

MARTIN KOS / 6. 3. 2020

Stavitel chrámu

Osobnost Karla Degla doposud zůstávala spíše na okraji badatelské pozornosti, ačkoliv se v prostředí domácí kinematografie angažoval jako režisér, kameraman, spolumajitel výroby a půjčovny Bratři Deglové (se starším sourozencem Emanuelem), laborant a v neposlední řadě jako pedagog na FAMU. Přestože se aktivně podílel na hrané i nonfikční tvorbě od druhé poloviny desátých let z celé řady pozic, do popředí se dostává zejména jeho kameramanská činnost po nástupu zvuku a spolupráce s Josefem Rovenským, Františkem Čápem nebo Martinem Fričem.^[1] Jedno z možných vysvětlení jistého opomíjení Deglovy role v české kinematografii naznačují vzpomínky jeho generačních soupeřů. Z nich vyvstávající filmařův obraz utvářejí především dva obecnější narativy: precizního a spolehlivého technického pracovníka společně s učitelem, jenž svoje poznatky a zkušenosti ochotně sdílel se zájemci o filmové médium.^[2] Zaměření na kvalitní technické provedení z hlediska práce s kamerou i laboratorních postupů pomáhalo formovat chápání Degla sice jako poctivého, ale stále hlavně řemeslného filmaře bez dostatečných uměleckých ambicí. Je však zapotřebí podotknout, že na takovém způsobu vnímání se do určité míry podílel i sám tvůrce, jenž nelpěl na proklamaci vlastního autorského kreditu, byť v řadě případů významně ovlivňoval tvůrčí proces.^[3] Tento text si tak vytyčuje jako jeden z hlavních cílů alespoň částečně odstínit dosavadní poznání na příkladu *Stavitele chrámu* (1919), pomocí něhož můžeme rozpoznat některé systematické volby prokazující Deglovu (spíše upozadovanou) uměleckou kreativitu.

Stavitel chrámu výmluvně ilustruje Deglův tehdejší postoj k připisování autorství. Titulky filmu ho uvádějí jako spolurežiséra společně s Antonínem Novotným, pracovníkem a později ředitelem Muzea hlavního města Prahy, jenž se výzkumně zaměřoval na otázky staropražského života.^[4] Velmi pravděpodobně šlo o podobný typ spolupráce jako v případě o rok staršího titulu *O děvčicu* (1918), folklorního snímku na pomezí hrané a nonfikční tvorby ze slováckého prostředí, u něhož se podílel

na scénáři a režii doktor Josef Folprecht zabývající se zmíněnou lokalitou. V obou případech Degl zahrnul do výrobního procesu odborníky na danou oblast z mimofilmařského prostředí, jejichž úlohou bylo pravděpodobně garantovat zejména historickou věrnost, respektive regionální autenticitu. Ti tak nejspíše dohlíželi na kostýmy či rekvizity, ale tvůrčí volby spojené s vedením herců nebo inscenováním v prostoru patrně měl na starosti Degl. U obou snímků je zároveň jako kameraman uveden pouze Jindřich Brichta, jenž však ve svých vzpomínkách poznamenává, že na něj jeho učitel dohlížel při natáčení *O děvčicu* a poprvé samostatně pracoval až na *Staviteli chrámu*.^[5] Jelikož se však druhý titul vyznačuje několika trikovými záběry, s jejichž výrobou měl Degl poměrně dost zkušeností,^[6] můžeme odhadovat, že přinejmenším v těchto momentech se zapojoval i do práce s kamerou. V neposlední řadě byl – dle dochovaných dokumentů z přípravného období – aktivní i při scénaristických přípravách, byť jako autory scénáře uvádějí titulky Vladimíra Šrámka s Janem Emilem Koulou. Degl totiž zřejmě jejich původní text, obecnější libreto sestávající ze třech dějství a po sobě následujících obrazů, upravil do určitější podoby literárního scénáře navrhujícího narativní strukturu rozloženou do čtyř dílů. Každý díl přitom svým rozsahem odpovídal – v souladu s dobovými vypravěčskými konvencemi v evropských kinematografiích – jednomu filmovému kotouči.^[7]

Právě rozvrstvení syžetu do jednotlivých dílčích částí dokládá, že se Degl nesoustředil pouze na technické aspekty práce se stylem (jako důraz na svícení či ostření), nýbrž že si přesvědčivě osvojil i postupy tehdejší scénaristické praxe spojené s výstavbou vyprávění. Plánování filmu do čtyř aktů totiž neznamenal pouze mechanické rozdělení materiálu dle metráže, jež se vešla na jednu filmovou cívku, pro potřeby projekcí v kinech. Naopak významně určovalo vnitřní logiku vyprávění, jelikož v takovém případě kotouč znamenal strukturní jednotku umožňující filmaři zejména specifickým způsobem rytmizovat vyprávění. Jak poukážou následující odstavce, *Stavitel chrámu* využívá takového členění na několika rovinách: systematickým umisťováním důležitých momentů na konce kotoučů dosahuje specifické narativní dynamiky; cyklicky variuje ustanovené motivy a časoprostorové vzorce; přechází od striktně posloupné konstrukce událostí spojených s ústředním hrdinou k souběžné prezentaci akcí skupiny postav.

Příběh filmu vychází z pověsti o Petru Parlérovi, jenž se podle ní spolčil s ďáblem při budování gotického chrámu v Praze, aby nejodvážnější architektonický úkol tehdejší

doby dovedl do úspěšného konce. Stavitel, docházející ve volných chvílích za kameníkovou dcerou Alenou, se snaží prokázat svým závistivým učitelům, že jeho zvolené řešení je správné. Stavba se však stává pro Petra posedlostí, jejímž důsledkem je nejprve Alenina smrt a posléze, i kvůli vzpouře stavebních dělníků podnícené jedním z učitelů, Petrovo rozhodnutí (ovlivněné belzebubovým našeptáváním) spálit lešení podpírající klenbu chrámu. V závěru umírá i hlavní hrdina, jelikož jej po požáru rozzuřený dav vyžene na strmou skálu, z níž nakonec vysílený spadne.

Rámcově shrnutý příběh filmu je přitom nápaditě rozdělen do dílčích epizod, které jsou sice do určité míry vystavěny autonomně, ale zároveň je významné motivy a události provazují do soudržného celku. První část následuje po *předehře*, během níž snímek nejprve představí všechny důležité postavy společně s hereckými představiteli a Petr následně získá od Karla IV. povolení pro zahájení prací na chrámu. Úvod nejdříve konfrontuje mladíka se závistivými učiteli a jejich nedůvěřivým přístupem k plánům na podobu budovy. Vzápětí se s jejich varovnými slovy, jež si stále nese v mysli, vypraví navštívit svou milou Alenu u jejího otce kameníka a společná procházka milenců díl uzavírá. Začátek druhého segmentu zprostředkovává Petrův vnitřní boj s pochybami o správnosti vlastního počínání, jež vedou k hrdinově osamocenému bloumání po rozestavěném chrámu a odhodlanému zvolání, že svěřený úkol dokončí i s ďáblem. Ve zvláštním myšlenkovém stavu opět zamíří za Alenou, ještě před shledáním se nicméně rozmyslí a obrátí svůj krok zpět. Dívka si sice z okna všimne jeho příchodu, rozeběhne se za ním a snaží se ho zastavit, Petr ji však kvůli chrámu opustí. Ve skalách se poté Petr setká s ďáblem, s nímž uzavře pakt na dokončení stavby, přičemž souběžně s tím se Alena vrhne do vody a utopí se, čímž epizoda vrcholí. Na začátku předposlední části burcuje jeden ze závistivců stavební dělníky, aby staviteli vzdorovali a odmítli snést lešení, zatímco Alenin otec nalezne tělo své dcery na břehu řeky. Obě události vedou k honbě za architektem dovnitř chrámu, v němž se znovu objevivší ďábel hlavního hrdinu ponoukne k zapálení lešení nejprve slovně a posléze mu podá i zapálenou louč, čímž ho svede ke žhářství. Petr vzápětí opustí hořící budovu a prchne z města před pronásledovateli. V závěrečném aktu Petr sice procítá ze svého předchozího stavu, ale dav složený z dělníků, Alenina otce a dalších ho donutí utéct do skal, kde nalezne smrt, aniž by měl možnost zřít, kterak se klenba nezřítíla.

Epizodickou povahu jednotlivých dílčích celků propojují kromě rámcového vzorce stavby chrámu také důležité situace v jejich závěru provazující motivy a příběh na vyšší úrovni. V úvodním aktu to je hrozivá předpověď skupinky, že Petr stavbu nedokončí. Právě na tu svým počínáním reaguje v následující části, která vede jednak ke společenství se zástupcem pekla, jednak k úmrtí Aleny ve vrcholu sekvence. Právě tato událost do značné míry rozhybe dění ve třetím bloku, kdy vzdorující dělníci označí ústřední postavu zodpovědnou za Aleninou smrt a podnítlí touhu po pomstě, čímž mladíka nepřímo přimějí k destrukci vlastního díla. Vizuálně nápaditá atrakce hořícího lešení přitom v montáži s Petrovým úprkem z místa tvoří poslední dílčí vrchol, na nějž navazuje závěrečná honička mezi hrdinou a rozhořčeným kolektivem vedoucí k finální zkáze. Dělení do aktů se samostatnými vrcholy v jejich závěrečné fázi tak ve snímku přispívá významným způsobem k rytimizaci narativní dynamiky a vyšší míře kauzální soudržnosti. Každá z popsaných událostí totiž nejenže představuje vlastní vyvrcholení konkrétní epizody, ale zároveň posouvá vyprávění určitým směrem v bezprostředně navazující části.

Ve *Staviteli chrámu* se zvolený způsob výstavby nicméně neprojevuje pouze ve specifickém rytmu spoluutvářeném částečnými vrcholy, ale použité členění umožňuje rozvíjet prvky, motivy nebo ustanovená prostředí, v nichž se příběh odehrává, a variovat jejich funkce v závislosti na potřebách vyprávění. Nejvýrazněji se to projevuje v prvních dvou aktech, jež mají do značné míry cyklickou povahu z hlediska epizodních vzorců a uspořádání prostoru, a v nichž se ústřední postava pohybuje. Nicméně v souvislostech rámcového oblouku dochází k drobným posunům ovlivňujícím celkovou narativní konstrukci. V momentě, kdy skončí předehra, se snímek přesouvá k Petrovi domů, kde vidíme, kterak dumá nad plány stavby. Po krátkém přemýšlení architekt vyrazí na staveniště, před nímž se setká s trojicí učitelů. Ti se k němu připojí na prohlídku rozestavěného chrámu, během níž ho varují před smělostí jeho plánů a hrozbou zřízení klenby. Petr jejich varování a kritiku odvrací, načež se vypraví lodkou za Alenou, která si však přes projevovanou náklonnost povšimne i jeho zkroušeného stavu. Druhý akt uvozuje mezititulek informující o stavitelově vnitřním neklidu v průběhu noci jako následku předchozího setkání s pedagogy, přičemž po střihu sledujeme, jak ho doma nejistota nad správností plánů sžírá a rozčiluje. Rozhodne se proto vydat do chrámu, v jehož útrobách dospěje k závěru, že stavbu dokončí i za ďáblovu pomoci. Následuje Petrova cesta z chrámu za Alenou a po jejich setkání dojde

k již dříve popsané smlouvě s pekelníkem a dívčině sebevraždě.

Je tak poměrně zřetelné, že oba akty sledují totožný vzorec práce s prostory, mezi nimiž se Petr pohybuje: domov – chrám – kameníkův příbytek ve skalách. Snímek tak nicméně kromě cyklického opakování už ustanovených prostředí vytváří mezi jednotlivými scénami důležité paralely a přetáčí jejich funkce v celkové konstrukci narativu. Ačkoliv v obou scénách odehrávajících se v domácím prostředí sledujeme Petra přecházet od stolu (umístěného v prvním plánu) k oknům (v pozadí) a zpátky, tak obě působí odlišně. Zatímco v úvodní sekvenci architekt pracuje klidně u stolu a vydává se v dobrém rozmaru k oknu, z něhož vyhlíží – patrně směrem k chrámu – s uspokojivým výrazem ve tváři, tak při opakování se pohybuje mezi stolem a oknem freneticky, čímž společně s výraznými gesty značícími rozčilení a zoufalost film zdůrazňuje umělcovu nejistotu ohledně budoucího výsledku. Podobně i mezi následujícími scénami v chrámu dochází k podstatným posunům. Jestliže v prvním případě je scéna vystavěna na základě konfrontace ambicí mladíka s nevěřícím postojem starých mistrů, tak při návratu do stejného prostředí snímek (i prostřednictvím subjektivní představy) prezentuje, jak Petr svádí svůj vlastní vnitřní boj. Rovněž závěr druhé sekvence variuje ukončení dřívější scény. Od počátečního stanoviska učitelů, že Petr chrám nedodělá, se film posouvá k hrdinově jasně formulovanému přesvědčení: „*Třeba s ďáblem dokončím!*“

Nejcitelněji ale *Stavitel chrámu* variuje roli kameníkovy domu a přilehlého okolí, kde se obě části uzavírají. Při prvním výskytu lze hovořit o poměrně konvenčním ustanovení prostoru a nových postav společně s milostným vztahem mezi Petrem a Alenou, který tak po vzoru klasického hollywoodského vyprávění přidává k pracovní linii hlavní postavy i linku osobní. Ačkoliv nám snímek během jejich společné procházky poskytuje vodítko, že by pro zadumaného mládence mohla být svěřená práce důležitější než jeho dívka, tak získáváme v ten okamžik zatím jen poměrně neurčitou představu o budoucím směřování jejich vztahu. Napodruhé opět sledujeme Petra, jak vyráží do stejného prostředí, tentokrát se však ještě významněji odklání od cyklického opakování. Zaprvé stavitel ke kameníkově domu v tomto případě vůbec nedojde a obrací směr své cesty do skal, kam za ním Alena musí běžet, aby jej dostihla. Zároveň scéna významně posouvá dříve pouze naznačený vývoj milostné linie, když Petr upřednostní stavbu na úkor dívky, od níž prchne. Během osamělého putování skalami poté proběhne setkání s ďáblem a stvrzení jejich úmluvy. Pakliže nás film společně

s hlavní postavou postupně provádí trojím prostředím ve shodném pořadí, tak se nápaditě vyhýbá zacyklení pomocí jemných variací i významných posunů při výstavbě samotných scén i jejich funkci v celkové konstrukci příběhu. Snímek se tak jinými slovy pohybuje dvakrát po totožné trajektorii, která ale díky dílčím změnám pokaždé znamená něco jiného ve vztahu k hlavní postavě, vytknutému pracovnímu cíli, o jehož dosažení svým jednáním usiluje, i jeho osobnímu životu, což ovlivňuje směřování vyprávění v následujících částech.

Stavitel chrámu nicméně pracuje nápaditě i na vyšší úrovni jednotlivých polovin syžetu. Pokud cyklický způsob výstavby prvních dvou částí pomáhá vytvářet paralely nebo variace mezi ustanovujícími scénami daných prostředí z první části a opakujícími sekvencemi té druhé, tak i v případě polovin dochází do určité míry k zrcadlení na rovině funkcí prostoru v souvislostech vyprávění a motivů. Nejzřetelnějším příkladem je způsob, jakým snímek obě půle zakončuje. Každá totiž vrcholí smrtí jednou z postav pádem ve zmíněném skalistém prostředí. Nejprve nám tedy snímek předkládá Aleninu sebevraždu, když skočí do vody, posléze v úplném závěru narativního oblouku vrcholí pádem fyzicky vyčerpaného Petra z příkré skály. Film tak prostřednictvím smrti v podobném prostředí dosahuje jasné paralely, přičemž v obou případech hraje klíčovou roli ústřední motiv stavby chrámu. Jestliže na konci první půlky spáchá Alena sebevraždu, protože Petr upřednostnil svůj pracovní úkol před její láskou, ve finální sekvenci se tragický konec hlavního hrdiny stává důsledkem destrukce jeho vlastního díla, jemuž se zaprodal právě na úkor dívčiny náklonnosti. Paralelní povahu obou sekvencí rovněž napomáhá vytvořit postava ďábla. Toho film nejprve ustanovuje na konci první sekvence ve skalách, když si s ním Petr plácne, přičemž fatální význam tohoto aktu zdůrazňuje pomocí příčného střihu a smrtí mladíkovy milé. Ve finále se poté zjevuje na hraně příkré skály nad tělem uštvaneho Petra těsně před jeho zřícením dolů.

Z hlediska uplatněných tvůrčích voleb v celkové narativní konstrukci a vedení divákovy pozornosti je však pozoruhodnější práce s postavami, jejich aktivitou a perspektivou vyprávění. Jak už předchozí odstavce detailně ukázaly, tak v první polovině sledujeme téměř výhradně Petra, jeho pohyb a akce ve třech prostředích. V první půlce je to totiž on, kdo je stěžejním hybatelem děje, a proto se stává centrem téměř každého záběru. Téměř neustále sledujeme jeho počínání a pokud vypadne z rámu, tak jde zpravidla o ustanovení dalších postav (učitelů, Aleny a jejího otce) a jejich vztahu ke staviteli,

příčemž střih pomocí návaznosti pohledu následně umně propojuje postavy s Petrem i na rovině koherentně fungujícího prostoru. Výjimka, kdy se poprvé naše pozornost odpoutává přímo od Petra, přitom plní klíčovou roli v příběhu, jelikož jde o Alenin zoufalý skok do vody zprostředkovaný příčným střihem.

Jestliže v první polovině charakterizuje Petra z hlediska narativní dynamiky zejména *akce*, pak v druhé polovině je to především *reakce* na činnost ostatních postav. A tomu odpovídá rovněž práce s perspektivou, která se proměňuje od hlavní postavy jakožto centrálního ohniska a veskrze kumulativního uspořádání událostí k rozptýlení naší pozornosti mezi větší počet činitelů a paralelní prezentaci děje. Druhá polovina filmu tak v kontextu dosavadně budovaného vyprávění začíná nezvykle scénou, v níž se Petr vůbec neobjevuje. Od tohoto momentu se totiž katalyzátory dalšího vývoje stávají další postavy příběhu. Nejprve jeden z učitelů začne na staveništi děsit dělníky, že se Petr při stavbě spolčil s nečistými silami a klenba se zřítí ve chvíli, kdy sundají lešení, a usmrtí je, čímž v pracovnících vyvolá strach. Vzápětí přesouvá snímek naši pozornost do kameníkova domu, kde souběžně sledujeme, kterak se otec vypraví hledat svoji dceru. Střih pod kamenný most, kde skupinka staropražských obyvatel zahlédne Alenino bezvládné tělo. Na poměry filmu extrémně rozvětvené vyprávění do několika linií se nicméně začne sbíhat – nejdříve se spojí akce pod mostem s kameníkovou pátrací linkou, když otec uvidí, jak obyvatelé vytáhli jeho mrtvou dceru na břeh. Následně se vracíme na staveniště, kde se dorazivší Petr handrkuje se vzpouzejícími se dělníky a kam přiběhne kameník, aby staviteli oznámil Aleninu smrt.

Na jednom místě se tak nápaditě protnou všechny důležité linie, které se sice okamžitě opět rozpojí, ale které podstatným způsobem usměrní další vývoj příběhu. Stavebníci totiž obviní Petra z dívčiny smrti a požadují trest, načež ten prchá před jejich hněvem do chrámu. Od této chvíle snímek výhradně přepíná prostřednictvím příčného střihu mezi Petrem a pronásledujícím davem ve dvou fázích. Ta první se odehrává uvnitř stavby, kde se Petr skrývá, přičemž ho ďábel svede k tomu, aby lešení nechal lehnout popelem. Následující fázi film buduje do jisté míry podle tehdejších konvencí honičkových sekvencí napříč několika prostory mimo město, kudy dav stíhá architekta, s prostřihy trikových záběrů hořící budovy. Je přitom pozoruhodné, že až do závěrečného okamžiku Petrovy smrti už není ústřední postava aktivním činitelem, ale naopak se dostává do značně pasivní role a směr narativního vývoje určují do té doby upozadřované figury. Dokonce i zapálení lešení podpírající klenbu, které by se

dalo považovat za mladíkuv aktivní čin, je mnohem spíše ďáblem iniciovanou a vnucenou reakcí na rozhořčení dělnického kolektivu.

Všechny popsané taktiky spojené s narativní výstavbou *Stavitele chrámu* se podílejí na dosažení celkové strategie, kterou je snaha o maximální přehlednost v rámci distribuce informací a soudržnost syžetu. Na tom se kromě uspořádání scén do kauzálně sevřeného řetězce událostí podílí do značné míry i styl, zejména pak na rovině práce s rámováním, střihem a svícením. Ačkoliv by si práce se stylistickými prostředky zasloužila samostatnou analýzu, tak je zapotřebí alespoň nastínit, jak zvolené postupy přispívají ve filmu ke srozumitelnosti vyprávěného příběhu.

Uplatňovaný styl totiž systematicky vede naši pozornost k prvkům nebo akcím, které jsou důležité pro vývoj snímku, a činí tak hned na několika úrovních.

V sekvencích spoléhajících na výstavbu prostoru do hloubky (především na staveništi), kdy sledujeme dění ve velkém celku a několika plánech, filmaři inscenují klíčové elementy nebo důležité postavy do popředí a středu rámu tak, aby jejich role byla co nejpatrnější. Jestliže si takový způsob práce s prostorem spojujeme primárně s dobovými normami evropských kinematografií, tak film vykazuje i obeznámenost s postupy klasické střihové skladby a jejich poměrně suverénní osvojení. V určitých momentech tak vede naši pozornost analytický střih do prostoru, jenž nás pomocí bližšího rámování upozorní na důležitý objekt nebo akci. Děje se tak například ve chvílích, kdy film potřebuje zdůraznit, co Petr prožívá, a přechází od celku k polodetailu, abychom jasněji zahlédli výraz v jeho tváři.

Podobně napomáhá narativní srozumitelnosti a orientaci v rámu svícení. Z hlediska vyprávění důležitost scény v chrámu, během níž se Petr rozhodne, že stavbu dokončí i za pomoci pekla, podtrhuje právě osvětlení. Figura v temném prostředí vnitřku budovy je totiž nasvícena ostrým bočním světlem, které do značné míry ještě více eliminuje hloubku prostoru. Díky tomu tak máme možnost sledovat pouze stavitelovu postavu s jejími výraznými gesty uprostřed rámu, kterou obklopuje temnota. Snímek tím jednak dosahuje působivé atmosféry, jednak potlačením okolních prvků docíluje maximálního důrazu na hrdinu a jeho chování.

Jak se předchozí odstavce pokusily ozřejmit, *Stavitel chrámu* nestojí za pozornost v rámci dějin české kinematografie pouze v ohledech řemeslné zručnosti u trikových

záběrů, k čemuž by mohlo svádět vnímání Karla Degla jako technického odborníka a pro jejichž vytvoření bylo zpracování středověké legendy o úmluvě Petra Parléře s čertem vhodným filmovým materiálem. Naopak film představuje sebevědomou práci s konstrukcí syžetu pečlivě děleného na několik dílčích celků, napříč kterými důmyslně variuje nebo proměňuje funkce prostředí, v nichž se odehrává sledovaný příběh, a ustanovených motivů. Mimo to lze mezi první a druhou polovinou vysledovat systematický posun od kumulativního zprostředkování událostí spojeného s perspektivou omezenou pouze na hlavního hrdinu ke komplexnější souběžně vedené prezentaci několika linií akcí zároveň. Přitom ale snímek důsledně dodržuje řetězec příčiny a následku, soudržnost motivů a přehlednost událostí, na čemž se významně podílí i styl podřízený potřebám vyprávění. Jelikož dochované archivní materiály naznačují, že za řadou těchto postupů stojí právě Degl a jeho kreativní volby při úpravě scénáře, tak by pro nás – podobně jako pro Jana S. Kolára –[8] mohlo být užitečné o něm začít uvažovat také v souvislostech tehdejší scenáristické praxe.

Poznámky:

[1] Například František Rubáš tvrdí, že se Degl stal kameramanem v pravém smyslu až po ukončení aktivní činnosti sourozenecké firmy překrývající se časově s nástupem zvuku – jemuž Degl podle Rubáše nevěřil – v tuzemsku. František Rubáš, *Vzpomínka na Karla Degla – průkopníka laboratorního*. In: Václav Wasserman (ed.), *Karel Degl – příklad mladým*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957, s. 17.

[2] Za zmínku stojí zejména sborník vzpomínek uspořádaný Václavem Wassermanem v rámci jeho řady věnované průkopníkům domácího filmu. Srov. Václav Wasserman (ed.), *Karel Degl – příklad mladým*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957.

[3] Jan Stanislav Kolár kupříkladu při vzpomínce na výrobu *Učitele orientálních jazyků* (1918) uvádí, že Degl neměl na starost pouze kameru, k níž má připsaný kredit, ale společně s Kolárem a Olgou Rautenkrantzovou se podílel i na režii filmu. Rozhovor s J. S. Kolárem vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Luboš Bartošek a Stanislav Zvoníček, [196?]. OS 756 1/n, Národní filmový archiv (NFA).

[4] Josef Tomeš a kol., *Český biografický slovník XX. století. II. díl. K-P*. Praha: Paseka 1999, s. 473.

[5] Jindřich Brichta, Karel Degl, můj vzorný učitel. In: Václav Wasserman (ed.). *Karel Degl – příklad mladým*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957, s. 16.

[6] V roce 1917 spolupracoval s Antonínem Fenclem na *Pražských adamitech*.

Veselohra s dvojnickou zápletkou spoléhá mimo jiné na trikový záběr, kdy se identické postavy – ztvárněné Josefem Vošalíkem – setkají v jednom rámu. Jan S. Kolár dokonce zpětně připisoval Deglovi významný autorský podíl tvrzením, že to byl právě on, kdo tento trik inicioval. Rozhovor s J. S. Kolárem vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Luboš Bartošek a Stanislav Zvoníček, [196?]. OS 756 1/n, NFA. Deglův poznámkový sešit z let 1914–16 zároveň poměrně detailně zaznamenává mladíkův experiment se stop trikem. Poznámkový sešit o kinematografii Karla Degla; rkp. NFA, f. Bratři Deglové s.r.o. (1912) 1918–1952 (1963), k. 9, inv. č. 133.

[7] Na vědomé členění *Stavitele chrámu* podle filmových kotoučů upozorňuje už Ivan Klimeš, který zmiňuje dochované grafické návrhy titulků oznamující konce a začátky dílů. Ty napovídají, co má divák očekávat, respektive shrnují dosavadní vývoj příběhu. Ivan Klimeš, *Narativ optikou projektoru. Illuminace* 20, č. 4 (72), s. 13.

[8] Kolár sice rovněž zmiňoval hlavně Deglovy kameramanské kvality, ale ve svém výčtu pozic, které mu v domácí kinematografii připisuje, jej označuje i jako libretistu, přestože v celé své kariéře má Degl otevřeně přiznaný pouze jeden (spolu)scenáristický kredit v *O děvčicu*. Jan S. Kolár, *Vzpomínka*. In: Václav Wasserman (ed.). *Karel Degl – příklad mladým*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957, s. 21.