

MARTIN KOS / 18. 11. 2020

Syn hor

Architekt Vilém Rittershain ve své vzpomínce na Karla Lamače uvádí úsměvnou historku, která Vladimír Slavínský musel na svého filmařského kolegu čekat několik hodin při natáčení filmu *Syn hor* (1925). Ačkoliv si vznětlivý režisér hlasitě stěžoval na nespolehlivost herců, v momentě, kdy se usměvavý Lamač ukázal na place, veškerá zloba pominula a večer se spolupracovníci spokojeně usadili u jednoho stolu.^[1] Anekdotu nostalgicky ilustrující povahu obou filmařů Rittershain poté doplňuje rekonstrukcí konverzace, která významně reflektuje režijní přístupy obou populárních tvůrců:

„[Theodor] Pištěk předkládal večeri – a Karel Lamač se Slavínským kuli společné plány do budoucnosti; v jednom se shodli, že budou nadále hrát i režírovat, protože je-li režisér zároveň hercem, může si nejlépe zahrát tu roli, na které mu nejvíce záleží. Tak mínil Slavínský a Lamač k tomu dodal: „Ano, správně, jen je-li ta role patřičně malá – aby měl režisér kdy na to ostatní. Jen Chaplin je tak geniální, že všechno stačí sám. Ale i on je obklopen kolektivem spolupracovníků, kteří mu radí a pomáhají.“^[2]

Pro Lamače tedy představovalo hraní ve vlastních filmech především možnost ztvárnit oblíbenou postavu, přičemž však tato aktivita měla být podle Rittershaina veskrze podružnou jeho režijní činnosti.^[3] Jak vyplývá nejenom ze svědectví, ale i z dlouhodobé Lamačovy spolupráce s dalšími filmaři (zejména herečkou Anny Ondrákovou, scenáristou Václavem Wassermanem a kameramanem Ottou Hellerem), chápal kinematografii jako kolektivní aktivitu s vytyčenými rolemi v procesu realizace a uznával tvůrčí vklad svých spolupracovníků, s nimiž ho pojily i neformální vztahy. Slavínského uvažování oproti tomu tíhnulo mnohem více k modelu významné režijní osobnosti, která bude v chaplinovském duchu díky svým schopnostem rovněž vykonávat roli ústředního hereckého představitele. Právě *Syn hor*, na jehož výrobě se Slavínský s Lamačem sešli, přitom představuje ukázkový případ takového přístupu. Námět Quida E. Kujala rozpracoval do scénáře, jenž mu umožňoval navázat na své

předchozí snímky a rozvíjet svébytnou tvůrčí poetiku založenou zejména na pozoruhodné fyzické akci. Do textu tak pro sebe – jakožto herce hlavní role – zakomponoval celou řadu sekvencí, v nichž mohl naplno předvést svou tělesnou připravenost a široký záběr působivých sportovních výkonů. Ústřední zápletku filmu bychom proto mohli do určité míry chápat jako pozadí pro přehlídku schopností, která mimo jiné ovlivňovala Slavínského volby při strukturování vyprávění.[4]

Přestože Slavínský držel kontrolu nad většinou tvůrčích rozhodnutí díky obsazení tří klíčových pozic během přípravy (scenárista) i natáčení (režisér a herec v hlavní roli), do podoby snímku významně autorsky zasáhl také Karel Degl jako zástupce výroby Bratři Deglové, která financovala produkci. Ačkoliv si režisér s producentem mohli vzájemně vyhovovat při plánování i realizaci, jelikož sdíleli podobný přístup k organizaci práce,[5] jejich postoje se dostaly do střetu před uvedením titulu do kin. Václav Wasserman líčí jejich spor zejména v souvislostech celkové metráže a tvůrčích omezeních spočívajících v podmínkách nastavených tuzemskými kinaři. Ti totiž odmítali zařazovat do svých programů filmy delší než 2400 metrů, přičemž Slavínským vytvořená verze přesahovala limit o 1600 metrů a jako autor odmítal přistoupit k sestřihání na požadovaný rozsah. Aby se mohl film dostat do kin, uchýlil se Degl k pragmatickému kroku a zkrátil jej sám.[6] Jak další odstavce ukážou, díky dochovanému scénáři můžeme poměrně spolehlivě identifikovat Deglovy volby. Ty se týkaly nejen vypuštění motivů zbytných pro vývoj vyprávění, ale i strukturování a rytmizace syžetu do dílčích narativních jednotek v souvislostech délky filmových kotoučů a technického vybavení domácích kin, což byla praxe, jíž měl osvojenou z vlastní filmařské činnosti v předchozích letech.[7]

Jak však prozrazuje srovnání snímku s rukopisem scénáře, i přes významné krácení kopie forma *Syna hor* téměř výhradně respektuje představovanou podobu připravovaného projektu, jak ji zachycuje dochovaný textový dokument. Hlavní konstrukční silou se tudíž stal princip paralelismu, který na rovině vyprávění i stylu systematicky rozvíjí ústřední vývojový vzorec milostného trojúhelníku společně se způsobem jednání a protichůdnými morálními hodnotami u hlavního hrdiny i jeho soka. To vše v souvislostech jejich vzájemného postavení uvnitř fikčního světa. Slavínského snímek přitom odlišností mezi oběma postavami posiluje prostřednictvím suverénní práce s kontinuálně uplatňovaným vedením naší pozornosti příčným střihem, jenž dohromady s řadou dílčích deadlinů zřetelně demonstruje Slavínského znalost

konvencí hollywoodské kinematografie a jejich precizní osvojení.

Slavínský ve filmu hraje dobrosrdečného Petra Horynu, který se i přes slibnou kariéru u armády vrátil po smrti svého otce ke své matce na venkov a živí se manuální prací v lese. Lamač oproti tomu ztvárňuje městského hejska Franka Solara, jehož i se snoubenkou Evou a otcem dovádí horský průvodce do Petrova obydlí, v němž přechkávají prudkou noční bouří, při níž už všichni dostatečně promokli. Když následujícího rána matka zjistí, že se dívčin zdravotní stav přes noc razantně zhoršil a potřebuje okamžitou lékařskou pomoc, syn ochotně upaluje do nejbližšího města, zatímco Solar zůstává v posteli. I přes nejrůznější překážky se hrdinovi daří dopravit doktora na místo včas, načež se vzorec opakuje a Petr se bez rozpaků vydává na obávanou horu pro poslední zbytky dostupného ledu v okolí, který by měl churavějící slečně ulevit od obtíží. Z důvodu nezištné pomoci při záchraně dceřina života, nevšední pracovitosti a vlídnému jednání nabídne později její bohatý otec Petrovi práci, a ten se tak – i vzhledem ke svým sympatiím chovaným k Evě – přesouvá z venkova do města. Následně Solar přežene svůj vztah k alkoholu a usne za volantem vozu, v němž veze svou snoubenku. Poté, co se z automobilu visícího nad útesem podaří Petrovi ve spolupráci s Eviným bratrem Jiřím oba vyprostit, ze zasnub sejde a dívka se provdá za svého zachránce. Zhrzenému mládenci, jenž si dělá zálusk zejména na rodinné bohatství, se však za pomoci dalších dvou proradných přátel daří spokojený svazek narušit, lstivě přimět manželku k rozvodu a napláňovat novou svatbu. Zatímco se zdrcený hlavní hrdina vrací k matce a své původní práci, bratr prohlédne shodou okolností křivákovu lest a odhalí existenci jeho milenky. Posléze se mu daří přesvědčit o nekalostech budoucího chotě i svou sestru a ta se nakonec vrací k dobrosrdečnému Petrovi.

Jak je vidět ze shrnutí děje, snímek buduje paralely mezi oběma postavami hned na několika úrovních, které se projevují různými způsoby a lze je nejzřetelněji rozpoznat v prvních třech dílech. Zaprvé staví do ostrého kontrastu tělesnou zdatnost obou jedinců, s níž spojuje i přidružené stylistické postupy. Už úvodní sekvence ustanovuje Petra jakožto silného a schopného chlapíka, jelikož máme možnost jej sledovat při práci v lese a vidět, kterak se zručně ohání náčiním. Zato při prvním setkání se Solarem, schovávajícím se se zbytkem družiny v jeskyni před deštěm, nám jej film vykresluje jako nepřiliš zdatného muže, který patrně špatně snáší podobné rozmary přírody. Jejich vzájemnou fyzickou připravenost posléze posiluje ve chvíli, kdy hlavní

hrdina aktivně podniká řadu akcí, aby pomohl zachránit život nemocné Evy, zatímco Solar pasivně zůstává v příbytku a sám se pod dohledem Petrovy matky kurýruje.

V první části, spočívající v okamžité potřebě dovést lékaře k nemocné, proto snímek důsledně pracuje s příčným stříhem. Jeho prostřednictvím jednak buduje napětí, jestli se podaří doktora zastihnout a přivést včas do domku, jednak klade do protikladu oba muže. Stříh přepíná mezi třemi základními liniemi a my sledujeme (a) Petra překonávajícího překážky na cestě k doktorovi; (b) jeho matku s Eviným otcem, kteří dohlíží na stonající dívku; (c) Solara krátícího si čekání mimo světlici bez výrazného zájmu o stav své snoubenky. Kombinaci záběrů jednotlivých linií navíc film rámuje detaily ubíhajících hodin znázorňujících formulovaný deadline čtyř hodin, do nichž by se měl Petr i s lékařskou pomocí vrátit. Důležité jsou zejména rozdíly mezi záběry sledujícími jeho cestu a těmi s čekajícím Solarem, jež napomáhají na rovině implicitních významů zdůrazňovat a rozvíjet jejich vlastnosti. Zatímco první linie se projevuje zejména *pohybem* podílejícím se na dynamice příslušné sekvence a urychlujícím dosažení vytyčeného cíle, druhou vyjadřuje zejména *statická* povaha akcí dosahující naopak rozvolnění tempa a odkládání vyřešení dané patálie. Pakliže v Petrově linii aktivní pohyb ilustruje změna prostředí při každém stříhu, v Solarově linii se vracíme stále do téhož prostoru. Zároveň je napříč sekvencí jasně zřetelný i odlišný přístup ke stylu. V prvním případě je nejdůležitější součástí záběrů pohyb v mizanscéně (Petr utíká, sjíždí po zádech stěnu či jede na kole) a/nebo rámu (v podobě jízdy kamery), čímž utváří vizuální atrakce. V Solarově linii se oproti tomu postava prakticky nepohybuje a rovněž kamera nemění svou pozici, ani se neotáčí podél své osy. I díky těmto způsobům práce se stylistickými prostředky a vzájemným porovnáváním snímek charakterizuje Solara a dopředu nás pomocí dílčích náznaků připravuje na odhalení, že jde o vykuka, jemuž jde především o peníze, nikoliv o romantický vztah s Evou (k níž naopak začíná projevovat své city Petr).

Účinek sekvence je přitom výsledkem Slavínského pečlivé přípravy scénáře a tvůrčích voleb spojených s výstavbou záchranného segmentu. Výmluvným příkladem je následující výňatek zachycující, kterak se Petr snaží dohnat svého kamaráda na kole, jež si od něj potřebuje vypůjčit, aby se dostal co nejrychleji do města pro lékaře:

42. Domek. Solar si zapaluje znovu cigaretu, kýchne, a cigareta mu vylítne z úst. Zlostně na ni dupne. Hnátek [nečitelné] a potutelně se usmívá.

43. *Vysoká šikmá skalní stěna. Petr přibíhá na její okraj, položí větve na zem, sedne si na ně, uchopí konce větví do rukou a sjede bleskurychle dolů a dole udělá několik salt. Zvedne se a utíká...*

44. *Silnice, vedle skály vedoucí. Karel přijíždí a najednou se zhora nedaleko před něj seskočí Petr, zastaví ho, vysvětlí mu situaci, bere mu s rukou kolo, potom převezme od něj dopis, sedne na kolo a zběsile ujíždí... Karel se nechápavě za ním dívá.*

45. *Silnice. Pohled za zběsile ujíždějícím Petrem.*

46. *Podkr. komůrka. Eva leží v obkladech klidně, u ní sedí Zaren a opodál přihlíží matka. –*

47. *Srážná horská pěšina kamenitá. Peter [sic] ji sjíždí. –*

48. *Det. hodinek, ukazujících 8.10.*

49. *Stráň. Peter sjíždí stráň...*

50. *Podkr. komůrka. Matka dává Evě nový obklad na čelo. Zaren na ni starostlivě hledí. Eva s sebou začne chroust, pootevře oči, chce promluvit, leč má hrdlo vyschle, konečně ze sebe vypraví: Pít... hořím... Zaren otočí se po matce, ta mu za okamžik podá sklenici s mlékem, nadzvedne Evě hlavu a Zaren ji přidrží sklenici u rtů. Eva se napije a zavře oči...*

51. *Det. hodinek, ukazujících 8.19.*

52. *Silnice. (Bráno v jízdě.) Petr zběsile ujíždí a potom odbočí ze silnice na pěšinu, vedoucí do údolí. –*

53. *Det. hodinek, ukazujících 8.27.*

54. *Silnice. D. Petra. (Bráno v jízdě se strany.) Petr stírá si pot z čela, dívá se na hodinky, načež zase zalehne do řídítek.*

55. *Vjezd do města. Petr zběsile vjíždí do města...[8]*

Z dokumentu je zaprvé jasně patrná představa o podobě uspořádání jednotlivých scén za sebou a prostředí, v nichž se jednotlivé akce odehrávají. Zadruhé ačkoliv návrh

vlastností rámování zůstává v textu veskrze neurčitý, Slavínský v momentech, u nichž to pokládal za důležité z hlediska kompozice nebo účinků na publikum, zřetelně formuluje instrukce k pohybu kamery nebo jejím úhlu ve vztahu k postavě v mizanscéně. Zatřetí lze poměrně zřetelně pomocí detailů na hodinky vyzorovat tendenci zesilovat napětí a zkracováním intervalu mezi opakováním tohoto záběru rytmizovat sekvenci. Začtvrté nám scénář předkládá informace, jak Slavínský v procesu přípravy uvažoval o vlastních atletických a kaskadérských výkonech. S vědomím svých fyzických sil a dovedností už dopředu počítal s úzce vymezeným plánem, jaký typ spektaklu by chtěl dostat na plátno. Tudiž lze odvodit, že se snažil nepodřizovat například prostředí, od něhož by se posléze odrážel při vymýšlení náročných kousků. Naopak jeho primární tendencí bylo vytěžit své přednosti a najít pro jejich uplatnění vhodné situace v syžetu i lokace pro následné natáčení.

Potřeba nabídnout divákům širokou škálu vzrušujících scén a demonstrovat autorovu tělesnou připravenost i odvalu pouštět se do nebezpečných akcí ovlivnila zejména ve druhém a třetím aktu rovněž výstavbu vyprávění. Uvnitř obecnějšího a postavami sdíleného záměru (odvrátit následky noční bouře a zachránit Evin život), jenž utváří narativní rámec obou aktů, Slavínský pracuje s částečnými cíli, kterých musí Petr postupně dosáhnout, aby mohla Eva přežít. K jejich splnění přitom musí překonat řadu dílčích překážek, jež vyžadují nadobyčejnou sportovní zdatnost. Po zjištění, že je Eva nemocná a její stav vyžaduje lékařskou návštěvu, Petr utíká z domu vypůjčit si od svého přítele kolo, na němž se bude moct dopravit do města rychleji než během. Splnění se ale dočasně odkládá, jelikož nám syžet ukazuje, kterak kamarád na inkriminovaném bicyklu odjíždí ze svého obydlí pár minut před tím, než se Petrovi podaří na místo doběhnout. Odklad tak motivuje jeho další rozhodnutí příteli nadběhnout a vytváří pro Slavínského narativně opodstatněný (aby se postavě podařilo dostihnout známého včas) prostor pro vizuální atrakci ve formě zdolání nebezpečné stráně skluzem.

Od momentu, kdy se zmocňuje kola, sledujeme jeho jízdu terénem za účelem dosažení druhého cíle v podobě zastížení doktora, s nímž se posléze vrací domů. Lékařova přítomnost nicméně nepředstavuje rozuzlení problému. Naopak formuluje další dílčí cíl, kterého je potřeba dosáhnout ve formě opatření nedostatkového ledu. Podobně jako v předchozím případě se i tato nezbytnost stává nástrojem pro atraktivní fyzickou akci ze strany režiséra-herce. Sledujeme totiž, jak Petr šplhá pro led na nebezpečně

strmou horu, přičemž napínavost sekvence zesiluje hrdinovo nečekané uklouznutí a záchrana na poslední chvíli před pádem dolů. Až po dosažení všech postupných cílů dosahuje Petr svým úsilím úspěšného konce a Eva přežívá.

Přestože měl Slavínský o většině akcí poměrně detailní představu, jíž dokázal při realizaci naplnit, porovnání filmu se scénářem odhaluje jeden případ, v němž se výrazně změnil způsob předváděného výkonu k ještě větší fyzické intenzitě a zakoušenému nebezpečí hlavního hrdiny. K posunu došlo u klíčové scény vytažení Evy a Solara z automobilu nad útesem poté, co chlapík usnul za volantem v alkoholovém opojení. I nyní snímek pracuje při konstrukci sekvence s příčným stříhem, přičemž efektivně přechází od rozvíjení paralel mezi ústředními mužskými postavami ke vzrušující záchranné akci. Syžet nám nejprve souběžně představuje dvě na sobě nezávislé linie: Evu se Solarem, kteří se vypravili do města podívat se na snubní prstýnky, a Petra s Eviným bratrem Jiřím při jejich společné projížďce na koních. Vidíme tak, že Solar po nočním bujarém večírku s přáteli nejedná opatrně a jede s Evou hlavně kvůli tomu, aby uspíšil svatbu zaručující mu bohatství. Oproti tomu dobrácký Petr prohlubuje své přátelství s Jiřím a po splnění všech pracovních povinností společně vyjíždí do přírody. Poté, co Evin snoubenec potají vypije lahvinku koňaku, aby se zbavil kocoviny, usne a auto zastaví na okraji srázu, se však obě linie propojují. Postavy na koních si totiž z dálky všimnou visícího vozu a okamžitě se vydávají na pomoc.

Ve scénáři i ve filmu doráží na místo jako první Petr, jenž kromě jiného v obou verzích skočí i se svým koněm neohroženě z vysoké skály do vody pod ní. Slavínského představa o podobě záchrany prezentované křížovým stříhem vypadala následovně:

211. Silnice. Petr vyjíždí z polí na silnici, zběsile ujíždí...

212. Břeh. Jiří vjíždí na koni do řeky...

213. Silnice. (Bráno v jízdě). Petr zběsile ujíždí na koni.

214. Auto na srázu zase se popožene ku kraji rokle...

215. Silnice. (Bráno v jízdě). Petr bičuje koně k větší ještě rychlosti.

216. Řeka. Jiří na koni vyjíždí z řeky na druhý břeh.

217. *Auto na srážu zvolna se posouvá ku kraji rokle.*

C. p. Přijíždí Petr, v letu seskočí z koně, skokem ocitá se u auta, zachytne jeho zadní kolo jednou rukou, druhou se přidrží patníku, snaží se auto vytáhnouti vzhůru, zatím je ale ztahován [sic] dolů.

218. *Pole. Jiří jede na koni.*

219. *Auto. Petr drží zadní kolo obouma rukama, nohy má ovinuty kolem patníku, ale je vidět, jak jsa autem ztahován, nohy mu polevují...*

220. *Silnice. Jiří jde silnicí, spatří nebezpečí, rozběhne se k pomoci...*

221. *Auto. Přibíhá pěší spatřiv nebezpečí, chytne povolující nohy Petrovy, mocně se vzepře. Auto teď oba táhle dolů a samo je již kousíček od kraje propasti.*

222. *Silnice. (Bráno v jízdě) Jiří zběsile ujíždí...*

223. *Auto. Je vidět, jak auto zvolna oba ztahuje dolů...*

C. p. Přijede Jiří, zastaví, pohlédne k autu a potom k silnici, zastavuje gestem přijíždějící auto, seskočí z koně, pomáhá muži držeti Petra za nohy. Přijede auto se šoferem a jedním pasažerem, zastaví a oba běží ku pomoci a oba s Jiřím utvoří řetěz, držíce se za ruce, jeden z nich pustí se po srážu k Evě, naloží si ji na rameno a vynáší ji na silnici, již druhými vytahován.

222. *[sic] Hřbitov. Matka pleje trávu na hrobě svého muže a potom si k hrobu sedne.*

223. *[sic] Auto. Šofer za pomoc druhých vytahuje Solara na silnici. Petr omdlí, pustí kolo auta a toto se zřítí ze skály do řeky. Muž vytahuje Petra...[9]*

Plán sekvence tedy počítal s tím, že hlavní hrdina zachytí auto za jeho zadní část a pokusí se jej nejprve tahem dostat mimo nebezpečí. Od momentu, kdy tělo jedince přestávalo vzdorovat síle sesouvajícího se vozu, se do popředí dostává důležitost kolektivní spolupráce. Po chvilce dorazivší Jiří společně s dalšími příchozími pomáhají Petrovi udržet vozidlo a vytáhnout obě figury ve smrtelném nebezpečí. Zároveň Slavínský do sekvence zapracovává střih mimo akci k postavě protagonistovy matky, která pokračuje tak, že se na hřbitově snaží svého zesnulého manžela „přimět“, aby

se pro jejich syna přimluvil pro nějaké štěstí (jehož vzápětí dosáhne, když se ožení s Evou).

Filmová verze však ještě výrazněji posiluje napětí, když přesouvá Petrovu pozici během záchrany. V celku opět vidíme, že opět přibíhá na místo jako první, přiskakuje k boku dopravního prostředku a pokouší se jej vytáhnout. Jelikož ale sezná, že je jeho činnost marná, posouvá se před auto na samý okraj útesu a snaží se ho vytlačit zpátky nahoru. Následuje stříh do bližšího rámu z výrazného nadhledu, v němž vidíme špičku vozu, která kontinuálně tlačí do Petrových zad, přičemž většinu kompozice vyplňuje skalnatý terén, do něhož by automobil strhl hrdinu s sebou, pokud by ho nezvládl udržet. Následně se pravidelně střídají záběry z tohoto prostředí s Jiřího jízdou na koni. Když Jiří s dalšími postavami přibíhají na pomoc, mění se pozice kamery v prostoru před vozem, která opět upozorňuje na výšku útesu. Poté dochází ke stříhu do dvou velkých celků zobrazujících vytažení pasažérů a zdůrazňujících nebezpečnost prostředí. Napětí dosahuje vrcholu při návratu do bližšího rámu na Petra v kombinaci s mezititulkem „Rychle, rychle, už je neudržíme!“ Nakonec se daří obě postavy vytáhnout a ve velkých celcích sledujeme, kterak Petr na poslední chvíli uhýbá, auto padá dolů a Jiří s ostatními vytahují i jeho. Změnou oproti scénáři tak Slavínský dosáhl ještě větší intenzity vzrušení a pocitu nebezpečí, jelikož kromě Evy a Solara dostává do přímého ohrožení i samotného Petra. Pokud by jeho úsilí bylo neúspěšné v představě, jak ji zachycuje dokument, zemřeli by oba cestující, ale hrdina by zůstal naživu. Film ale napíná diváka výrazněji, když mu předestírá možnost, že by v případě selhání zkáza potkala i ústřední postavu.

Pokud můžeme chápat změnu u scény záchrany jako pokus ze strany Slavínského o zvýšení vizuální atraktivnosti a hypoteticky i komerčního potenciálu filmu, řadu poměrně zásadních úprav v *Synovi hor* lze připsat Karlu Deglovi během výše zmíněného procesu krácení kopie před uvedením titulu do distribuce. Byť jako představitel výroby pragmaticky vyřadil podstatnou část natočeného materiálu, nelze k jeho aktivitě v žádném případě přistupovat s mýtotvornou rétorikou bezohledného byznysmena ničícího režisérovu autorskou vizi – narativu výhradně určenému producentským osobnostem coby padouchům filmového umění.[10] Některé Deglovy zásahy lze totiž bez přehánění označit jako jednoznačně produktivní činnost. Tou nejzásadnější je jeho přispění k rytmu filmu a výstavbě vyprávění prostřednictvím dílčích strukturních jednotek přizpůsobených délce filmových kotoučů. Ačkoliv již

podtitul filmu ve Slavínského scénáři avizoval „komedii o 8 dílech“ odpovídajících zhruba metrů 2400 metrů, [11] očividně se mu nepodařilo vytyčeného plánu při realizaci držet. Navíc jeho scenáristická praxe nevykazuje zohlednění problematiky filmových kotoučů ve fázi přípravy do takové míry jako u Jana Stanislava Kolára nebo právě Degla, jelikož na rozdíl od nich nevyznačoval v dokumentu plánované začátky a konce jednotlivých dílů.

Degl při redakci kopie kladl důraz na výstavbu dílčích narativních oblouků s vlastním ukončením, díky čemuž se mu podařilo vytvořit uvnitř rámcového příběhu samostatně fungující epizody. Nejpatrněji se tento přístup projevuje už v diskutovaných částech, kdy Petr zachraňuje ostatní figury. Konstrukce prvního dílu je tak po úvodním ustanovení postav, prostředí a výchozí zápletky (Eva je nemocná a potřebuje lékařskou pomoc) orámovaná Petrovou snahou sehnat doktora a část končí v momentě, kdy se mu podaří dílčího cíle dosáhnout. Podobně funguje i následující akt, v němž se hrdina vydává pro led, a pátý kotouč, jehož rámeček tvoří epizoda s opilým Solarem a záchranou z visícího auta. V obou případech stoupá narativní dynamika syžetu – i díky umně využitému příčnému stříhu – ke svému vlastnímu vyvrcholení a po jejich úspěšném splnění zakončuje filmovou cívku drobným epilogem. V závěru druhého dílu se Petr vrací do chaty a jeho matka sype kusy ledu do lavoru, na konci pátého aktu se Jiří s Evou snaží probudit Solara a objeví v jeho kapse lahev koňaku. Pozoruhodným zjištěním přitom je, že Deglem preferovanou tvůrčí tendencí byla snaha o uzavření jednotlivých aktů. Systematicky se vyhýbal záměrnému přerušení probíhajícího dění v momentě nejvyššího napětí po vzoru cliffhangerů hollywoodských seriálů (jimiž se otevřeně inspirovali například Kolár s Lamačem při realizaci *Otráveného světla* v roce 1921), ačkoliv kupříkladu akce na konci pátého dílu k takovému rozhodnutí zjevně vyzývala.

Při vyřazování scén se Degl poté řídil zejména principem maximální soudržnosti vyprávění ve vztahu k ústřední linii, a vypouštěl proto primárně veškeré volné motivy a linie, jež nenapomáhaly k vývoji vzorce milostného trojúhelníku. Oproti původnímu plánu rozvrženému ve scénáři tak ve finální kopii chybí například scéna Petra rozdávajícího bonbony dětem na ulici při čekání na Evu, která se mezitím ve společnosti setkává se Solarem a opět podléhá jeho kouzlu, případně motiv sympatií k Petrovi ze strany Eviny sestry Sylvy. V takových případech si přitom Degl obvykle vypomáhá mezititulkem jako při scéně, kdy „přítekyňě“ Olga ponouká Evu, aby se s ní

následujícího dne vypravila za zábavou. Petrovu reakci ve scénáři, že se události nezúčastní, ale manželku na ni odveze, Degl nahradil promluvou, že by se do toho prostředí nehodil a ať jde Eva sama. Takové řešení mu poté umožnilo nadbytečnou scénu vypustit. Zřejmě nejvýrazněji se ale redukce materiálu dotkla humorné linie Solara s průvodcem Hnátkem na počátku syžetu, která spočívala v jejich utajeném popíjení koňaku. Jelikož Solarova záliba v alkoholu hraje později klíčovou roli pro vývoj děje, zůstává i v prvních třech aktech přítomná, nicméně jen v takové míře, aby na ni bylo možné posléze navázat. Ze snímku tak vypadla třeba pro vyprávění nepodstatná scéna, v níž Solar dostane chuť na lahvinku, zatímco pozoruje Petrem chycenou veverku, jak pije mléko z misky.

Poslední výraznou změnou, kterou producent autorsky přispěl k výstavbě filmu, je zásah do pořádku událostí v syžetu. Z něho vyplývající distribuce informací totiž významně ovlivňuje divákovu chápání Solara. Zatímco Slavínského scénář ustanovuje zbytek Eviny rodiny souběžně s ostatními postavami už na začátku a prostřednictvím Jiřího vyjadřuje jejich obavy, že se Eva chce za chlapíka provdat, syžet filmu nám je představuje až zkraje čtvrtého aktu. Scénář tedy plánoval orámovat Solarovo lehkomyšlné jednání během Eviny nemoci možným podezřením na straně diváka, že muž má hlavně nekalé úmysly. Díky tomu jej text systematicky konstruoval jakožto zápornou postavu a důrazně rozvíjel paralely vůči dobrosrdečnému Petrovi. Ve filmu oproti tomu odložení takové informace na pozdější dobu způsobuje částečně překvapivý účinek. Do tohoto okamžiku totiž pracuje snímek mnohem více na rovině naznačování a divák získává – i s ohledem na většinu vypuštěných alkoholových pasáží – mnohem méně podnětů pro vytvoření představy Solara jako prohnaného svůdce, jemuž jde jen o peníze a vlastní dobro.

Ač byla Deglova aktivní participace v projektu při střihu významná, lze poměrně bezpečně tvrdit, že do značné míry respektoval Slavínským navrženou a uskutečněnou výstavbu vyprávění. Naopak jeho činnost při strukturování filmu a vypouštění volných motivů přispěla k ještě soudržnějšímu a rytmicky vyrovnanějšímu tvaru. Společným úsilím se tedy oběma filmařům povedlo vytvořit snímek, který zejména na úrovni střihové skladby precizně využívá konvence hollywoodské kinematografie a přizpůsobuje jim příběh z lokálního prostředí. Zároveň na ně napojuje nejvýraznější tvůrčí postavu režiséra-herce, úctyhodné fyzické výkony a vzrušující akce, jež se staly základem jeho – na poměry českého němého filmu jedinečné – filmařské poetiky.

Poznámky:

[1] Vilém Rittershain, U jednoho stolu. In: Václav Wasserman (ed.), *Karel Lamač: filmový režisér, herec, technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 49–50.

[2] Tamtéž, s. 50.

[3] Rittershainova vzpomínka koresponduje i se svědectvím Václava Wassermana, podle něhož Lamačovým mottem bylo, že nemá být vidět režiséra, nýbrž jeho práci. Nicméně ani Lamač nebyl své zásadě ujímat se coby režisér pouze menších rolí zcela věrný, jak dokládá *Bílý ráj* vyrobený rok před *Synem hor*. U něho má Lamač kredit autora námětu a scénáře (spolu s Martinem Fričem), režiséra a představitele hlavní role. Václav Wasserman, Karel Lamač, režisér. In Týž (ed.), *Karel Lamač: filmový režisér, herec, technik*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 13.

[4] O tom, že Slavínského fyzické dispozice a kaskadérské dovednosti plnily roli jedné z hlavních atrakcí, svědčí i propagační materiály, které mimo jiné informují, že „**Vladimír Slavínský** ve filmu **Syn hor** se překonal. Šílená jeho odvaha, železná vůle, nasazení vlastního života (nepoužil ani jediného triku při výkonech, které hraničí přímo s nemožností) přispěly k tomu, že byl jedenkrát vyroben č e s k ý f i l m, o němž se bude dlouho mluvit.“ [zvýraznění původní] *Zpravodaj zemského svazu kinematografů v Čechách* 5, 1925, č. 12, s. 16.

[5] Jak uvádí vzpomínky filmařů, Slavínský i Degl si potrpěli na velmi přesnou a zodpovědnou přípravu z hlediska technické i finanční stránky ještě před začátkem natáčení. Srov. Václav Wasserman (ed.), *Karel Degl – příklad mladým*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957; Václav Wasserman, *Průkopníci čs. kinematografie VIII. Alois Jalovec – J. S. Kolár – Vladimír Slavínský a další průkopníci z kavárny Rokoko*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1966.

[6] Václav Wasserman, Karel Degl. In Týž (ed.), *Karel Degl – příklad mladým*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957, s. 9–10.

[7] Karel Degl byl velmi dobře obeznámen se situací v domácích kinech, která byla typicky vybavena pouze jedním projektorem a mezi každým kotoučem proto byla součástí představení vynucené technická přestávka, během níž promítač vyměnil

filmové cívky. Degl proto podobně jako někteří další filmaři na technické omezení reagoval a strukturoval svoje filmy do dílčích narativních jednotek odpovídajících svou délkou právě jednomu kotouči jako například v případě *Stavitele chrámu*, jemuž se věnoval dřívější text. Martin Kos, *Stavitel chrámu*. Online:

<<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/stavitel-chramu>>, [cit. 20. 10. 2020]

[8] Vladimír Slavínský, *Syn hor. Komédie o 8 dílech* [rukopis literárního scénáře uložen v Knihovně Národního filmového archivu]. 1925, s. 9.

[9] Tamtéž, s. 33.

[10] Skutečnost, že zkrácení kopie ve výsledku Slavínského až tolik netrápilo, ostatně dokládá i jeho pokračující spolupráce s Bratry Deglovými o rok později u snímku *Na letním bytě*. Prvořadým kritériem pro filmaře byl pravděpodobně divácký úspěch, jehož podle Wassermana dosáhla i Deglem sestříhaná verze, a nikoliv exkluzivní autorská kontrola nad produktem. Václav Wasserman, Karel Degl. In Týž (ed.), *Karel Degl – příklad mladým*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957, s. 10.

[11] Vladimír Slavínský, *Syn hor. Komédie o 8 dílech* [rukopis literárního scénáře uložen v Knihovně Národního filmového archivu]. 1925, s. 1.