *Honzíkova cesta* (1956). „*Významnou roli v ‚Honzíkově cestě‘ má obraz. Kameraman Josef Střecha, jehož barevný debut ‚Obušku, z pytle ven‘ nebyl právě slibný, dokázal v tomto filmu nejen svůj vkus, ale jemný smysl pro poesii barev.*“<sup>85</sup> Druhé setkání Střechy a Vošmika se uskutečnilo při natáčení povídkového filmu *Hry a sny* (1958), jež se skládá z dvou kratších filmů *Milenci z bedny* a *Malá vánoční*. Autorem knižní předlohy a posléze scénáře byl Ludvík Aškenazy. Dalším dětským filmem na kterém se Střecha kameramansky podílel, byl film *Prázdniny oblacích* (1959) režiséra Jana Valáška. Zfilmován byl opět podle předlohy Bohumila Říhy, a to knihy *O letadélku káněti*.

Tragické osudy lyžařů Hanče a Vrbaty zachycuje film režiséra Čenka Duby *Synové hor* (1956). Natáčení bylo náročné, počasí filmařům neprálo a jen málokdo ztížené podmínky ustál. Josef Střecha psal své zážitky domů manželce Jiřině: „*Já a Duba jsme byli na place skoro čtyři hodiny bez přerušení a i Duba se chtěl vzdát, ale já když jsem viděl, jaké můžeme natočit scény, jsem to nepovolil. Večer mně děkoval a považ, měl slzy v očích. Prý to ode mne nečekal. Mezi osazenstvem docházelo ke scénám. Vojta Kuthan dostal nervový šok a lehl si na zem a tloukl rukama do sněhu, že už dál nepůjde. Tak mu dal Dr. Náprstník něco pro uklidnění, ale ke kameře jsem ho nic nedostal. Ten Baťka se osvědčuje velmi dobře. Díky Bohu, že zde nemám Tarantíka, ten by nevystrčil ani nos*“.<sup>86</sup>

Ke konci 50. let se naskytla příležitost spolupráce na žánrových filmech *Bomba* (1957) *Kasaři* (1958) a *105 % alibi* (1959). *Bomba* byla prvotinou režiséra Jaroslava Balíka. Zápletka tohoto psychologického filmu spočívala v nalezení nevybuchlé pumy v okolí nemocnice.

Během svého působení na Barrandově v období 50. let tvořil Střechův příjem 20 000 Kčs měsíčně.<sup>87</sup> Odměny za jednotlivé filmy se pohybovaly v řádu desetitisíců. A jak už se v období zestátněné kinematografie nosilo, v roce 1958 získal Josef Střecha Stříbrný odznak vzorného zaměstnance od ministerstva kultury.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Honzíkova cesta k dětem. *Kultura* 11 (14. 3. 1957), s. 4.

<sup>86</sup> *Osobní fond Josefa Střechy (1907 – 1985)*. Dopis manželce z natáčení filmu *Synové hor*, k. č. 1, inv. č. 8, sign. II a, nedatováno.

<sup>87</sup> Szczepanik Petr, Seminář: Barrandov: podnik, místo pracovní svět. Dostupný na WWW: <[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/FAV188/Barrandov\\_-\\_podnik\\_\\_misto\\_pracovni\\_svet\\_upraveny\\_pro\\_studenty.txt](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/FAV188/Barrandov_-_podnik__misto_pracovni_svet_upraveny_pro_studenty.txt)> [podzim 2011; cit. 18. 6. 2015] >

<sup>88</sup> Luboš Bartošek, *Muži za kamerou*. Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 32

#### 4.4. 60. LÉTA

Období 60. let československého filmu bylo ve znamení talentovaným nových tvůrců a jejich debutů. Díky mnoha faktorům, z nichž jeden bylo částečné odbyrokratizování schvalovacího procesu na Barrandově, se tato mladá tvorba mohla objevit a působit po agitačních filmech 50. let jako zjevení.

Josef Sřecha byl v této době po vážné nemoci, kameru však neopouřřel a točil, přestože se počty filmů, na které byl nasazován, postupně snižovaly. Natočil s režisérem Jiřím Hanibalem a Štěpánem Skalským film *Vřude žijí lidé* (1960). O rok později navázal s Vladimírem Čechem na předchozí detektivku *105 % alibi* dalřím filmem s názvem *Kde alibi nestačí* (1961). Válečné drama *Zbabělec* (1961) zaznamenávající Slovenské národní povstání ke sklonku roku 1944 natáčel Sřecha v Nízkých Tatrách na Slovensku spolu s režisérem Jiřím Weissem. *Zámek pro Barborku* (1962), Sřecha snímal v režii Stanislava Strnada. Dále natočil film Zdenka Sirového *Handlíři* (1963) a psychologický film *Marie* (1964), jenž byl jedním z prvních filmů režiséra Václava Vorlíčka.

##### 4.4.1. Mezigenerační dialog

Článek uveřejněný v Divadelních novinách s názvem *Umění rukou a hlav*<sup>89</sup> nás přivádí k problematické otázce pracovní situace, jež nastala v československé filmové tvorbě na konci 60. let. Na Barrandově byli zaměstnání starří zkušení tvůrci. Avřak kameramana si na natáčení svého filmu vybíral sám režisér. Sřecha a dalří tvůrčí pracovníci starří generace byli tedy zaměstnanci Barrandova, ale už dlouhou dobu nedostali řádnou nabídku na natáčení.

Naopak mladá generace FAMU neměla po studiu zajiřřená pracovní místa, kapacity barrandovských ateliérů byly naplněné. A tak se stalo, že přestože filmy Miloře Formana, Věry Chytilové, Jaromila Jireře, Jana Němce a dalřích mladých tvůrců za sebou měly v roce 1965 úspěchy doma i ve světě, tito režiséři dostávali za svou práci finanční ohodnocení dle nejnižřích tarifů. Často na úrovni pomocných režisérů.

Mladří generace režisérů FAMU měla nové představy o filmovém vyjádření. Tvůrci se snařili o radikální proměnu filmového výrazu a filmové řeči. Generace talentovaných debutantů svým novátorským provedením směřovala své filmy spíše k dokumentárnímu stylu, intimním tématům, civilnímu herectví i prostředí a potlačené dějovosti. Ve filmech se často objevovali

---

<sup>89</sup> Umění rukou a hlav. *Divadelní a filmové noviny* 8, ř. 8 (9. 12. 1964), s. 6.

neherci. Takto smýšlející nová generace si k sobě hledala mladé kameramany, kteří zastávali podobný názor na podobu filmového díla. Nové pojetí kamery se projevilo zejména na přístupu k osvětlení.

Rozhovor Josefa Střecha se scenáristou Vladimírem Valentou tuto problematiku otevírá. „Miloš Forman mi nedávno řekl: ‚S vámi bych dělal film, kdyby v tom hrál Höger a ne neherci.‘ Asi si myslí, že bych chtěl, aby mi neherec došel až na značku,“ prozradil v rozhovoru Střecha. Valenta se tázal: „Říká se, že kameramani tvé generace vyžadují velké světelné parky, čili jsou ekonomicky nároční.“ „Tak doslova to není. Když děláš třeba muzikál, tak ten park musíš mít. Jindy ti zas stačí pár nitrafotek. Jestliže se dříve užívalo většího světelného parku než dnes, je to proto, že dnes je negativní materiál mnohem citlivější. Také se tehdy většinou docela jinak osvětlovalo: například neexistovalo nechat proti oknu postavu v tmavé siluetě. Dnes se to dělá tak, jak to asi zaznamenává lidské oko. Ovšem jsou i dnes slušné filmy, které jsou snímány velice konvenčně: například *Myš která řvala* nebo *Ten nejlepší*.“

Na Barrandově v této době bylo zaměstnaných 30 kameramanů a točilo se přibližně 30 filmů ročně. Jak Střecha přiznal, sám zrovna na žádném filmu nepracoval. Z rozhovoru se zdá, že svou nezaměstnanost dával za vinu právě mezigenerační otázce. Valenta: „Není to vždycky generační problém.“ „Většinou ano... Ovšem jsou i filmy mladších režisérů, které jsou staré. Já osobně nevidím biologický problém v kombinaci starší kameraman – mladý režisér. Buď režijní koncepci pochopíš a zvládneš ji, nebo ne. O nic jiného nejde. Ti mladí si možná myslí: on je starší, to nebude umět tak udělat, nebo nebude chtít poslouchat. Pravda, někdy se to stalo, ale nemělo by se paušalizovat. Muselo by se skutečně prokázat, že už dnešním požadavkům nestačíme (...),“ odpověděl Střecha. Přesto to byl právě on, kdo spolupracoval s mladými režiséry, jako byli výše uvedení: Milan Vošmik, Václav Vorlíček, Jaromír Pleskot. Ale to, že Střecha na mladší generaci nijak nezanevřel, dokládá pomoc, kterou nabídl o rok později po vydání rozhovoru *Umění rukou a hlav* v roce 1965 Ivanu Passerovi a Miroslavu Ondříčkovi.

V rozhovoru šlo spíše o postesknutí, které vyvolala nevyrovnanost barrandovskému výrobnímu procesu. „A také by se měl příliv nových sil usměřňovat vzhledem k výrobní kapacitě, anebo by se měla kapacita zvyšovat vzhledem k našim dnešním úspěchům ve světě, o

*kterých se tolik mluví, ne? Vždyť ve filmu nevyvážíme ani suroviny, ani výrobky, ale pouze umění rukou a hlav.*“<sup>90</sup>

Článek vyvolal vášnivou reakci redaktora Jiřího Janouška.<sup>91</sup> Rozhodl se Valentovi odpovědět a Valenta odpověď opětoval. Janoušek zpochybnil, zda je nezaměstnanost starších kameramanů otázkou pouhého mezigeneračního rozdílu a viděl toto stanovisko jako zjednodušující. Střechovo vyjádření, že film je umění rukou a hlav, zas považoval za nepravdivé, protože podle něj si režiséři své kameramany vybírají také podle srdce.<sup>92</sup>

Od roku 1957 přibýlo jen málo nových kameramanů, kteří by se dostali k samostatné kameramanské práci. Povedlo se to jen těm nejlepším. Jmenujme Jana Čuříka, Jaroslava Kučeru, Stanislava Milotu, Jaromíra Šofra, Jana Němečka a Miroslava Ondříčka. Získat stále místo jako zaměstnanec Barrandova a vypracovat se na pozici hlavního kameramana a mít tak jistotu záruku obživy a hlavně uměleckého uplatnění – bylo složité. Vedení barrandovského studia se snažilo svá rozhodnutí co nejvíce odsunout na dobu neurčitou. A tak bylo například Miroslavu Ondříčkovi v jeho 31 letech doporučeno, ať si doplní vzdělání studiem na večerní škole FAMU. Za to, aby mohl natáčet spolu s Formanem *Konkurs* (1963) a *Lásky jedné plavovlásky* (1965), se oba mladí tvůrci museli „prát“ s vedením Filmového studia Barrandov (FSB). Obdobnou nevoli zažil taktéž režisér Ivan Passer.

#### 4.4.1.1. Dohled na *Intimní osvětlení*

Při nahlédnutí do produkčních materiálů Střechu nalezneme uvedeného jako hlavního kameramana *Intimního osvětlení* (1965). Začínající kameraman Miroslav Ondříček je zde uveden jako asistent kamery. Ve skutečnosti byly okolnosti natáčení *Intimního osvětlení* komplikovanější.

FSB schválilo do výroby debut *Intimní osvětlení* a režisér filmu Ivan Passer si přál, aby ho s ním natočil tehdy začínající kameraman Miroslav Ondříček. Ředitelem Vlastimilem Harnachem<sup>93</sup> byla svolána celozávodní schůze kameramanů, kde se mělo rozhodnout, zda je Ondříček schopen tento film natočit ve funkci hlavního kameramana. Ve filmovém klubu na Národní třídě, kde se porada konala, se odsouhlasilo, že Miroslav Ondříček se na filmu smí

---

<sup>90</sup> Umění rukou a hlav. *Divadelní a filmové noviny* 8, č. 8 (9. 12. 1964), s. 6.

<sup>91</sup> Polemika: Umění rukou a hlav?. *Divadelní a filmové noviny* 8, číslo 11 (6. 1. 1965), s. 5.

<sup>92</sup> Tamtéž.

<sup>93</sup> Ondříček tento Harnachův nápad na svolání schůze kameramanů považoval za manévr, jak se chtěl ředitel zbavit odpovědnosti.

podílet pouze na pozici švenkra. Na hlavního kameramana bylo podle odborářů potřeba sehnat někoho zkušenějšího.

Střecha se s Ondříčkem znal z natáčení Honzíkovy cesty, kde mu Ondříček dělal asistenta. Po této poradě za Passerem a Ondříčkem Střecha přišel a řekl, ať film natočí, že on to vezme na sebe. Stal se tak vynucenou supervízí a na novovlnném filmu generace, která měla rozdílné představy o filmové řeči a zejména pak o osvětlení. Rovněž se vlastně stal zachráncem celého projektu. „*Ale přišel za námi hodný pan Střecha, výborný kameraman, kterému jsem asistoval na Honzíkově cestě, a řekl: ‚Kluci, já ten film vezmu na sebe a dělejte si, co chcete, já vás pokryju. Pobýval s námi na place, kouřil, a když do něčeho vstoupil bylo to vždy výborné, nikdy mu to nezapomenu.‘*“<sup>94</sup>

Ivan Passer vzpomíná na spolupráci na *Intimním osvětlení* takto: „*Pan Střecha. Jak říká Mirek Ondříček: ‚šlechtic Střecha‘. Odbory nechtěly, aby Mirek dělal kameru, všichni hlasovali proti němu. Jedině Jaroslav Kučera se vzdal hlasování a pan Střecha byl jediný, kdo hlasoval pro, aby ji Mirek mohl dělat. Tak já jsem šel k panu Střechovi a řekl jsem: ‚pane Střecha děkuju mockrát, my bysme chtěli kdyby vy jste to dělal ten film, kdyby jste nám pomohl. Mirek by to točil a vy byste byl s náma.‘ A byl úplně fantastickéj, vždycky říkal: ‚Mirečku, támhle to máš nějaký tmavý‘, a šel a zašrouboval nějakou žárovku. A najednou uprostřed filmu přijel Lindsay Anderson a řekl: ‚já chci Mirka na svůj krátký film‘, který se jmenoval Bílý autobus. Mirek řekl: ‚No já nemůžu jet, jsem tady v polovině filmu.‘ A já jsem říkal: ‚prosímte, zapakuj to a už maž, protože takovouhle šanci nikdy nedostaneš.‘ Mirek říkal: ‚já se nikdy nenaučím anglicky.‘ A já říkal: ‚to nevadí, oni se naučej česky.‘ No a nakonec to Mirek sbalil a odjel, pan Střecha to dodělal. <sup>95</sup>A já dodneška nevím kdo, co točil, protože to je úplně perfektně navázaný na to co dělal Mirek. „*„Ačkoliv byl tehdy už v penzi<sup>96</sup>, po úspěchu Intimního osvětlení byl o něj znovu velký zájem. Patřil ke staré škole, a to byli perfektní řemeslníci a nóbl chlapi, čišelo z nich něco ze zdvořilé kultury první republiky.‘*“*

Podle syna Jiřího Střechy, který se jako dvanáctiletý natáčení zúčastnil, mělo i na Josefa Střechu natáčení *Intimního osvětlení* velký vliv. Na natáčení panovala přátelská atmosféra, ale přesto se Střecha zdál trochu nespůj. Měl být přece pod filmem podepsaný jako hlavní

<sup>94</sup> Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, s. 44.

<sup>95</sup> Ondříčkův odjezd do zahraničí během natáčení byl celkem jednoduše povolen také díky tomu, že papírově nebyl hlavním kameramanem on ale Josef Střecha.

<sup>96</sup> V této době na penzi nebyl.

kameraman. Snažil se jim tedy co nejvíce pomoci. Nový druh svícení ještě nevstřebal. Občas někde přidal lampičku nebo Ondříčkovi poradil. *“Vycházeli jsme spolu ohromně, poradil mi třeba nádhernou věc: Dneska už slunce nahradíte poměrně snadno, ale tehdy to ještě nešlo, neměli jsme k dispozici silné lampy. Proto jsme vždy museli čekat na sluníčko. Pan Střecha mi ovšem poradil. Když jsme točili smuteční oslavu v hospodě, kdy lidé zpívají a pijí, chtěl jsem, aby slunce pronikalo okny dovnitř. Pan Střecha mi tehdy řekl: ‚Tak to udělej stříbrnými odraznými deskami. Dej desky ven před dům a odrážej slunce do oken.‘ Vytáhli jsme tedy veliké odrazky a celý den tak proudily do prostorné místnosti sluneční paprsky, i když venku se pak na večer třeba i setmělo. Kolem domu stále kmitalo osm osvětlovačů a svítily do desek. Ono to vypadá snadně jako nadýchnutí, ale představovalo to strašnou práci. Nebo mi radil, jak udržovat po tři dny stejnou atmosféru, když točíte v reálu a jeden den slunce pálí a druhý se vůbec neukáže. Takhle mě uváděl naplno do řemesla,“* vzpomínal Ondříček.

Josef Střecha natáčení ustál a nechal Mirka Ondříčka napsat do titulků. Na natáčení rád vzpomínal a s oblibou sledoval Ondříčkovy úspěchy v zahraničí. Pokud byl Ondříček v Praze, chodil ke Střečovým na návštěvu vyprávět, jak se mu vede v Americe a jakou tam mají techniku.<sup>97</sup>

#### 4.5. KE SKLONKU KAMERAMANSKÉ KARIÉRY

Během posledního desetiletí své kameramanské kariéry spolupracoval na barrandovských filmech, jako byly *Svatba jako řemen* (1967), *Zázračný hlavolam* (1967), *Červená kůlna* (1968). Pro Krátký film natočil krátkometrážní komedii Vojtěcha Jasného *Magnetické vlny léčí* (1965).

Jiří Krejčík si během své filmové kariéry vysloužil pověst výbušného člověka. Rovněž během spolupráce s Josefem Střechou se naskytla jistá příhoda. Při cestě na natáčení spolu jeli Střecha a Krejčík v jednom voze. Režisér si prohlížel fotky z natáčení filmu *Svatba jako řemen* a rozčiloval se. Zdálo se mu, že jsou záběry snímány jinak, než si představoval. Střecha mu vysvětlil, že se nejedná o fotosky, ale o pracovní fotografie z natáčení. Krejčík ho neposlouchal a tak Střecha nechal zastavit auto, vystoupil a vydal se směrem na Prahu. Prý ať si najde jiného kameramana, když s jeho prací není spokojen. Na to se Krejčík omluvil a až do

---

<sup>97</sup> Rozhovor s Jiřím Střechou vedla Magdaléna Novotná v Praze dne 15. 7. 2015.

konce natáčení si Střechovu kameru pochvaloval.<sup>98</sup> A to původně neměl film vůbec točit. V období příprav se počítalo s kameramanem Janem Čuríkem. Střecha byl na film dodatečně schválen měsíc před zahájením natáčení.<sup>99</sup>

Film *Červená kůlna* byl prezentován jako film pro děti. Jednalo se však o citlivý film, který je pouze nazírán z dětského pohledu. Střechova kamera se vyznačuje příjemnou civilností.

V období normalizace natočil s režisérem Josefem Machem filmy *Na kolejích čeká vrah* (1970), *Člověk není sám* (1971). Dále středometrážní televizní film *Popel* (1969), který byl posledním filmem Václava Kršky a filmovali ho podle povídky Fráni Šrámka.

Platové podmínky filmu *Na kolejích čeká vrah* nám odkrývají, jak vypadaly mzdy barrandovských zaměstnanců ke konci 60. let. Josef Střecha v této době pobíral měsíční plat 1650 Kčs. Během natáčení dostával 55 Kčs denně. Extra honorář za pětiměsíční natáčecí období na pozici hlavního kameramana čítal 45 000 Kčs. Srovnajme si tuto odměnu s odměnou pro režiséra Jaroslava Macha. Ten pobíral obdobnou měsíční mzdu - 1900 Kčs. Za denní natáčení dostával 63,33 Kčs a jako odměnu za celý film získal 95 000 Kčs.<sup>100</sup>

Po natočení posledního celovečerního filmu na pozici kameramana Střecha natočil několik běžných reklam pro společnost Merkur.<sup>101</sup>

Na závěr 60. let Střecha, jakožto zkušený kameraman, srovnával poměry tehdejší kamery s kamerou filmů 30. let. „*Je tu samozřejmě veliký rozdíl, i když hodnotit tehdejší kameru lze jen v dobových relacích, v rámci tehdy panujících představ. Především se ta dnešní liší umělečtějším pojetím. A tím, že v jeho rámci je přirozenější, že je bliž k realitě, životu. Tenkrát byly například v módě tzv. kontralichy, a to bez ohledu na to, že světlo přitom bylo tolikrát nelogické. Samozřejmě, vývoji kamery přispěl jak celkový vývoj filmu, tak i vývoj techniky, umožňující dnes natáčet při světelných parametrech, za nichž se dříve točit nedalo, atd. S novým vkladem přicházeli nejlepší představitelé každé nové generace, přinášející do filmu svůj názor a nové generační pocity. Čímž pochopitelně nechci říci, že kameramani starších generací nejsou s to najít vztah k mladým režisérům a jejich filmovému světu.*“<sup>102</sup>

<sup>98</sup> Rozhovor s Jiřím Střechou vedla Magdaléna Novotná v Praze dne 15. 7. 2015.

<sup>99</sup> Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Svatba jako řemen, Průzkum realizace, nedatováno.

<sup>100</sup> Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Na kolejích čeká vrah, Konečné vyúčtování nákladů, 31. 12. 1970.

<sup>101</sup> Reklamy se jmenovaly např.: *Polyesterénové nádoby, Vztah veřejnosti k papírenskému průmyslu, Tapety I.*

<sup>102</sup> Kamera nejsou jen hezké obrázky. *Rudé právo* 49, č. 130 (5. 6. 1969) s. 5.



## 5. OSOBNÍ ŽIVOT

Josef Střecha se narodil do rodiny strojníka Josefa Střechy st. a Anny Střechové, za svobodna Hnátkové. Byl jedináček a rodiče ho velice milovali. Jak již zmiňuji v úvodu, ačkoliv si tatínek představoval pro syna jinou budoucnost – studium průmyslové školy, – v jeho snu přidat se k filmu mu nebránili a ačkoliv to úplně nechápali, podporovali ho.

V osobním životě, ale i na filmovém place byl Josef Střecha oblíbeným společníkem – pro svou profesionalitu i smysl pro humor. Měl rád život a drobnosti, které k němu patří. Na fotografiích je také často zachycen s oblíbenou cigaretou. A jistě měl také úspěchy u žen. Byl ženatý s modelkou Miladou Dremlovou a v roce 1942 se jim narodila dcera Jana, manželství však nevydrželo.

Podruhé se oženil dne 25. 4. 1952. Vzal si herečku Jiřinu Bílou. V roce 1954 se jim narodil syn Jiří. Tatínek Josef bral s sebou Janu i Jiřího na natáčení. Dcera Jana pracovala chvíli na Barrandově jako klapka a později jako asistentka režie u režiséra Macha. Brzy se však vdala a ve filmařině nepokračovala. Syn Jiří Střecha se od mládí projevoval jako umělecký talent. Psal a fotografoval a později přišel na vhodný způsob vyjádření se a vystudoval dokumentární tvorbu na FAMU. Dodnes se věnuje dokumentární tvorbě – zejména pro Českou televizi.

Josef Střecha bydlel řadu let na pražských Vinohradech. Nejprve ve Vinohradské ulici (tehdy Stalinova) a v polovině 50. let se přestěhoval do Londýnské ulice č. p. 62, kde společně se svou ženou Jiřinou dožil. V nedaleké Italské ulici bydlel tehdy jeho kamarád, kameraman Jan Stallich s rodinou. Ten měl dceru Ninu a se Střechovou dcerou Janou jsou dodnes kamarádky. Kamarádi Střecha a Stallich se s oblibou scházeli na pivo či víně v restauraci Hlavovka. Naproti Střechovým bydlel také Ferdinand Pečenka a společně s Rothovými se všichni přátelili a často se scházeli.

V roce 1957 byl Střecha hospitalizován ve vojenské nemocnici v Hradci Králové, měl nezhoubný nádor na plicích. Během operace 23. září 1957 mu byl odebrán pravý plicní lalok. Pobyť v nemocnici trval 74 dní. Josef Střecha oslavil v nemocnici své 50. narozeniny. Řada dochovaných telegramů a dopisů dokládá, že na něj myslela nejen rodina, ale i přátelé a kolegové z Barrandova. Po svém propuštění nepřestal kouřit ani natáčet. Filmy točil ještě 14 let a později až do roku 1983 hrál jako herec drobných rolí v desítkách českých filmů. Josef

Střecha zemřel dne 29. 3. 1985 ve věku 78 let ve Vinohradské nemocnici, obklopen svou rodinou.

## 6. ZÁVĚR

Josef Střecha byl jako kameraman velice aktivní a svou práci dělal kvalitně. Ve 30. letech i během války spolupracoval zejména s režiséry komerčních veseloher, jako byli Jiří Slavíček, Vladimír Slavínský, Čeněk Šlégl a Miroslav Cikán. S těmito režiséry natočil nejvíce filmů. Ačkoliv se často jednalo o konvenční filmy co do námětu i formálního provedení, kamera Josefa Střechy byla vždy profesionální. Tento fakt vystihuje poznámka, která se objevuje v několika článcích o Střechově kameře, o tom, že jeho kamera často zachraňovala filmy nezkušených nebo průměrných režisérů.

Velkou část děl Střechovy filmografie jsem dohledala v dobovém tisku. Reakce na estetické provedení kamery však málokdy znamenaly více než pouhé „kamera byla dobrá“, „vynikající kamera Josefa Střechy“ apod. Přesto pro mě práce s dobovým tiskem, jenž jsem dohledávala sama a rovněž jej měla k dispozici v pozůstalosti, byla užitečná.<sup>103</sup> Objevila jsem několik důležitých článků, které opět trochu rozkryly Střechovu osobnost.

Pokud Josef Střecha zrovna nespolečně pracoval na celovečerním filmu, velmi pravděpodobně, tvořil krátké filmy nebo reklamy. Uvedla jsem v textu práce několik konkrétních, které se mi podařilo dohledat. Často se u nich ani jméno kameramana nepsalo. Nepokládám za podstatné znát naprosto všechny Střechovy malé zakázky. Je postačující se dozvědět, že českoslovenští kameramani občas „odbíhali“ k reklamě a krátkým filmům, ale nepovažovali to za nijak podstatné, takže se o tom příliš nezmiňovali.

Shrnu-li veškeré poznatky, které se mi o Josefu Střechovi podařilo nashromáždit, myslím, že ačkoliv to byl zejména profesionální odborník, nadání bezesporu projevoval. Skvostná kamera *Daleké cesty* je toho důkazem, ačkoliv nesmíme opomíjet další filmy, které se pyšnily jeho kamerou. Co na tom, že si prý slovo umění odvozoval od slova umět.<sup>104</sup> Svou profesi dokonale ovládal. A ačkoliv o tom nemluvil, na umění rozhodně nerezignoval. Velmi rád vzpomínal na *Dalekou cestu* a spolupráci s Radokem a na to, jak úzce je spojena koncepce kameramana s tou režisérskou. A že kvalitní režijní vedení pomáhá kameramanovi vydat ze sebe to nejlepší. Jak by měla podle Střechy kamera a přístup k ní vypadat? „*Kamera nejsou jen hezké obrázky. Myslím, že základní kvalitou kameramana – předpokladem je ovšem dokonalá profese – je schopnost jít s režisérem, s charakterem příběhu a stylem filmu.*“

---

<sup>103</sup> Střechova manželka paní Jiřina Bílá pilně vystřihovala. On zásadně prý nic neshromažďoval.

<sup>104</sup> Ze vzpomínek syna Jiřího, které četl k příležitosti oslavy 100 let od narození Josefa Střechy v kině Ponrepo.

*Kameraman se nemůže prosazovat proti režisérovi, poškodil by film. Nemá také jen pasivně posluhovat, ale musí jako samostatný tvůrce sloužit filmu, jeho záměru, stylu, charakteru. (...) Vede to samozřejmě k určité závislosti: myslím, že výkon kameramana stoupá s kvalitou režiséra, že je závislý na tom, jak osobitého a talentovanému scénáři a režisérovi má sloužit.“<sup>105</sup>*

Obecnější informace o kameramanské profesi a jejím vývoji, které jsem v bakalářské práci nashromáždila, nejsou ani zdaleka vyčerpávající. Ty, které jsem uvedla, se blíže týkají osobnosti Josefa Střechy. Pozici kameramana jakožto nejbližšího spolupracovníka režiséra a tvůrce filmového obrazu je třeba ještě důkladně zkoumat. Zaměřit pozornost na technickou, tak tvůrčí část profese. Více se věnovat analýze kamery, kterou jsem do práce o Josefu Střechovi pro její historický charakter nezahrnula.

To, jak se vyvíjela profese kameramanů v průběhu dějin kinematografie, nám může přinést hlubší pochopení filmu obecně. V práci se objevuje také ustálený termín „česká kameramanská škola“. Ten vystihuje zejména fakt, že se ve 30. letech objevila řada talentovaných kameramanů, jejichž obrazové pojetí často převyšovalo režijní práci. Tito kameramani pocházeli ze stejného národního zázemí a měli k dispozici totožné technické podmínky. Proslavili se a později někteří z nich pracovali v zahraničí. Bylo by užitečné věnovat se podrobněji těmto dalším kameramanským osobnostem.

Osobní historie nám může leccos sdělit a přinést pochopení, že filmové umění není prací jednotlivce. A jak se u nás často objevuje – není jen prací režiséra. Osobnější přístup k biografickým datům svádí na cestu, která nás lépe provádí atmosférou doby. I proto jsem zahrnula občas i méně podstatné historiky z natáčení. Chci se na závěr vyhnout jakési „dojmologii“, ale přesto musím tvrdit, že film byl a je i otázkou lidskou, otázkou kamarádství na place, společných zážitků a opravdu oněch veselých historek z natáčení.

*„Kameraman, který je dobrý řemeslník, může natočit vysoce umělecký film. Ale vysoce umělecký kameraman může natočit nesmysl, protože nepochopí obsah filmu a bude prosazovat pouze sám sebe. Kameraman může být umělcem, aniž se jako umělec projevuje,“*

---

<sup>105</sup> Kamera nejsou jen hezké obrázky. *Rudé právo* 49, č. 130 (5. 6. 1969) s. 5. (Střechu mrzelo, že se mu nepoštětilo pracovat s režisérem Františkem Vláčilem, jehož obrazového vyjádření si nesmírně vážil. Při práci ho zažil alespoň jako herec malých rolí v jeho filmech *Dým bramborové natě* a *Koncert na konci léta*).

tento citát kameraman Josef Brabec použil v jiné souvislosti, ale mě se zdá výstižný na závěr práce o kameramanu Josefu Střechovi.

## 7. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

### PRIMÁRNÍ PRAMENY

#### Archivní prameny

Národní filmový archiv – oddělení orální historie

- Rozhovor s Janem Stallichem vedl Zdeněk Štábla, Jaroslav Brož, Myrtil Frída a Luboš Bartošek, Sběrka orální historie, 60. léta.
- Rozhovor s Jaroslavem Tuzarem vedl Elmar Klos. NFA, Sběrka orální historie, nedatováno.

Barrandov Studio a.s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE):

- Na kolejích čeká vrah
- Svatba jako řemen

#### Další zdroje

Osobní fond Josefa Střechy (1907 – 1985).

Rozhovor s Jiřím Střechou vedla Magdaléna Novotná v Praze dne 15. 7. 2015.

Rozhovor s Janou Vokrojovou vedla Magdaléna Novotná v Praze dne 7. 8. 2015.

### SEKUNDÁRNÍ PRAMENY

#### Literatura

BARTOŠEK, Luboš: Česká kameramanská škola 30. let. Panoráma 6, 1979, č. 2.

BARTOŠEK, Luboš: Česká kameramanská škola 30. let. Panoráma 6, 1979, č. 3.

BARTOŠEK, Luboš: Filmové profily. Praha: Československý filmový ústav, 1966.

BARTOŠEK, Luboš: Muži za kamerou. Praha: Československý filmový ústav, 1984.

BARTOŠKOVÁ, Šárka – BARTOŠEK, Luboš: Filmové profily. Praha: Československý filmový ústav, 1986.

Český hraný film I. 1898 – 1930. Praha: Národní filmový archiv 1995.

Český hraný film II. 1930 – 1945. Praha: Národní filmový archiv 1998.

Český hraný film III. 1945 – 1960. Praha: Národní filmový archiv 2001.

Český hraný film IV. 1961 – 1970. Praha: Národní filmový archiv 2004.

HAVELKA Jiří, Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945. Praha: Československý filmový ústav 1979, strojopis.

- HAVELKA, Jiří: 50 let československého filmu. Praha: Československý státní film 1955.
- KLIMEŠ, Ivan: Pohyb filmu v kinematografu. Iluminace 13, 2001.
- PTÁČEK, Luboš (ed.): Panorama českého filmu. Olomouc : Rubico, 2000.
- SYLVESTROVÁ, Marta (ed.): Český filmový plakát 20. století. Moravská galerie v Brně: Exlibris, Praha, Brno – Praha 2004.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.): Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Praha: Herrmann a synové, 2004.
- SZCZEPANIK, Petr: Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let. Brno: Host.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie. 1919–1939. Praha: Československý filmový ústav, 1984.
- ŠTÁBLA, Zdeněk: Data a fakta z dějin čs. Kinematografie 1896–1945. svazek: 3, Filmový ústav 1990.
- ŠTÁBLA, Zdeněk: Pomocné studie k dějinám čs kinematografie. Praha: Československý filmový ústav, 1985.
- WASSERMAN, Václav: Průkopníci čs. kinematografie. Alois Jalovec – J. S. Kolár – Vladimír Slavínský a další průkopníci z kavárny Rokoko. Praha: Akademie múzických umění 1966.

### **Periodika**

Český filmový svět

Český filmový zpravodaj

Divadelní a filmové noviny

Filmová tribuna

Filmové noviny

Filmový kurýr

Filmový přehled

Kinematografie

Kino

Kultura

Literární noviny

Revue filmu

Rudé právo

Scéna

Svět ve filmu a obrazech

Týdeník Svazu filmového průmyslu a obchodu čsl.

Zpravodaj československého filmu

### **Internetové zdroje**

SZCZEPANIK, Petr: Seminář: Barrandov: podnik, místo pracovní svět. Dostupný na WWW:  
<[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/FAV188/Barrandov\\_podnik\\_\\_misto\\_pracovni\\_svet\\_upraveny\\_pro\\_studenty.txt](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/FAV188/Barrandov_podnik__misto_pracovni_svet_upraveny_pro_studenty.txt) >



## 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 duní* (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: *Odysseus 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 Vláčil)  
1979: *Lásky mezi kapkami deště* (Karel Kachyňa)  
1979: *Paragraf 224* (Zdeněk Sirový)  
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: *Svítilo 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.<sup>106</sup> Biografická 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)
- b) literární činnost:

---

<sup>106</sup> Osobní fond Josefa Střechy je v současné době u rodiny Střechových. V případě zájmu o archiválie mě kontaktujte na emailu: magda.novotna@gmail.com.

- 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. ILUSTRAČNÍ 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. PÍSEMNOTI TÝKAJÍCÍ SE RODINNÝCH PŘÍSLUŠNÍKŮ VII. PÍSEMNOTI 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)	<b>osobní doklady, diplomy, ceny, legitimace, vysvědčení</b>			
1		Křestní list	1	1930	1
2		Výuční list (výuční list zámečnicka 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)	<b>rodinná</b>			
8		Střechová Jiřina (manželka, příjemce) odesílatel Josef Střecha z natáčení filmu Synové hor	1	b. d.	1
	II. b/1	<b>osobní</b>			
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	<b>dopisy zatím blíže neurčené</b>			
11		Ilse (v němčině)	10	1943	1
12		Helge (v němčině)	6	1943	1
	II. b/6	<b>blahopřání k význačným životním jubileím gratulace ke Střechovým 50. narozeninám</b>			
13					
dtto		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	2	1940	2

	13x18 cm)			
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>Šťěstí 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 duni;</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 březem 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.	<u>ILUSTRÁČNÍ MATERIÁL O PŮVODCI FONDU</u>			
	V. a)	<b>fotografie, vyobrazení</b>			
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)	<b>referáty a recenze o pracích původce fondu</b>			
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. "Kinooperátérem" 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 naexponované. Nebyl to někdy snadný úkol. Obraz se totiž neposuzoval reflexním hledáčkem jako dnes, ale přímo přes film v kameře. Obraz jsme viděli na zadní straně filmové suroviny ve velikosti filmového políčka a vzhůru nohama.

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, Dégl... 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 snímal třeba skrz nohy od židle a v dalším se z ničeho nic promítl na sedě 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 nejdřív 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 trhají křesťany. Další filmy jsem viděl až po skončení války v roce 1918 v Praze, kam jsem dojížděl do školy.

Po vychození Městské 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 Weteb-film otevřel školu pro výuku filmových herců. Přijal mne tehdy filmový herec a sekretář Ladislav Struna. Když jsem si přečetl informační prospekt, 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, že 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 laboratoří. 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 operatéri se vším velkou tajemností. Když některý něco poradil, muselo se to většinou dělat obráceně, aby byl výsledek dobrý.

Když jsem přišel k Déglům, 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 Wassermanna režisér Hans O. Löwenstein. Hráli v něm Josef Rovenský, Jan Speerger, Theodor Pištěk a vídeňští 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. Nepřípustibil poáník 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 pro různé 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 staří 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 nabyl 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 Wajsbauer*  
*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 věci 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 nechal drahnou chvíli přemlouvat 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 chlupáky, 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 Ondříčkově 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 té 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 té 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 nemluvalo. 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.