

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2020

Fiona Ziegler

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Katedra režie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**NOVÝ ŠVÝCARSKÝ FILM A ROLF LYSSY**

**Fiona Ziegler**

Vedoucí práce: Bernard Jan, prof., PhDr., CSc

Oponent práce: Stehli Iren, MgA.

Datum obhajoby: ~~17.09.2020~~ 18.9.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Department of Directing

**MASTER'S THESIS**

**NEW SWISS CINEMA AND ROLF LYSSY**

**Fiona Ziegler**

Thesis advisor: Bernard Jan, prof., PhDr., CSc

Examiner: Stehli Iren, MgA.

Date of thesis defense: ~~17.09.2020~~ 18.9.2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

## Prohlášení

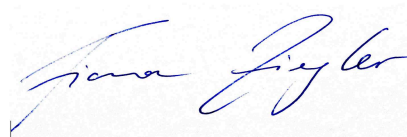
Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Nový švýcarský film a Rolf Lyssy

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 26.8.2020  
Bern

Podpis



## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



Abstrakt:

Tato práce se zabývá nejprve analýzou počátků a vývoje švýcarské kinematografie pod vlivem nacismu ve třicátých letech 20. století.

Dále se tato studie soustředí na generaci filmových tvůrců, kteří pod hlavičkou *Nového švýcarského filmu* charakterizující švýcarský autorský film od šedesátých let 20. století. Obzvláště se pak soustředí na vliv a dílo scénáristy a režiséra Rolfa Lyssyho, jehož komedie *Jak je těžké stát se Švýcarem* je příkladem kritické a reflexivní kinematografie, které se podařilo oslovit publikum ve čtyřech jazycích a sebeironicky rozesmát obyvatelstvo celého Švýcarska.

Abstract:

This thesis is a study, analysing first, the beginnings and development of the Swiss cinematography under the influences of National Socialism in the 1930s.

Further, does this study emphasize on a generation of filmmakers, who under the term *The New Swiss Film* characterize the Swiss *auteur*-film from the 1960s on. Especially, does this study highlight the influence and work of Swiss scriptwriter and director Rolf Lyssy, whose comedy *Swissmakers* examples a reflective and critical cinema, reaching the Swiss audience in all four language groups by making them self-ironically laugh about Swiss-made pettiness.

## Obsah

Úvod	1
1. Švýcarský film a jeho začátky	
1.1 Geograficky-kulturní, politický kontext	2
1.2 <i>Praesenz-Film AG</i> a Lazar Wechsler	3
1.3 Hvězdný režisér Leopold Lindtberg	5
1.4 Rozkvět švýcarského filmu: 1938-1945	5
1.5 Konec války a mezinárodní úspěchy	8
1.6 Heidi a vyvrcholení <i>Heimatfilmu</i>	9
2. <i>Nový švýcarský film</i>	
2.1 Frankofonní Švýcarsko a <i>Groupe 5</i>	11
2.2. Jean-Luc Godard – Mezi Francií a Švýcarskem	14
2.3 Německy mluvený <i>Mladý švýcarský film</i>	17
2.4. Rolf Lyssy – mezi generacemi	18
2.5. <i>Konfrontace</i> s obdobím švýcarského nacismu	21
2.6. <i>Jak je těžké stát se Švýcarem</i> – nejúspěšnější švýcarská komedie	26
Závěr	29
Seznam použité literatury	32
Příloha – Rozhovor s Rolfem Lyssym	

## Úvod

Neutrální Švýcarsko bylo a je záchytnou sítí, záchrannou kotvou a ideálním ostrovem pro imigranty.

Cílem této práce je v její první části osvětlit počátky švýcarské kinematografie a politicko-kulturní vlivy, které při jejím formování hrály roli.

Ve druhé části je nastíněna proměna švýcarské filmové scény v šedesátých letech a nástup nové generace filmových tvůrců – a to jak v německy, tak ve francouzsky mluvících oblastech<sup>1</sup>.

Dvěma autorům jsou věnovány samostatné kapitoly. A to z důvodu jejich neobyčejného významu v dějinách kinematografie. Řeč je o Jeanu-Lucu Godardovi – kvůli jeho významu mezinárodnímu – a o Rolfu Lyssym – kvůli jeho významu v rámci Švýcarska.

Základními otázkami této práce jsou:

Sociálně-politický kontext a vlivy na Švýcarsko a tedy i na švýcarskou kinematografii od roku 1930 až po raná osmdesátá léta.

Důležitým pramenem je přitom v květnu tohoto roku vydaná publikace *Franz Schnyder, režisér národa (Franz Schnyder, Regisseur der Nation)*<sup>2</sup> mladých filmových badatelů Raffa Fluriho a Ursuly Kähler. Dějiny švýcarské kinematografie, jež dosud nebyly takto rozsáhlým způsobem zpracovány, jsou v této publikaci důkladně probádány.

Dalším důležitým pramenem je interview, které autorka vedla s filmařem a důležitým spoluzakladatelem *Nového švýcarského filmu* Rolfem Lyssym<sup>3</sup>. Cílem této práce je ukázat vývoj filmové tvorby přibližně mezi lety 1930 a 1980 v zemi rozdělené do čtyř jazykových regionů, které chyběla

---

1 O italském a retorománském Švýcarsku tato práce kvůli nedostatku studií a rešeršního materiálu nepojednává.

2 Kähler, Ursula & Fluri, Raff: *Franz Schnyder. Regisseur der Nation*, Hier und Jetzt, Baden (CH), 2020.

3 Viz příloha této práce.



centrálně organizovaná podpora kinematografie. Na současnou švýcarskou filmovou tvorbu se tato práce vědomě nezaměřuje.

## 1. Švýcarský film a jeho začátky

### 1.1 Geograficky-kulturní, politický kontext

Kulturní zvláštnost Švýcarska – jeho rozdělení na čtyři jazykové oblasti (francouzská, německá, italská a retorománská oblast) – je důvodem k tomu, že centrálně organizovaná filmová tvorba v této zemi začíná poměrně pozdě. Jednotlivé jazykové oblasti různojazyčného Švýcarska ve své filmové tvorbě hledaly orientaci v sousedních zemích: v Rakousku, Německu, ve Francii a Itálii. V mezinárodním srovnání se proto švýcarský film začal vyvíjet se zpožděním.

Až do příchodu zvukového filmu okolo roku 1930 ve Švýcarsku neexistoval etablovaný filmový průmysl, což také vedlo k tomu, že rovněž chyběl zkušený filmařský personál. Až do poloviny třicátých let švýcarská kina hrála téměř výhradně zahraniční filmy. Dominantní roli přitom hrála hollywoodská filmová produkce, jejíž import tvořil téměř 98% filmové tehdejších kin. Ročně do Švýcarské distribuce přišlo téměř 700 amerických filmů<sup>4</sup>.

Během třicátých let však došlo k rapidní změně. Jejím důvodem byl nástup Adolfa Hitlera k moci, díky němuž v podobě filmového média do Švýcarska dorazila německá nacistická propaganda. V roce 1938 se švýcarská Spolková vláda rozhodla této tendenci zamezit a založila Švýcarskou filmovou komoru. Jejím programem byla takzvaná *Duchovní obrana země (Geistige Landesverteidigung)*. Ve zprávě Spolkové rady o organizaci a úloze zachovávání švýcarské kultury z 9. prosince 1938 se ustanovuje garance obrany proti cizím vlivům na švýcarský lid pomocí

---

4 Kähler/Fluri, str. 69.

cenzury s cílem vytvořit „domorodý švýcarský film“. Pomocí tohoto „vlasteneckého filmu“ (*Heimatifilm*) měla být nacistická propaganda nahrazena propagandou domácích. Oficiální kulturní politika *Duchovní obrany země* znamenala rovněž, že švýcarský filmový průmysl poprvé získal finanční podporu ze strany státu<sup>5</sup>.

## 1.2 *Praesenz-Film AG* a Lazar Wechsler

Druhým důvodem, díky němuž se švýcarská filmová scéna dala do pohybu, byl židovský imigrant Lazar Wechsler a jím v roce 1924 založená produkční firma *Praesenz-Film AG*.

Lazar Wechsler (1896, Piotrków Trybunalski – 1981, Curych) pocházel z bohaté židovské rodiny haličského původu a vyrostl v Rakousku. Po začátku první světové války se s matkou a bratry odstěhoval do Švýcarska. Na Spolkové vysoké technické škole v Curychu absolvoval studium inženýrství, oženil se se Švýcarkou Amalie Tschudi a v roce 1923 získal švýcarské občanství.

K údivu svého okolí si Wechsler nevybral kariéru ve finančně slibném oboru stavebnictví, ale odvážil se vykročit do filmové branže, která v té době ve Švýcarsku teprve vznikala. Společně se švýcarským průkopníkem letectví Walterem Mittelholzerem (1894-1937) založil produkční společnost *Praesenz-Film AG*. Podnikatelské schopnosti si osvojil u propůjčovatele Chaima Weissmanna, který tehdy pracoval pro produkční společnost Münchner Lichtspielkunst GmbH (známou pod názvem „Emelka“), z níž později vznikla mnichovská filmová studia Bavaria Film GmbH<sup>6</sup>.

Program této nové produkční společnosti se zpočátku skládal především z reklamních filmů a diapozitivů a Mittelholzerových leteckých reportáží. Firma se ovšem vyvíjela, základní kapitál byl navýšen a v Lausanne a Bruselu vznikly nové pobočky. První velký úspěch zaznamenal Wechsler

---

<sup>5</sup> Kähler/Fluri, str. 68-69.

<sup>6</sup> tamtéž, str. 71.

díky dokumentárnímu filmu *Bída žen – Šťěstí žen* (1929, *Frauennot – Frauenglück*), jenž zpracovává kontroverzní téma potratu. Chytrému obchodníkovi Wechslerovi se podařilo využít příležitosti a získat pro tento projekt pionýra ruského filmu Sergeje Ejzenštejna (1898-1948), který byl právě na cestě po Evropě, jež vedla mimo jiné i přes Švýcarsko.

Režii převzal tehdejší Ejzenštejnův kameraman Eduard Tissé (1897-1961) a Ejzenštejn sám na režii dohlížel. Film se dostal do kin v Evropě, USA, Jižní Americe a Japonsku a těšil se na mezinárodní filmové scéně velkému zájmu. Ještě před začátkem třicátých let se tak Wechsler etabloval jako nejdůležitější producent průmyslových a dokumentárních filmů v celém Švýcarsku<sup>7</sup>.

Toto však podnikavému průkopníkovi filmu nestačilo. Jeho cílem byla produkce hraných filmů ve švýcarské němčině. Tyto filmy neměly být určeny pro export. Vytvořil tak lokální odnož filmu, jež mohla ve švýcarských kinech koexistovat vedle filmů z hollywoodské a německé produkce. Idea natočit švýcarský film ve švýcarské němčině byla revoluční. Oficiálním úředním jazykem byla spisovná němčina a švýcarská němčina byla odmítána jak mezi vzdělaným měšťanstvem, tak v médiích a na divadelních jevištích.<sup>8</sup>

Scénář k prvnímu švýcarsky mluvenému filmu *Jak působí pravda* (1933, *Wie d'Warret würkt*) napsal Richard Schweizer<sup>9</sup>. Režie se ujal Walter Lesch (1898-1958). Tento maloměšťanský film, v němž prodavač aut musí kvůli sázce 24 hodin říkat výhradně pravdu, byl natočen v Curychu se švýcarskými herci. Premiéru slavil 1. prosince 1933 v curyšském kině Appolo. Publikum, jež poprvé vidělo film mluvený ve své mateřštině, film

---

<sup>7</sup> Kähler/Fluri, str. 72-73.

<sup>8</sup> Termínem *němčina* se zde míní takzvaná *hornoněmčina* („Hochdeutsch“). Tento geografický název dialektální skupiny v německy mluvících zemích funguje jako synonymum pro spisovný jazyk. Zde je uveden v kontrastu ke skupině allemanských dialektů, kterými se mluví v germanofonním Švýcarsku. Jako spisovný úřední jazyk se však i zde používá *Hochdeutsch*, jež pro švýcarské obyvatelstvo není mateřštinou.

<sup>9</sup> Richard Schweizer (1899-1965) v následujících letech pro Wechslera napsal většinu scénářů. Schweizer získal dva Oscary: v roce 1946 za nejlepší původní scénář (k filmu *Marie-Louise*) a v roce 1949 nejlepší adaptovaný scénář (k filmu *Poznamenání (The Search)*).

přijalo s nadšením. Tento první film z výhradně domácí produkce nejenže sehrál významnou roli při utváření švýcarské identity, ale zároveň vydělal tolik peněz, že bylo možné uhradit všechny produkční náklady s ním spojené<sup>10</sup>.

### 1.3 Hvězdný režisér Leopold Lindtberg

Další osobností, jež spoluutvářela začátky švýcarského filmu, byl rozený Vídeňan a syn židovského obchodníka Leopold Lindtberg (1902, Vídeň – 1984, Sils-Maria). Až do nástupu nacismu působil v berlínských divadlech. V roce 1933 uprchl do Švýcarska, kde začal pracovat v curyšském divadle Schauspielhaus. V tomto divadelním domě po nástupu Adolfa Hitlera k moci našlo útočiště mnoho umělců, kteří byli nuceni emigrovat – mezi nimi například i Bertolt Brecht. Političtí utečenci této doby významně formovali švýcarský kulturní život, k němuž patřil i svět filmu.

Lindtberg, ovlivněný avantgardistickým divadelníkem Erwinem Piscatorem, se v curyšském Schauspielhausu stal hvězdou divadelní režie. Wechsler velmi rychle rozpoznal jeho talent a zaangažoval jej pro svůj druhý film ve švýcarském dialektu, komedii *Ano – tak!* (1935, *Jä – soo!*). Během následujícího desetiletí se z Lindtberga stává nejdůležitější filmař *Praesenz-Film AG* a nejvlivnější osobnost švýcarského filmu válečných let.

### 1.4 Rozkvět švýcarského filmu: 1938-1945

Krátce před vypuknutím druhé světové války Wechsler s Lindtbergem v režii produkuje film *Infanterista Wipf* (1938, *Füsilier Wipf*). Tato první, ve smyslu *Duchovní obrany země* významná, produkce vypráví příběh

---

<sup>10</sup> viz Kähler/Fluri, 2020, str. 73.

švýcarského vojáka, jenž má během první světové války za úkol bránit hranice a který po vnitřním zápolení dojde k uvědomění své vlastenecké povinnosti.

Když se film dostane do kin, zaznamená obrovský úspěch: při tehdejšímu počtu obyvatel 4,2 milionu film shlédne 1,25 milionů diváků. Vidí jej každý třetí Švýcar – a to nejen v německy, ale i ve francouzsky a italsky mluvících kantonech.

Publikum nadšeně sledovalo, jak vojenská služba z nemotorného holičského pomocníka udělá opravdového muže a vojáka. Po tomto úspěchu následují filmy *Strážmistr Studer* (1939, *Wachtmeister Studer*) a *Zneužitá milostná dopisy* (1940, *Die missbrauchten Liebesbriefe*). I oba tyto filmy zaznamenají úspěch. Navzdory svému židovskému původu Lindtberg sklízí obdiv i ve fašistické Itálii, kde v roce 1941 na Benátském filmovém festivalu získává ocenění *Coppa Mussolini*<sup>11</sup>.

Obyvatelé Švýcarska, které bylo po vypuknutí druhé světové války a zvláště po pádu Francie 22. června 1940 zcela obklopeno mocnostmi Fašistické osy, se cítili bezmocní a ohrožení. V tomto okamžiku představil vrchní velitel švýcarských vojsk Henri Guisan (1874-1960) takzvaný *Plán Réduit*. Tato strategie znamenala zredukování obrany na hranicích a zaměřovala se na stažení armády do oblasti švýcarských Alp. V případě napadení mělo být Švýcarsko nedobytné – v této chvíli měly být zničeny všechny přístupové mosty a tunely. Tento plán horského opevnění Švýcarskému obyvatelstvu poskytl alespoň pomyslný pocit bezpečí. Mýtus o tom, že právě kvůli němu Švýcarsko během války nebylo napadeno, však v hlavách patrioticky smýšlejících Švýcarů přežíval ještě dlouho po konci války.

V atmosféře této doby se Wechslerovi podařilo nejen osvojit si jazyk *Duchovní obrany země*, ale i vytvořit si schopnost vycítit, co se publiku líbí. Švýcaři, kteří se v této době cítili obzvláště ohrožení ze strany nacistického Německa, se v kině rádi nechávali unášet představou idylické vlasti. Wechsler se navíc inspiroval organizačním systémem filmových

---

<sup>11</sup> Kähler/Fluri, str. 75.

studií v Německu, Itálii a USA a kontinuálně rozvíjel svou firmu najímáním stálého technického a uměleckého personálu. Díky hvězdnému hereckému obsazení – k jeho ansámblu patřili např. Heinrich Gretler, Emil Hegetschweiler, Elsie Attenhofer, Zarli Carigiet či Anne-Marie Blanc – si Wechsler zajistil jeden z dalších důvodů, proč na jeho filmy do kin proudily davy diváků.

Jako člověk byl Wechsler svým okolím vnímán jako rozervaný, naivní, nelítostný a velkorysý, chaotický a vypočítavý. Na jednom se všichni shodli: Wechsler rozhodně nebyl jednoduchým společníkem, měl však cit pro to, „co táhne“<sup>12</sup>. A po vypuknutí druhé světové války to byly uniformy – a postava generála, protože ten ztělesňoval odpor proti nacistům.

Když chtěl Wechsler v roce 1940 započít s filmovým projektem o generálovi a oslovil velitele vojsk, generála Henriho Guisana, zapůsobilo to jako píchnutí do vosího hnízda. V armádě totiž působily vlivné, antisemitsky smýšlející osobnosti, jež Wechslera neměly v oblibě. Jedním z nich byl kapitán Hans Hausamann. Ten 7. března odesílá do generálního štábu dopis, ve kterém Wechslera pomlouvá a ve kterém nevynechává žádné z antisemitských kliše: „Armáda je mi příliš dobrá na to, než abych bez protestu přihlížel tomu, jak ji jakýsi haličský žid zneužívá pro naplnění svých rasově podmíněných choutek po hromadění majetku.“<sup>13</sup> Wechsler musí projekt zavrhnout.

Když chce *Praesenz-Film AG* rok po této události započít s natáčením filmu *Gilberte de Courgenay* (1941), staví se jí do cesty jiná překážka, která se tentokrát týká osoby Lindtberga. Protože madame Schneider-Montavon, jejíž osoba je historickou předlohou filmu, nechce, aby film režíroval cizinec, musí být za režiséra vybrán Švýcar. Na rozdíl od Wechslera, který ve Švýcarsku žil od roku 1914 a od roku 1923 vlastnil švýcarské občanství, byl Lindtberg „trpěným emigrantem bez dokumentů“ (státní občanství získal až v roce 1951). Díky tomu jako režisér filmu o Gilberte nepřicházel

---

<sup>12</sup> Schoch, Jürg: *Behörden schikanierten die zwei wichtigsten Figuren des Kinos*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.05.2020.

<sup>13</sup> tamtéž

v úvahu a musel uvolnit místo debutantovi Franzi Schnyderovi (1910-1993). Film vyzdvihující dceru hostinského Gilberte (Anne-Marie Blanc) k ideálu švýcarské ženy a vlastenky má velký úspěch a Schnyder se díky němu etabluje na pozici režiséra takzvaných *Heimatfilmů*<sup>14</sup>.

Franz Schnyder sám popisuje problematickou atmosféru doby okolo roku 1942 takto:

„V tehdejší nouzi jsme právě pochopili, že film je *moc*. Němci už to věděli dávno. A filmy z nacistické říše ovládaly naše kina. Kromě *Žida Süsse* (1940, *Jud Süß*), kterého jsme zakázali. Což byl odvážný čin, když pomyslíme na to, jak opatrně se jinak naše Spolková rada vůči našim severním sousedům chovala.“<sup>15</sup>

### 1.5 Konec války a mezinárodní úspěchy

Krátce před koncem války se *Praesenz-Film AG* začíná věnovat kritické reflexi Švýcarska, což přináší mezinárodní úspěchy. Leopold Lindtberg v roce 1944 může dostat svým kritickým záměrům a režíruje klíčové dílo švýcarské kinematografie: *Poslední příležitost* (1945, *Die letzte Chance*).

Film líčí dobrodružnou cestu mnohonárodní skupiny uprchlíků, kteří se snaží z Itálie dostat do Švýcarska. Vyčerpaným uprchlíkům se však podaří překročit hranice pouze proto, že se za ně zasadí jeden z důstojníků pohraniční stráže. Tímto dílem se jeho tvůrce vyrovnává se s neslavnou uprchlickou politikou Švýcarska během druhé světové války.

---

<sup>14</sup> *Heimatfilm* byl filmovým žánrem populárním v Německu, Rakousku a Švýcarsku přibližně od čtyřicátých do sedmdesátých let 20. století. Název je odvozen od slova „Heimat“, jež lze přeložit jako „vlast“ či „domov“. Filmy se typicky odehrávaly v Alpách, Schwarzwaldu či v Lüneburger Heide – vždy však zahrnovaly přírodní scenérie. Byly charakterizovány venkovským prostředím, sentimentální náladou a simplifikovanou morálkou a tematizovaly lásku a přátelství. K dalšími tématům patřily dichotomie stáří a mládí, tradice a pokroku a města a venkova. Typickou dějovou strukturou byl boj zlého a dobrého muže o srdce dívky, přičemž dobro vždy vítězilo nad zlem.

<sup>15</sup> Kähler/Fluri, str. 82-83.

Lindtberg za něj v roce 1946 získal Zlatý glóbus a Velkou cenu na Filmovém festivalu v Cannes. Další mezinárodní úspěch se Lindtbergovi a Wechslerovi podařil díky jejich filmu o obsazené Vídni poválečných let: *Čtyři v džípu* (1951, *Die vier im Jeep*) vyhrává Zlatého medvěda na německém Berlinale.<sup>16</sup>

### 1.6 Heidi a vyvrcholení *Heimatfilmu*

Wechslerovy a Lindtbergovy filmy kritizující dobové poměry na mezinárodním poli sice slavily úspěchy, v německy mluvícím Švýcarsku se však reflexe dobových sociálních a hospodářských změn či vyrovnávání se s nedávnou minulostí nacismu nekonala. Namísto toho se nadále oslavoval *Heimatfilm* a filmová produkce se zaměřovala spíše na komerční úspěch než na dobová témata.

*Heidi* (1952) od italského režiséra Luigiho Comenciniho (1916-2007) zaznamenal však nejen národní, ale i mezinárodní úspěch: v Německu film vidělo milion diváků. V ostatních evropských zemích byl film promítán jak v západním, tak ve východním bloku a 300 kopií se prodalo i do USA. Jeho pokračování *Heidi und Peter* (1955) bylo prvním švýcarským barevným filmem a mělo ještě větší úspěch než jeho předchůdce. Film režíroval Franz Schnyder. Kýč harmonického světa, kde je vše v pořádku s horskou kulisou Alp v pozadí byl mezinárodně žádaný a tak se válkou nedotčené Švýcarsko obsahově a stylisticky de facto připojilo k německému a rakouskému poválečnému filmu.

Režisér Franz Schnyder v následujících letech zažíval vrchol své kariéry a patřil mezi nejvíce zaměstnávané režiséry švýcarského filmu. Východiskem tohoto vývoje byly jeho filmové adaptace děl švýcarského spisovatele Jeremiase Gotthelfa.

---

<sup>16</sup> Lindtberg později vyučoval na herecké akademii *Max Reinhardt Seminar* ve Vídni (1963-1964), kde také vedl filmovou sekci a na *Univerzitě hudebních a dramatických umění* – viz Kähler/Fluri, 2020, str. 84.



Jelikož i tyto filmy vytvářely klišé harmonického světa, byly u německy mluvícího švýcarského publika velmi oblíbené a zajišťovaly kinům velký počet návštěvníků. Schnyder tedy překvapil, když publiku prezentoval méně harmonický snímek: *Desátý květen* (1957, *Der 10. Mai*). Protože se mu na tento projekt nepodařilo sehnat producenta, financoval jej sám.

Film líčí události 10. května 1940, dne kdy nacistické Německo přepadlo Belgii a Holandsko, což ve Švýcarsku vyvolalo vlnu obav a strachu. Ve filmu zobrazené reálné události měly skoncovat s iluzí o Švýcarsku jakožto baště antifašistické obrany, přičemž Schnyder tematizoval i uprchlickou politiku. Publikum tento snímek nepřijalo dobře a z komerčního hlediska byl film neúspěšný. Švýcarská veřejnost nebyla na kritickou historickou sebereflexi připravena a Schnyder se poté opět vrátil k filmovým adaptacím Gotthelfových románů<sup>17</sup>.

Další osobou, jež formovala filmovou tvorbu padesátých let, byl Kurt Früh (1915-1979). Filmy jako *Policista Wäckerli* (1955, *Polizischt Wäckerli*) vypráví o maloměstském prostředí německy mluvícího Švýcarska. Protagonisté a postavy, se kterými se má divák identifikovat, ve Frühových filmech vždy pocházejí z maloměstského prostředí. Vrcholem tohoto žánru je jeho film *Pekárna Zürrer* (1957, *Bäckerei Zürrer*), portrét pekaře, jehož předsudky a iluze jsou konfrontovány s realitou.

Zatímco produkce *Heimatfilmů* a snímků z prostředí maloměsta po dlouhou dobu prosazovala obraz ideálního světa, ve kterém je vše na svém místě, začíná se s koncem druhé světové války, otevřením hranic a konečně se založením Švýcarské televize v roce 1953 domácí filmová scéna pomalu proměňovat. Do švýcarských domácností přichází televizory a kina ztrácejí svůj monopol. Nastupující generace filmařů, jež v této době začíná natáčet své první filmy, se už nechce podílet na klišé ideálního světa prezentovaného ve Frühových a Schnyderových filmech. Namísto

---

<sup>17</sup> Kähler/Fluri, str. 157-162.

toho se tito filmaři chtějí věnovat společensko-politickým otázkám. Tyto hlasy nejprve přicházejí z frankofonní části země.

## **2. Nový švýcarský film**

### 2.1 Frankofonní Švýcarsko a *Groupe 5*

V západním Švýcarsku nehrálo téma vlasti tak důležitou roli. Patriotická rétorika *Heimatfilmu* byla vnímána jako přemrštěná a umělá. Jelikož bylo v Romandii ohrožení ze strany Německa vnímáno méně intenzivně než v německy mluvících kantonech, které přímo sousedily s Německou říší, nebyl v této frankofonní části země koncept *Duchovní obrany země* v rámci filmového média převeden do praxe. Filmovým tvůrcům francouzského Švýcarska se díky jejich liberálnímu uměleckému sebepojetí podařilo již koncem padesátých let – a tedy výrazně dříve než v německy mluvící části země – vytvořit podhoubí pro takzvaný *Nový švýcarský film*<sup>18</sup>.

Dva ženevští režiséři Alain Tanner (\*1929) a Claude Goretta (1929-2019) v roce 1957 v Londýně natočili krátkometrážní dokumentární film *Večerní Londýn* (1957, *Nice Time*). Tento film, jenž vyznačuje raný počátek nové filmové tvorby, zachycuje bez dialogů a s pomocí experimentální montáže uvolněnou atmosféru jednoho sobotního večera. Na mezinárodním Filmovém festivalu v Benátkách vyhrál cenu za experimentální film a sklídl pozitivní ohlas kritiky.

Okruh těchto dvou liberálních a angažovaných ženevských filmařů se rozšířil založením skupiny *Groupe 5*, spolčením pěti režisérů – Alaina Tannera, Clauda Goretta, Michela Souttera, Jeana-Louise Roye a Jeana-Jacquese Lagrange (toho později nahradil Yves Yersin).

---

<sup>18</sup> Kähler/Fluri str. 71

Cílem této skupiny byla tvorba nezávislých filmů. Claude Goretta a Jean-Jacques Lagrange měli smlouvu se Švýcarskou televizí. Díky tomu se skupině podařilo uzavřít s televizí koprodukční dohodu a zajistit si tak předprodejní práva ke svým filmům. Touto dohodou bylo zajištěno, že před uvolněním do televizní distribuce budou všechny jejich filmy přednostně promítány v kinech<sup>19</sup>.

Ovlivněni britským *Free Cinema*, francouzskou *Nouvelle Vague*, neorealismem a italskou kinematografií Antonioniho a Felliniho členové *Groupe 5* usilovali o společensky kritickou, sebereflexivní kinematografii jakou lze vidět například v Tannerově filmu *Charles mrtvý nebo živý* (1969, *Charles mort ou vif*). Film, jenž vznikl v reakci na studentské protesty roku 1968, líčí příběh obchodníka Charlese procházejícího krizí středního věku. Charles se rozhodne opustit svůj kapitalistický život uprostřed většinové společnosti a žít a pracovat s párem hippies, který vede marginální existenci na jejím okraji. Na konci filmu Charlese vyhledají úřady, které ho odvázejí do ústavu pro duševně choré. Jako by v očích většinové společnosti každý, kdo chce vystoupit z kapitalisticky řízeného systému, musel být automaticky psychicky nemocný.

Reforma švýcarského filmu se ale neprojevovala jen v jeho v kritickém nastavení vůči společnosti, ale i v jeho formální stránce. Tak pracuje například Tanner ve filmu *Salamandr* (1971, *Le Salamandre*) s investigací pomocí retrospekce. Tento styl vyprávění používá i Rolf Lyssy ve svém historickém dramatu *Konfrontace* (1974, *Die Konfrontation*). V tomto filmu líčícím proces s Davidem Frankfurterem Lyssy zasazuje retrospektivní záběry mezi Frankfurterovy výpovědi, díky čemuž vychází najevo rostoucí podpora NSDAP ve Švýcarsku. Rolfu Lyssymu a jeho filmu *Konfrontace* je kvůli jeho tematické zvláštnosti v rámci vývoje *Mladého švýcarského filmu* věnována vlastní kapitola<sup>20</sup>.

V komedii *Pozvánka* (1971, *L'Invitation*) ženevský rodák Claude Goretta na způsob grotesky odhaluje pokrytectví švýcarské společnosti. Hlavní

---

<sup>19</sup> Kähler/Fluri, str. 179; viz také Thompson, Kristin & Bordwell, David: *Film history: an introduction*, 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2003, str. 571-572.

<sup>20</sup> viz str. 18 nn.

postavou filmu je pojišťovací úředník, jenž po smrti své matky zdědí velké jmění. Dříve nemajetný muž si pořídí vilu na venkově a pozve své kolegy z práce a svého nadřízeného na zahradní slavnost. Horko a alkohol se postarají o to, že se v hostech probudí jejich hluboké touhy, nahromaděné frustrace, předsudky, chtíč a závist. Oslava se tak stále více vymyká kontrole. Film končí cyklicky, tak jako začal, v monotónnosti všedního dne v kanceláři pojišťovny. Pouze sekretářka byla po událostech nedělní zahradní slavnosti vyměněna. Jinak zůstává vše při starém.

Tragikomedie *Malé útěky* (1979, *Les Petites Fugues*) s něžností vypráví příběh antihrdiny – nemajetného čeledína, který si na stáří vyplní svůj dávný se a koupí si moped. Na něm opouští statek, na kterém pracoval a vyráží objevovat svět. Snový obraz, v němž se tento čeledín ve svých představách rozjíždí a dokáže najednou létat, zůstává v rámci švýcarské kinematografie stejně nezapomenutelný jako obraz vzduchem poletující krávy v dramatu *Oheň v horách* (1985, *Höhenfeuer*) režiséra Frediho M. Murera<sup>21</sup>. Toto drama pojednává o incestních vztazích a izolované existenci hornické rodiny ve švýcarských Alpách.

Díky těmto originálním a sociálně angažovaným dílům se *Nový švýcarský film* proslavil i mezinárodně. Tannerovo společensky kritické drama *Charles mrtvý nebo živý* v roce 1969 vyhrává Zlatého leoparda v Locarnu. Michel Soutter (1932-1991) v roce 1972 svým filmem *Zeměměřiči* (1972, *Les Apprenteurs*) zastupuje Švýcarsko na festivalu v Cannes, kde se později v programu Un certain regard objevují i *Malé útěky* Yvese Yersinse a kde Claude Goretta se svou satirou *Pozvánka* (1973, *L'invitation*) vyhrává Cenu poroty. *Salamandr* Alaina Tannera se dlouhé měsíce promítá v pařížských kinech. Tomuto režisérovi se také podaří se prosadit v USA, kde se v newyorských promítají všechny jeho filmy<sup>22</sup>.

---

21 Fredi M. Murer se proslavil svými krátkými filmy a následně svým prvním celovečerním filmem *Šedá zóna* (1979, *Grauzone*). V roce 1985 pak vyhrál se snímkem *Oheň v horách* (1984, *Höhenfeuer*) Zlatého leoparda na festivalu v Locarnu.

22 Christen, Thomas: *Der Neue Schweizer Film*. in: Thomas, Christen & Blanchet, Robert. *New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren Verlag, 2008, str. 93-110.

Už před založením *Groupe 5* se však objevil filmař s individuálním přístupem ke kinematografii, jehož filmové začátky bychom rovněž našli ve Švýcarsku: Jean-Luc Godard. V roce 1954 Godard natočil svůj první dokumentární snímek *Operace beton* (1955, *Opération Béton*) a o rok později krátkometrážní snímek *Koketní žena* (1956, *Une femme coquette*). Oba filmy financoval sám. Kvůli obtížným pracovním podmínkám odešel tehdy 26letý Godard do Paříže, kde jako představitel francouzské *Nové vlny* začal významným způsobem formovat světovou kinematografii<sup>23</sup>.

## 2.2. Jean-Luc Godard – Mezi Francií a Švýcarskem

Jean-Luc Godard (\*1930, Paříži) je znám jako Francouz, jako kosmopolitní člen pařížské kulturní elity a prominentní představitel francouzské *Nové vlny* – ale Godard je také Švýcar, který žije v Rolle u Ženevského jezera. Sám sebe označuje jako *Vaudois*<sup>24</sup>. Godard se sice narodil v Paříži, vyrostl ale v Nyonu v kantonu Vaud ve frankofonním Švýcarsku, kam se v roce 1978 se svou partnerkou Anne-Marie Miéville vrátil. Zde žije a pracuje již přes 40 let.

Z matčiny strany Godard pochází z jedné z nejvýznamnějších rodin švýcarsko-francouzského protestantismu, úzce spojeného s ženevským kalvinismem. Jeho dědeček byl synem protestantského faráře a vyrůstal v buržoazním prostředí francouzského Švýcarska. Přes své nadšení pro moderní literaturu se stal bankéřem<sup>25</sup>. Jeho dcera, Otilie Moran, vyrůstala v prostředí vyšší protestantské společnosti a provdala se za z Francie pocházejícího očního lékaře Paula Godarda. Jean-Luc Godard se narodil

---

23 MacCabe, Colin: *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, New York: Bloomsbury, 2003, str. 38-41.

24 tj. obyvatel švýcarského kantonu Vaud – viz: ECAL Instagram Live: Jean-Luc Godard, Rolle (CH) 7. duben 2020.

25 Julien-Pierre Monod byl bankéřem a dobrým přítelem spisovatele Paula Valéryho. Monod nespravoval pouze Valéryho finance, ale organizoval také jeho čtení a konference.

v Paříži 8. prosince 1930, vyrůstal ovšem ve Švýcarsku, kde byl jeho otec zaměstnán v nemocnici a kde si později v Nyonu otevřel vlastní praxi<sup>26</sup>.

Protestantismus byl v Godardově životě od počátku hluboce zakořeněn. U stolu směli on a jeho tři sourozenci mluvit pouze, byli-li k tomu vyzváni. Po konci druhé světové války Godard ukončuje *collège* v Nyonu a jako teprve 16letý odchází do Paříže, aby tam na *Lycée Buffon* složil maturitní zkoušku. V Paříži stráví rok, nezanechává zde ale dobrý dojem: Jelikož je zde ale několikrát přistižen při krádeži peněz, musí se vrátit zpět do Švýcarska. Maturitu má složit v Lausanne. U zkoušky však neuspěje a musí ji opakovat v Grenoblu. V devatenácti letech se zapisuje na obor sociální antropologie na pařížské Sorbonně a na podzim 1949 se vrací do Paříže. Přednášky však navštěvuje jen zřídka a většinu času tráví v *cinémathèque*<sup>27</sup>.

Když se jeho otec rozhodne založit kliniku na Jamajce, cestuje syn Jean-Luc s ním. Společně s jeho sestrou Véronique cestují přes New York, Miami a Kubu do Kingstonu. Jean-Luc sám pokračuje dále do Panamy a Limy, kam se odstěhovala sestra jeho otce se svým mužem. Z Limy se Godard vydává do Ria, a když mu dojdou finance, nachází útočiště u druhé otcovy sestry Hélène, která žije v Santiagu de Chile. V dubnu 1951 se vrací do Evropy. François Truffaut (1932-1983) později prohlásí, že tato cesta Godarda radikálně změnila<sup>28</sup>.

Zpět ve Švýcarsku Godard pracuje pro firmu, jež staví přehrady na alpských řekách. Později začne pracovat v nově založené televizní společnosti v Curychu. Avšak i tam je přistižen při pokusu o krádež peněz svých nadřízených. Godard stráví tři dny ve vězení, odkud ho vyzvedává jeho otec, který ho přesvědčí o tom, aby se nechal léčit v psychiatrické klinice. Tam mu je diagnostikována závažná neuróza<sup>29</sup>.

---

26 MacCabe, str. 4-30.

27 MacCabe, str. 30-38.

28 tamtéž, str. 39.

29 tamtéž, str. 38-41.

Po pobytu v klinice Godard opět pracuje pro stavitele alpských přehrad. Za peníze, jež si v podniku vydělá, natáčí v roce 1954 svůj první film – krátkometrážní dokument o stavbě přehrady La Grande Dixence. Po natočení jeho v pořadí druhého snímku *Koketní žena* odchází do Paříže s úmyslem stát se filmařem. Tam se mu v roce 1960 ve spolupráci s Françoisem Truffautem a Claudem Chabrolem podaří zažehnout filmovou bombu. Jejich film *U konce s dechem* (1960, *À bout de souffle*) rozbouří nejenom pařížskou filmovou scénu, ale hýbe v rámci francouzské *Nové vlny* celým filmovým světem až po Hollywood.

Dva týdny po uvedení *U konce s dechem* (26.3.1960)<sup>30</sup> Godard v Ženevě a jejím okolí natáčí svůj druhý celovečerní film *Vojáček* (1963, *Le petit soldat*). Producenty filmu jsou Georges de Beauregard a Carlo Ponti. V tomto filmu se Godard s ironií a kritikou vyjadřuje na adresu Švýcarska, když nechá z úst Jeana-Paula Belmonda klejícího za volantem zaznít: „Švýcaři byli vždycky zbabělci. Zapínají blinkr, i když předjíždějí jen cyklistu. Něco takového mě dokáže rozčílit.“<sup>31</sup>

Centrem Godardových filmů však zůstává Paříž. A to až do roku 1978, kdy se stěhuje zpět do Švýcarska a natáčí film *Zachraň si, kdo můžeš (život)* (1980, *Sauve qui peut (la vie)*). Na něm spolupracuje se scénáristou Louise Buñuela, Jeanem-Claudem Carrièrem. Mezi řádky lze vyčíst Godardův komický smysl pro ironii. Ve filmu vystupuje prostitutka, ztvárněná Isabel Huppert, jež dostává adresu, na níž má najít práci. Na této adrese – 15 Rue du Nord – nachází muže sedícího u stříhového pultu, který jí nabízí velký obnos peněz a navrhuje jí, aby se za něj vydala na cesty po světě a kromě toho nedělala nic<sup>32</sup>. Na zmíněné adrese v Rolle ve skutečnosti bydlí sám režisér se svou partnerkou Anne-Marie Miéville.

---

30 MacCabe, str. 341.

31 Později se o Švýcarsku vyjadřuje poněkud šarmantněji: „V Lausanne jsou nejkrásnější ženy na světě.“

32 MacCabe, str. 260-264.

### 2.3 Německy mluvený *Mladý švýcarský film*

Tak jako v sousedním Německu a Rakousku, zažívá i film v německy mluvícím Švýcarsku na počátku šedesátých let krizi. V jejím důsledku na scénu nastupuje nová generace filmařů, která chce filmové tvorbě dát nový směr a skoncovat s etablovanou komerční kinematografií. V Německu je vyhlášen nástup *Nového německého filmu* (*Neuer Deutscher Film*) a v Rakousku vznikající experimentální filmy (*Avantgardefilm*) připravují cestu pro novou rakouskou kinematografii. Příčinou této proměny filmové scény německy mluvícího Švýcarska byla umělecká a kvalitativní stagnace způsobená slepým opakováním zdánlivě úspěšných kinematografických receptů *Heimatifilmu*. Hospodářský zázrak, technický pokrok a rostoucí vliv masového média televize změnily nejen způsob vnímání publika a jeho očekávání, ale také způsob, jakým lidé trávili všední den a svůj volný čas<sup>33</sup>.

Nejhlubší propad zažila švýcarská filmová produkce v roce 1964, kdy byl uveden pouze jeden film: Schnyderova filmová adaptace Gotthelfova románu *Peníze a duch* (1964, *Geld und Geist*).

Současně se v Lausanne konala Švýcarská zemská výstava, na níž byla mimo jiné vyhrazena sekce pro film, v jejímž rámci měli mladí režiséři možnost prezentovat se na mezinárodním pódiu. S podtitulem „Švýcarsko se představuje světu“ zde prezentovali zemi mezi tradicí a modernou, studenou válkou a společensko-sociální proměnou. V impozantně konstruovaném kinosálu bylo možné promítat filmy ve formátu 360stupňového panoramatu. Zde a na dalších místech bylo promítnuto více než 100 filmů a diaprojekcí, což podnítilo diskuzi o účelu a smyslu starého a nového švýcarského filmu. V rámci výstavy mimo jiné slavil premiéru dokument *Učedníci* (1964, *Les Apprentis*) Alaina Tannera, který zde získal velké uznání.

---

33 Christen, *Der Neue Schweizer Film*, 2008, str. 93-110.



V stejném roce, ve kterém se začíná projevovat krize starého filmu je vliv *Nového švýcarského filmu* nepřehlédnutelný. Franz Schnyder a s ním i starý švýcarský film se pro mladou generaci germanofonních švýcarských filmařů stává za úhlavní, nepřítelem<sup>34</sup>.

Tato generace filmařů přichází z dokumentární scény, přičemž filmovou tvorbu této doby formovalo především producentské duo Walter Marti a Reni Mertens. Nejdůležitějšími spoluzakladateli a protagonisty německojazyčného *Mladého švýcarského filmu* jsou Thomas Körfer, Kurt Gloor, Fredi M. Murer, Markus Imhoof, Daniel Schmied a Rolf Lyssy.

#### 2.4. Rolf Lyssy – mezi generacemi

Rolf Lyssy (\*1936, Curych) vyrostl v Herrlibergu u Curyšského jezera. Chtěl se stát malířem kinoplakátů, nebyl ale přijat na Akademii výtvarných umění a proto se v Männedorfu vyučil na fotografa.

Na scénu *Nového švýcarského filmu* vstoupil, když dostal roli asistenta kamery při natáčení filmu *Demokrat Lämppli* (1961, *Demokrat Lämppli*) a následně převzal roli asistenta kamery i střihu u snímku Alaina Tannera *Učedníci* (1964, *Les Apprentis*).

Během spolupráce na prvním celovečerním dokumentárním filmu Alaina Tannera, který běžel na Zemské výstavě v Lausanne, se Lyssy seznámil s filmařem a producentem Walterem Martim (1923-1999). Spolu natočili dokumentární snímek *Ursula aneb beccený život* (1966, *Ursula oder das unwerte Leben*).

Věkově Lyssy stál mezi dvěma vůdčími generacemi *Nového švýcarského filmu*: byl mladší než zástupci *Groupe 5* ve francouzsky mluvícím

---

34 Kähler/Fluri, str. 179-180.

Švýcarsku a starší než autoři *Mladého švýcarského filmu* v německy mluvící části země:

Německy mluvící Švýcaři, kteří se mnou tehdy vymýšleli *Mladý švýcarský film*, jmenovitě Fredi M. Murer, Markus Imhoof, Thomas Körfer, Kurt Gloor a Daniel Schmid, byli všichni o čtyři až šest let mladší.<sup>35</sup>

V polovině šedesátých let chtěl Lyssy společně se zástupci *Groupe 5* natočit povídkový film, který by překlenul jazykové hranice v rámci Švýcarska – každý z pěti režisérů měl na stejné téma natočit jeden krátký film. Tento úmysl ztroskotal na nedostatečném zájmu režisérů Coretty a Tannera.<sup>36</sup> Tehdy třicetiletý Lyssy se rozhodl prošlapat si vlastní cestu a natočil svůj debut *Evžen znamená urozený* (1968, *Eugen heißt wohlgeboren*). Film slavil premiéra v létě roku 1968, přesně v době, kdy došlo k invazi sovětských vojsk do Československa. Lyssy si vzpomíná:

Všichni mluvili jen o té katastrofě v Praze. Já si myslel, že nikdo už nebude chodit do kina, aby se podíval na můj film (směje se). Tehdy už jsem byl těžce nakažený Milošem Formanem a Jiřím Menzelem.<sup>37</sup>

Kromě amerického filmu a britského *Free Cinema* to byly snímky československé *Nové vlny*, které inspirovaly jeho filmovou práci:

Filmy *Lásky jedné plavovlásky*, *Černý Petr* a *Hoří, má panenko!* Miloše Formana, stejně jako *Ostře sledované vlaky* Jiřího Menzela, mě fascinovaly. Myslel jsem si: proč my tady ve Švýcarsku nedokážeme točit stejné filmy? Filmově vyprávět malé příběhy. Ale jaké malé příběhy! Staré švýcarské filmy od Früha a Schnydera pro mě byly šosácké.<sup>38</sup>

---

35 příloha str. II n.

36 tamtéž str. III.

37 příloha, str. III.

38 tamtéž, str. IV.

Lyssyho filmový debut *Evžen znamená urozený* slavil premiéru v Curychu v kině Bellevue v roce 1968. Film se dostal do distribuce a zpočátku se o něm hovořilo dobře – až do doby, než jeden z novinářů deníku *Tagesanzeiger* film potopil otázkou, co ten mladý hejsek se svou nedramatickou komedií vlastně chce filmové scéně říct?

Tanner byl v té době už někdo, Claude Goretta, Yves Yersin a Fredi M. Murer také. Já se svým filmem snažil poprvé prosadit před veřejností a ten kritik měl pocit, že černobílá komedie ve stylu československých filmů vyprávějící „jen“ malé příběhy do tohoto rámce nezapadá.<sup>39</sup>

V následujících letech Lyssy opustil žánr komedie a věnoval se vlivu nacismu na Švýcarsko, přičemž ve vlastní produkci natočil snímek *Konfrontace* (1974, *Konfrontation*).

Lyssymu, který je sám židovského původu a jehož matka díky útěku do Švýcarska přežila holokaust, se podařilo vytvořit milník švýcarské filmové historie a první snímek *Mladého švýcarského filmu*, který se potýká s vlivem nacismu ve Švýcarsku před a během druhé světové války.

Film pojednává o atentátu studenta medicíny Davida Frankfurtera (1909-1982), který se odehrál 4. února 1936 v Davosu a jehož obětí byl Landesgruppenleiter NSDAP ve Švýcarsku Wilhelm Gustloff (1895-1936). Ve filmové inscenaci procesu proti Frankfurterovi je díky chytře použitým retrospekčním zobrazením, jak silnou základnu ve švýcarské společnosti měl nacismus již před vypuknutím druhé světové války. Lyssyho film *Konfrontace* je prvním švýcarským hraným filmem, který se zabývá obtížnou kapitolou švýcarského antisemitismu.

---

<sup>39</sup> příloha, str. IV.

## 2.5. Konfrontace s obdobím švýcarského nacismu

V době vzniku německy mluveného *Mladého švýcarského filmu* nepatřila ještě kritická reflexe minulosti k aktuálním tématům. Na rozdíl od Poláků, Čechoslováků, Maďarů, Němců, Italů a Francouzů, kteří své dějiny částečně zpracovávali i prostřednictvím filmů, točili Švýcaři pouze své „šosácké filmečky“, reflektuje Lyssy kriticky atmosféru šedesátých let ve Švýcarsku:

*Konfrontace* byla první švýcarský hraný film, který zobrazoval a tematizoval dobu mezi lety 1933 až 1945. Starý švýcarský film to nedělal. Ale třeba v Československu měli Miloše Formana, Jiřího Menzela a Věru Chytilovou. Byli mladí, v mém věku! A oni to dělali, také je zajímaly dějiny jejich země, také to chtěli vědět! U nás se filmaři zajímali více sami o sebe. Nechci to nijak diskreditovat, chci tím jen říct, že každý má své preference a já chtěl vědět, co se tehdy v roce 1936 stalo.<sup>40</sup>

Producent, režisér a spoluautor filmu *Konfrontace* vysvětluje, jak ho jeho židovský původ celý život silně ovlivňoval:

Už jako chlapec jsem věděl, co se stalo za druhé světové války, byl jsem velmi poznamenaný příběhem své matky: přežila holokaust, protože uprchla do Švýcarska. Už jako dítě jsem se sám sebe ptal, jak je možné, že se šest milionů lidí nechá popravit jako stádo ovcí. A představoval jsem si, že kdybych býval byl v koncentračním táboře, ukradl bych pistoli a ty zlé nácky postřílel. To byly mé dětské fantazie. Formovaly mě takovéto myšlenky, docela jiné, než jaké měly švýcarští kluci, kteří vyrostli někde na horské pastvině nebo ve švýcarském městě, kde válka neproběhla.<sup>41</sup>

---

40 příloha str. VI.

41 tamtéž str. V.

Když si tehdy pětadvacetiletý Lyssy přečetl reportáž k 25. výročí atentátu v Davosu, byl šokovaný:

„Žid zastřelil nacistu v Davosu“. Když jsem to četl, věděl jsem, že je to film. Tečka. Je to příběh pro kinofilm, který se tu lidem musí ukázat.<sup>42</sup>

Lyssy proseděl dlouhé hodiny v curyšské Centrální knihovně, kde zpracoval veškerý materiál, který byl tehdy k Frankfurterově procesu dostupný. Scénář byl hotový teprve o osm let později. Při přípravách se Lyssy setkával také s přímými účastníky a pamětníky.<sup>43</sup>

Lyssy dává ve své inscenaci hodně prostoru procesu proti Davidu Frankfurterovi, který se konal v Churu v roce 1936, aby objasnil politickou dimenzi a právní interpretaci Frankfurterova činu. Retrospekce prostříhané se záběry řeči soudního obhájce odhalují, jak byl nacismus ve švýcarské společnosti v roce 1936 zakořeněný.

#### 1. Retrospekce:

Slyšíme slova „Cílem je sjednocení všeho lidu německého původu“ obraz je prostřížen z procesu na scenerii shromáždění zástupců NSDAP ve Švýcarsku. Zasedání vede landesgruppenleiter Wilhelm Gustloff, který zdraví gruppenleitery z dalších švýcarských regionů (z Lausanne, Lugana, Thunu, Interlaken, z východního Švýcarska a z Churu). Z rádia zní hlas Adolfa Hitlera. Když zazní německá národní hymna, pánové vstávají, narovnávají se a zdraví se vztyčenou pravicí. Gustloff chválí úspěchy hitlerjugend a přítomnost nacistického hnutí v celém Švýcarsku.

---

42 příloha str. V.

43 tamtéž str. VI.

## 2. Retrospekce:

Do soudní síně vstupuje vdova po Wilhelmu Gustloffovi. Více než polovina přítomných se zvedá a hajluje. Vdova později během výslechu tvrdí, že Švýcarská spolková rada přijala jejího muže a že byl obecně ve společnosti velmi oblíbený. Následuje prostřih do druhé retrospektivy, která zobrazuje tuto „oblíbenost“: davoský policista sedí u Gustloffa na sofa a nabízí mu osobní ochranu, protože Gustloff dostává výhružné dopisy. Gustloff tuto ochranu arogantně odmítá, výhružné dopisy není třeba brát vážně. Scéna zobrazuje, jak davoská policie vycházela Gustloffovi laskavě vstříc a chtěla ho chránit.

V následující scéně je ukázáno, jak Gustloff odjíždí z lázeňského hotelu v Davosu, protože ředitel hotelu zdánlivě nebyl schopný brzdit židovský a bolševistický štvavý tisk. Ředitel hotelu Později Gustloffa zoufale prosí, aby mu neodváděl hotelové hosty, protože je to jeho jediný způsob obživy. Gustloff je přitom ukázán ve svém pokoji a místě pozdějšího atentátu, jak se svými dvěma nacistickými kolegy odchytává všechny Němce, kteří přijeli do Davosu jako lázeňští hosté a odrazuje je od pobytu ve zdejším lázeňském hotelu. Gustloff: „Němci se musí naučit, že rozkazy NSDAP pro ně platí i v zahraničí“. Zde je tematizována kontrola NSDAP nad Němci ve Švýcarsku. Retrospektiva se opět vrací k Gustloffově „oblíbenosti“: jeho vliv na davoskou vrchnost (turismus a policie) je výrazný.

Zpátky v průběhu procesu nechává Lyssy promluvit Frankfurterova nacistického žalobce: právník *Národní fronty* z Zurzachu promlouvá v plamenné řeči o nacismu jako o „historickém procesu“. David Frankfurter podle něj zabil „bezchybného člověka a ryzího bojovníka“ Wilhelma Gustloffa.

David Frankfurter byl roku 1936 shledán vinným ve všech bodech obžaloby a odsouzen k nejvyššímu možnému trestu, k 18 letům vězení a

doživotnímu vyhoštění ze země. Na otázku, jak přesná byla inscenace historických faktů, Lyssy odpovídá:

Velmi přesná. [...] Toto i mnoho dalších faktů jsem do filmu chtěl přenést tak, jak se to stalo, protože jsem měl – přirozeně – vůči Švýcarsku kritický postoj. Protože Švýcarsko, to nebyl žádný mírumilovný ostrov. Byla tam pátá kolona, byla tam Landesgruppe NSDAP a byla tam Švýcarská fronta, což také film zobrazuje. Ta katastrofa začala už po Hitlerově převzetí moci 30. ledna 1933, ne až v roce 1939 nebo během Křišťálové noci roku 1938! I to jsem chtěl ukázat.<sup>44</sup>

„Pro jedny to byl tehdy hrdina, pro další šílenec“, tvrdí jeden z novinářů, když je David Frankfurter po skončení druhé světové války v roce 1945 omilostněn a propuštěn z vazby. „Co teď budete dělat?“, ptá se další novinář. Bude hledat svého bratra. Ten byl válečným zajatcem, jeho sestra je pohřešovaná a otce zastřelili v Jugoslávii. Chtěl by vycestovat do Palestiny. Na velkém evropském hřbitově už nemá co hledat. „Že nebylo zrušeno vyhoštění ze země se mě tehdy těžce dotklo“, promlouvá již pravý hlas Davida Frankfurtera. Inovativní prostřih z herce Petera Bollaga (David Frankfurter) na opravdového Davida Frankfurtera v současnosti je točený v Izraeli, kam David Frankfurter po svém propuštění vycestoval. Na zdi visí obraz Davosu a na policiče je pohlednice z Bernu, kde jako student medicíny v roce 1936 žil. David Frankfurter na kameru tvrdí, že zde vede běžný rodinný život, nicméně že lidé v jeho okolí ví, kdo je. Film končí dokumentárními záběry Frankfurterova civilního života v Izraeli, které jsou doprovázeny jeho kritickými myšlenkami o tom, co se bohužel nedá zcela vyloučit: že se něco jako holokaust nebude opakovat.

Na konci filmu ukazuje stříhová sekvence hrůzy druhé světové války. Jedná se o archivní obrazy holokaustu, natočené v koncentračním táboře bezprostředně po konci války. Tato stříhová sekvence je podkreslena

---

44 příloha str. VII.

monotónním, opakujícím se zvukem tkalcovského stavu, na kterém pracuje vězeň David Frankfurter. Tato stříhová sekvence funguje jako paralelní stříh a jako dokumentární urychlovač a zároveň elipsa: zatímco je Frankfurter uvězněn (mezi lety 1936 a 1945), propuká druhá světová válka a holokaust vrcholí zavražděním šest milionů židů.

Ve filmu se záměrně pracuje s historickým archivním materiálem. Je tak možno slyšet proslovy a propagandistické výstupy Adolfa Hitlera z rádia, jako předehra k filmu je použit krátký propagandistický film. Ten podle Frankfurtera běžel za dob jeho studia kolem roku 1936 v bernských kinech.

Lyssy své rozhodnutí natočit tento film používající nákladné kamerové jízdy na černobílý materiál odůvodňuje strukturálně – dekupází: skrze prolnutí detailního záběru na herce Bollaga s reálným Davidem Frankfurterem film přechází do svého epilogu.

Tahle prolínačka z herce Petera Bollaga v autě, když je propouštěn z věznice, na „opravdového“ Davida Frankfurtera v Izraeli – tu si můžete najít ve filmové historii. Tedy, dá se najít, ale u Spielbergova *Schindlerova seznamu* o dvacet let později. Zmiňuji to, protože to vysvětluje, proč ten film měl mezinárodně tak pěknou kariéru.<sup>45</sup>

*Konfrontace* běžela v rámci Týdne kritiky na festivalu v Cannes v roce 1975 a byla oficiálním zástupcem Švýcarska na Oscarech. Film běžel v newyorském kině 68<sup>th</sup> Street Playhouse a v New York Times se objevil článek, který zmiňuje Lyssyho *Konfrontaci* vedle Scorseseho *Taxi Driver*a (1976) s Robertem De Nirem. Lyssy si vzpomíná:

Zdálo se, že lidi to oslovilo. Nikdo nevěděl o Davosu 1936 a o nacistech. Ale my neměli finance na to, abychom film nadabovali. Američané se nedívají na filmy s titulky. A tak to bylo vyřízené. [...]

---

45 příloha, str. VIII.



Ve Švýcarsku jsem se díky *Konfrontaci* stal jedním z režisérů, se kterými se musí počítat. Předtím jsem byl Rolf Lyssy, který natočil „jen“ jednu komedii. Když jsem v roce 1969 se scénářem *Konfrontace* žádal od podporu se strany státu, tak ho odmítli, Švýcarský státní filmový fond filmu nevěřil. Film jsem ale přesto dal dohromady, a to sám! Přes dobré hodnocení *Konfrontace* nepodpořil státní fond ani můj další film, *Jak je těžké stát se Švýcarem*. Zdůvodnění bylo: „O tak závažném tématu, jako je nabytí občanského práva, se nežertuje“.<sup>46</sup>

## 2.6. *Jak je těžké stát se Švýcarem*

– nejúspěšnější švýcarská komedie

Po své komplexní, černobílé *Konfrontaci*, která se zabývala dobou nacismu ve Švýcarsku, se Lyssymu podařilo docílit obrovského úspěchu s barevnou komedií *Jak je těžké stát se Švýcarem* (1978, *Die Schweizermacher*), která se stala nejúspěšnějším švýcarským filmem vůbec. Komedie, která si chytře a kriticky utahuje ze švýcarského procesu získávání občanství, objasňuje tuto praxi v sedmdesátých letech. Úředníci vyřizující proces nabytí občanského práva účinkují jako špioni, jako „solidní“ úředníci. Film zachytil ducha doby, který je patrný dodnes.

Svou narací je film klasickým mentorským filmem, odvozeným od klišé amerických filmů se zlým a dobrým policistou (*good cop, bad cop*). Antihrdinské duo úředníků – zkušený Max Bodmer a jeho praktikant Moritz Fischer – kontroluje a špehuje cizince, kteří se chtějí stát Švýcary. Cizinci pak mají dokazovat, že jsou švýcarštější než Švýcaři sami. V průběhu filmu se mladý chránělec Moritz Fischer (Emil Steinberger) oprostí od svého představeného Maxe Bodmera (Walo Lüönd) a nachází své štěstí v lásce k jugoslávské umělkyni. Film si přitom utahuje ze švýcarské pořádkumilovnosti, z byrokracie, ale i z fondue nebo švýcarské vlajky

---

<sup>46</sup> příloha, str. IX.

takovým způsobem, že se mu – a tím pádem i sám sobě – dodnes zasměje téměř každý Švýcar.

Tento velký úspěch byl však také stresující. Lyssy vzpomíná, že nebylo možné dalším filmem – *Kazetová láska* (1982, *Kassettenliebe*; remake Lyssyho debutu) – navázat na úspěch filmu *Jak je těžké stát se Švýcarem*:

Ten film měl přes milion diváků. Ten úspěch byl mimo veškeré kategorie. To způsobovalo závist a zlobu. Vše jsem to zažil na vlastní kůži. [...] Úspěch byl tak šílený, že jsem nevěděl, jaký film mám natočit dál, aby lidé opět propadli tomu nadšení...<sup>47</sup>

Lyssy, který označuje tvorbu autorských filmů za „chůzi na laně bez jistění“, je považován za hlavního režiséra švýcarské komedie. Ačkoliv Lyssymu tento žánr posloužil i v dalších filmech, dal by se označit spíše za mistra tragikomična. Jeho film *Teddy Bär* (1983), pro který napsal scénář a ztvárnil hlavní roli, ve které se sám režíroval, je v základu komedie, vyprávěná s velkou dávkou sebeironie – ta je ale ve vlastní výpovědi tragická. Film je totiž ostrým zúčtováním s kulturní ignorancí švýcarské filmové podpory a politiky, která filmaře Bära v závěru dohání do státní psychiatrické léčebny.

V tomto filmu vynalézá Lyssy vlastní slovo, aby sjednotil svou představu komedie a tragédie ve filmu: „dramedie“. Lyssy se zajímá o ta místa, kde se střetávají komedie a tragédie: „Zajímá mě tragika a zajímá mě komika.“<sup>48</sup>

Filmografie Rolfa Lyssyho obsahuje devět hraných a sedm dokumentárních filmů. Jako žádný jiný švýcarský režisér se Lyssy (sebe)kriticky zabýval antisemitismem a vlivem NSDAP na Švýcarsko. V rámci sociálně-kritického angažovaného *Mladého švýcarského filmu* se mu podařilo dát dohromady materiál, který nemá obdoby.

---

47 příloha, str. IX.

48 příloha, str. IX.

Kromě toho Lyssy dodnes formuje švýcarskou filmovou scénu svým humorným solitérstvím. Bez Lyssyho by neexistoval fenomén sebeironické, ke Švýcarsku kritické komedie á la *Jak je těžké stát se Švýcarem*. Na otázku, jak se sám staví ke komedii, Lyssy odpovídá:

Mám pro komedie a humor dodnes velkou slabost a vidím, že smích je lepší průvodce životem než pláč. Má snaha překonávat problémy za pomoci smíchu má co do činění s mým původem.<sup>49</sup>

Podle Lyssyho mínění není možné se žánru komedie naučit, člověk si tuto schopnost musí nést s sebou životem.<sup>50</sup> A to je v Lyssyho případě, jak sám tvrdí, úzce spjato s židovskou a emigrační historií jeho rodiny.<sup>51</sup>

---

49 příloha, str. V.

50 příloha, str. XI.

51 Lyssy, Rolf: *Swiss Paradise. Ein autobiographischer Bericht*. Zürich: Rüffer & Rub, 2001.

## Závěr

Tato studie k začátkům a vývoji švýcarského filmu osvětluje následující prvky, jež formovaly dějiny švýcarské kinematografie:

Zprvce to byly dvě světové války – a z nich především ta druhá –, které zapříčinily, že mnoho lidí muselo z politických důvodů opustit svou zemi a hledat azyl ve Švýcarsku. Tito imigranti zcela zásadním způsobem formovali švýcarskou kinematografii. Mezi prvními to byli haličský pionýr filmu Lazar Wechsler a vídeňský režisér Leopold Lindtberg.

Zadruhé tato studie ukazuje, jak infiltrace nacistické propagandy ve Švýcarsku vyvolala nacionalisticky motivovanou kulturně politickou reakci v podobě programu takzvané *Duchovní obrany země*.

Tento program měl za cíl oslabit nacistické vlivy ze sousedního Německa pomocí propagace vlastní švýcarské identity. Tento kulturně-politický program vyzývající k zachování „švýcarských hodnot“ měl za následek vznik a rozkvět takzvaného *Heimatfilmu*. Éra úspěchu starého švýcarského filmu a s ním i *Heimatfilmu* začíná současně s vypuknutím druhé světové války. Strach z možné invaze nacistického Německa u domácího publika podporoval poptávku po kýči harmonického světa.

V poválečné době se dvojice producenta Lazara Wechslera a režiséra Leopolda Lindtberga pokoušela o dobově kritický film cílený na mezinárodní publikum. V německy mluvící části Švýcarska však až do pozdních padesátých let převládá jako nejoblíbenější filmový žánr *Heimatfilm*.

S nástupem televize se v padesátých letech postupně mění nálada ve společnosti. Tato změna vytváří percepční rámec pro filmovou tvorbu nové, sociálně kriticky orientované, generace.

Od konce padesátých a především pak od poloviny šedesátých let se etabluje nová generace filmařů inspirovaná kinematografií ostatních

evropských zemí jako Francie, Itálie, Velké Británie, Německa a Rakouska. Tito noví filmaři se zaměřují především na kritiku společnosti a vyrovnání se s minulostí. *Nový švýcarský film* vehementně odmítá *Heimatfilm* a hledá nové obsahové a stylistické výrazové formy.

Tento vývoj probíhal nezávisle na sobě ve dvou jazykových oblastech. Ve frankofonním Švýcarsku to byli protagonisté *Groupe 5* a Jean-Luc Godard. Godard, který na konci padesátých let Švýcarsko opouští, aby z Paříže v rámci francouzské *Nové vlny* ovlivňoval světovou kinematografii, se vrací až v roce 1978.

V germanofonním Švýcarsku se *Mladý švýcarský film* vyvíjí později než v Romandii. Důležitým protagonistou německy mluveného *Mladého švýcarského filmu* je Rolf Lyssy. Svým historickým dramatem *Konfrontace* přináší první pokus o vyrovnání se neslavnou minulostí Švýcarska během nacismu a druhé světové války. Divácký úspěch jeho následujícího filmu – komedie *Jak je těžké stát se Švýcarem* – poprvé ukázal, že se Švýcaři dokážou zasmát sami sobě a svému šosáctví.

Fakt, že se nejúspěšnějším švýcarským filmem stala komedie o emigraci do Švýcarska, je v tomto kontextu až ironický: Švýcarský film by se nikdy nestal tím, čím je bez vlivu, který na něj měli imigranti. Dokonce i sám režisér Rolf Lyssy pochází z přistěhovalecké rodiny.

Hlavní body této studie jsou tedy následující:

- Do Švýcarska ze sousedního Německa pronikala nacistická ideologie, která zde byla až do roku 1938 veřejně patrná.
- To vyprovokovalo kulturně-politickou reakci ve smyslu *Duchovní obrany země*.
- V jejím rámci se vyvinul specifický žánr *Heimatfilmu* oslavujícího Švýcarsko a jeho hodnoty.
- Rámcové podmínky pro vývoj a rozkvět *Heimatfilmu* byla zásadní práce filmařů, kteří do Švýcarska emigrovali.
- Studie dále poukazuje na to, že filmy s kritickým postojem vůči Švýcarsku mají tendenci být mezinárodně úspěšnější než na domácí scéně.

- *Nový švýcarský film* se ve francouzsky a německy mluvících částech země vyvíjel separátně. Jednomu z filmařů se však podařilo jazykovou hranici překlenout. Natočením své kritické komedie se Rolfovi Lyssymu podařilo vytvořit film, se kterým se Švýcaři a Švýcarky identifikují a díky kterému se dokáží sami sobě zasmát.

- Příběh *Nového švýcarského filmu* ve francouzsky mluvící části země a *Mladého švýcarského filmu* v jejích německy mluvících kantonech tím vytváří obraz historického vývoje kinematografie od nacionalistické minulosti ke kriticky uvědomělé filmové tvorbě, jež je více otevřená světu.

## **Seznam použité literatury:**

Christen, Thomas & Blanchet, Robert: *New Hollywood bis Dogma 95*, Marburg: Schüren Verlag, 2008.

Thompson, Kristin & Bordwell, David: *Film history: an introduction*, 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2003.

Kähler, Ursula & Fluri, Raff: *Franz Schnyder. Regisseur der Nation*, Baden (CH): Hier und Jetzt, 2020.

Lyssy, Rolf: *Swiss Paradise. Ein autobiographischer Bericht*, Zürich: Rüffer & Rub, 2001.

MacCabe, Colin: *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, New York: Bloomsbury, 2003.

### Novinové články:

Schoch, Jürg: *Behörden schikanierten die zwei wichtigsten Figuren des Kinos*, in: Neue Zürcher Zeitung, 04.05.2020.

### Online zdroje:

ECAL Instagram Live: Jean-Luc Godard, Rolle (CH) 7. duben 2020:

[https://www.youtube.com/watch?v=QYQhra\\_EMNk](https://www.youtube.com/watch?v=QYQhra_EMNk), 22.08.2020.

**Příloha: Rozhovor se švýcarským režisérem a scénáristou  
Rolfem Lyssym**

6. srpna 2020 v Praze a Curychu za pomoci aplikace Facetime

*Pane Lyssy, patříte ke spoluzakladatelům hraného německy mluveného Mladého švýcarského filmu. Můžete mi přiblížit fáze vaší kariéry?*

Vyučil jsem se na fotografa a pak jsem se pokoušel proniknout do filmové scény. Starý švýcarský film kolem Kurta Früha a Franze Schnydera byl ale uzavřený do sebe. Dovnitř se nedalo dostat. Kromě toho jsem jejich filmy vnímal jako šosácké. Nicméně oni byli ti, kteří ve Švýcarsku tehdy úspěšně dělali filmy. Na jaře 1961 se mi ale poštěstilo, mohl jsem dělat asistenta kamery u filmu *Demokrat Lämpfli* (1961) od Alfreda Rassera. Hlavní kameraman byl známý Rakušan Hannes Schneeberger, který byl mimo jiné spolupracovník a dočasný životní partner Leni Riefenstahl. A tak se mi pootevřela ta dvířka, která jsem potřeboval, abych pronikl do švýcarské filmové scény.

Další důležitý okamžik byl, když Alain Tanner v roce 1964 točil svůj první dlouhý dokumentární film *Učedníci* (1964, *Les Apprentis*), který produkovali Remi Mertens a Walter Marti. Kameraman Alaina Tannera byl Ernst Artaria, kterého jsem znal a který se mě zeptal, zda nechci pracovat na dotáčkách Tannerova filmu. Tak jsem jel do Ženevy, kde jsem pracoval jako asistent kamery a na place Alaina Tannera poznal. Po natáčení se mě zeptali, jestli nechci asistovat při střihu. A já řekl, že ano. Řemeslo jsem se tedy naučil stylem "learning by doing". Protože do žádné filmařské školy jsem nechodil.

Poté mě oslovil Walter Marti, zda bych pro něj neudělal film o zubní profylaxi. Tu nabídku jsem přijal. Jeden zubař z Walendstadtu svým bádáním v té době zjistil, že když si člověk čistí zuby, nedělají se mu kazy. O tom jsme točili film. Já dělal kameru (Arriflex, 16 mm) a točil ústní dutiny dětí tohoto lékaře: měly zuby jako perly! Tenhle zubař zavedl, že se v švýcarských školách začaly čistit zuby. Natáčení o zubní profylaxi se



podářilo, a když byl pak Marti také spokojený s mým střihem, řekl mi, že by měl filmový materiál (5 rolí černobílého 35mm filmu á 300 metrů) o antroposofce Mimi Scheiblaue. Filmový materiál ukazoval, jak cvičí rytmiku s postiženými dětmi. Marti nevěděl, co s natočeným materiálem provést. A protože kameraman, se kterým točil do té doby, byl zaměstnaný někde jinde, zeptal se mě, jestli bych neměl zájem s ním na tomto projektu dál pracovat. Bylo mi tehdy 24 let a do té doby jsem se ještě nikdy takto přímo nestřetil s postiženými lidmi. Natočený materiál na mě ale udělal dojem. Mezi těmito dětmi byla hluchoněmá dívka Ursula, která byla od narození také hluchoslepá. Viděl jsem ji stát před klavírem, zatímco na něj někdo hrál – a tento obraz se mě natolik dotknul, že jsem věděl: to je materiál na film. Chtěl jsem vyprávět příběh Ursuly. Marti tomu rozuměl, dal dohromady peníze a spolu jsme pak dali dohromady dokument *Ursula aneb bezcenný život* (1966, *Ursula oder das unwerte Leben*). Já obsluhoval kameru, 35mm Arriflex. Po natáčení jsme film skoro rok stříhali. Film představuje diskurs a filozofické pojednání o tom, „co je člověk“ a „co je normální“. Filmové zkoumání tématu a kontakt s postiženými mladými lidmi mě rozhodujícím způsobem ovlivňovaly celý můj život.<sup>1</sup>

Na podzim roku 1966 šel tento film do kin. Protože nikdo nechtěl dělat distribuci, dělali jsme ji my. Tak jsem se stal distributorem a jezdil po celém německy mluvícím Švýcarsku od kina ke kinu a film pronajímal. A ten film měl úspěch! Byl to komerčně nejúspěšnější švýcarský dokumentární film, úspěšnější než *Siamo Italiani* (1964) od Alexandera J. Seilera.

Takže jsem věděl, že přišel čas udělat hraný film. A Marti měl kontakt k Tannerovi. Já byl tehdy ten nejmladší. Alain Tanner a Claude Goretta, kteří později založili *Group 5*, byli oba ročník 1929 a byli o sedm let starší než já. A německy mluvící Švýčari, kteří se mnou tehdy vymýšleli *Mladý švýcarský film*, jmenovitě Fredi M. Murer, Markus Imhoof, Thomas Körfer,

---

1 O 55 let později natočil Lyssy ještě jeden dokument o Ursule Bodmer, kterou portrétoval v roce 1966 v dokumentu *Ursula aneb bezcenný život*. Druhý snímek se nazývá *Ursula – život jinde* (*Ursula – Leben im Anderswo*) a do kin šel v roce 2011. Kameramana tohoto filmu dělal režisérův syn, Elia Lyssy.

Kurt Gloor a Daniel Schmid, byli všichni o čtyři až šest let mladší. Z mého ročníku 1936 byl jen kameraman Fritz Mäder, se kterým jsem natočil čtyři filmy.

Měl jsem tehdy nápad udělat povídkový film, bylo to v té době módní. Došlo na společné setkání s Walterem Martim, Claudem Goretou, Alainem Tannerem a A. J. Seilerem, abychom tuto myšlenku na povídkový film společně probrali. Navrhoval jsem, aby každý z nás pěti režisérů natočil krátký film na 5 až 10 minut k tématu *sňatky ve Švýcarsku*. Svůj příběh jsem měl připravený a dal jsem ho k dobru. Pro mě osobně je velmi markantním charakterovým rysem Švýcarů jejich potřeba jistoty. Jsme zemí s nejlépe pojištěnými lidmi, na vše potřebujeme nějaké pojištění. Proto měl nesmělý protagonista mého příběhu chtít pojistit svou budoucí ženu (směje se). Poté, co jsem se podělil o svůj příběh, uvědomil jsem si, že ostatní, ačkoliv všichni měli ambice točit hrané filmy, přišli nepřipravení. Když jsme se o měsíc později měli sejít znovu, tak už Goretta ani Tanner nepřišli. Byl jsem jediný ze skupiny, který věřil myšlence povídkového filmu. Ačkoliv ten projekt nakonec nedopadl, zůstal jsem tvrdohlavý a řekl Martimu, že ten film na téma svateb chci přesto udělat. A to v celovečerním formátu. Marti souhlasil s tím, že film bude produkovat. A tak můj první hraný film produkoval z financí, které vydělal filmem *Ursula aneb bezcený život* – za 150.000 CHF. Jmenoval se *Evžen znamená urozený (Eugen heisst wohlgeboren)* a šel do kin v roce 1968, přesně v době, kdy Rusové namaširovali do Československa. Všichni mluvili jen o té katastrofě v Praze. Já si myslel, že nikdo už nebude chodit do kina, aby se podíval na můj film (směje se). Tehdy už jsem byl těžce nakažený Milošem Formanem a Jiřím Menzelem. Československé filmy mě – nehledě na americké filmy a *Free Cinema* v Anglii – svým kouzlem uhranuly. Všechny ty filmy jsem viděl! Jak já jim záviděl. Záviděl, protože všichni byli zaměstnaní státem. Socialistickým státem. Tihle filmaři dostávají každý měsíc svou gáži, maloval jsem si. U nás to bylo jinak. Moji kolegové fotografové fotili módu a vydělávali hodně peněz. Jenom já, protože jsem pracoval u filmu, jsem vydělával málo.

*Váš první hraný film je inspirovaný československou Novou vlnou?*

Ano. Filmy *Lásky jedné plavovlásky*, *Černý Petr* a *Hoří, má panenko!* od Miloše Formana, stejně jako *Ostře sledované vlaky* Jiřího Menzela, mě fascinovaly. Myslel jsem si: proč my tady ve Švýcarsku nedokážeme udělat stejné filmy? Filmově vyprávět malé příběhy. Ale jaké malé příběhy! Staré švýcarské filmy od Früha a Schnydera pro mě byly šosácké – včetně dialogů. Nebylo to dál než kabaret nebo divadlo. A protože jsem švýcarským filmem pohrdal, především kvůli dialogům, myslel jsem si, že to udělám jinak: aby herci mluvili přirozeně, nebudu dialogy psát do scénáře, popíšu jen scény a pak se při natáčení dialogy budou improvizovat.

Film *Evžen znamená urozený* jsme točili na 35mm černobílý materiál spolu s kameramanem Robem Gnantem, který vyhrál spolu s A. J. Seilerem v Cannes Zlatou palmu za krátký film *Proměnlivý spád* (1963, *In wechselndem Gefälle*). Dvě role jsem obsadil divadelními herci, všichni ostatní byli amatéři z neprofesionální scény. Takže žádní profesionální herci. Ale protože dialogy vznikaly improvizovaně, nepřišli tito neherci vždy na pointu tak, jak já bych si to představoval. Ale film jsme dokončili, šel do kin a startoval v Bellevue v Curychu. Film šel do distribuce a mluvilo se o něm pozitivně. Až do doby, než ho jeden novinář z *Tagesanzeigeru* naprosto strhal. Zhruba ve smyslu: „Co že to tu ten mladý hejsek chce?“ Alain Tanner byl v té době už někdo, Claude Goretta, Yves Yersin a Fredi M. Murer také.<sup>2</sup> Já se svým filmem snažil poprvé prosadit před veřejností a tento kritik měl pocit, že černobílá komedie ve stylu československých filmů vyprávějící „jen“ malé příběhy do tohoto rámce nezapadá.

---

<sup>2</sup> Fredi M. Murer se proslavil svými krátkými filmy a následně svým prvním celovečerním filmem *Šedá zóna* (1979, *Grauzone*). V roce 1985 pak vyhrál se snímkem *Oheň v horách* (1984, *Höhenfeuer*) Zlatého leoparda na festivalu v Locarnu.

*Ale vy jste pokračoval a váš následující film bylo nákladné historické drama Konfrontace – takže vůbec nic komediálního.*

Jak už jsem říkal, můj první film byla komedie. Mám pro komedie a humor dodnes velkou slabost a vidím, že smích je lepší průvodce životem než pláč. Má snaha překonávat problémy za pomoci smíchu má co do činění s mým původem. Svou rodinu z matčiny strany jsem ztratil během holokaustu. Mou matku to poznamenalo na celý zbytek života. Sama napsala, že má rakovinu duše a nakonec zemřela na rakovinu jater. Antroposofové říkají, že duše sídlí v játrech... Můj židovský původ mě tedy formoval od prvních dnů mého života.

Už jako chlapec jsem věděl, co se stalo za druhé světové války, a byl jsem velmi poznamenaný příběhem své matky: přežila holokaust, protože uprchla do Švýcarska. Už jako dítě jsem se sám sebe ptal, jak je možné, že se šest milionů lidí nechá popraviti jako stádo ovcí. A představoval jsem si, že kdybych býval byl v koncentračním táboře, ukradl bych pistoli a ty zlé nácky postřílel. To byly mé dětské fantazie. Formovaly mě takové myšlenky, docela jiné, než jaké měly švýcarští kluci, kteří vyrostli někde na horské pastvině nebo ve švýcarském městě, kde válka neproběhla. Ti podobné fantazie neměli. Pro ně existoval jiný svět. Židé říkají, že pokud zemře člověk, umírá celý svět. To je pravda. Každý člověk je ve svém vlastním světě.

Když jsem pak v roce 1961, ve svých 25 letech, četl reportáž k 25. výročí atentátu v Davosu, která vyprávěla příběh Davida Frankfurtera, byl jsem šokovaný! Nic jsem o tom nevěděl: „Žid zastřelil nacistu v Davosu“. Když jsem to četl, věděl jsem, že to je film. Tečka. Je to příběh pro kinofilm, který se tu lidem musí ukázat. Ve Švýcarsku to nebylo jako v Polsku, Československu a Maďarsku, nebo částečně v Německu, kde se s historií vyrovnávali za pomoci filmů. Francouzi a Italové to dělali také. Dokonce docela výrazně. Například Rosellini. Jen my ve Švýcarsku jsme točili své šosácké filmečky.

*Konfrontace* byl první švýcarský hraný film, který ukazoval a tematizoval dobu mezi lety 1933 až 1945. Starý švýcarský film to nedělal. Ale třeba v Československu měli například Miloše Formana, Jiřího Menzela a Věru Chytilovou. Byli mladí, v mém věku! A oni to dělali, také je zajímaly dějiny jejich země, také to chtěli vědět! U nás se filmaři zajímali více sami o sebe. Nechci to nijak diskreditovat, chci tím jen říct, že každý má své preference a já chtěl vědět, co se tehdy v roce 1936 stalo. Tak jsem dlouhé hodiny seděl v Centrální knihovně v Curychu a pročetl veškerý tiskový materiál, který tehdy k Frankfurterově procesu vznikl. Scénář jsem napsal teprve v roce 1969.

*Jak jste při psaní scénáře postupoval?*

Navštěvoval jsem očitě svědky: pokojskou Frankfurtera v Bernu, která ještě žila. Setkal jsem se se soudcem v Graubündenu, který ještě žil. Dělal jsem rozhovory s pamětníky. A kontaktoval jsem Davida Frankfurtera, cestoval za ním do Izraele, kde jsem ho poznal a strávil s ním hodiny času. Chtěl, aby jeho příběh byl zfilmovaný.

Později jsem Davida Frankfurtera chtěl pozvat do Švýcarska, abych mu ukázal hotový scénář. V roce 1936 byl odsouzen k 18 letům vězení a doživotnímu vykázání ze země. V roce 1945 byl sice omilostněn a propuštěn z vazby, ale vykázání ze země bylo stále platné. Podal jsem proto žádost o milost a tak jsem ho mohl dostat do Švýcarska.

Kromě toho jsem musel vědět vše o procesu, o organizaci nacistických sympatizantů ve Švýcarsku a jak k davoskému atentátu došlo. K procesu jsem dohledal čtyři knihy: *Der Mord in Davos (Vražda v Davosu)* od Emila Ludwiga, obhajobu politického atentátu. Ludwig téma ztvárnil později ještě jednou a napsal knihu *David und Goliath (David a Goliáš)*, když byl Frankfurter omilostněn poté, co Němci prohráli válku. Kromě toho existovala zpráva od šéfa *Völkischer Beobachter* (stranický publicistický orgán NSDAP): „Žid vystřelil!“. To byl nacionálně-socialistický protipól k textu Emila Ludwiga. Dále existoval ještě nechutný *Der Stürmer*, antisemitský týdeník, který se procesu věnoval také. To byli děsiví

nacisté. Kvůli procesu všichni přijeli z Německa do Churu a demonstrovali před soudní síní. Ve filmu jsem to ukázal: když vdova po Gustloff vchází, stojí více než půlka sálu v pozoru a zdraví ji hajlováním.

*Jak přesně je soudní proces ve filmu inscenován s ohledem na historická fakta?*

Velmi přesně. Například soudce, který usne během slyšení Frankfurterova obhájce při jeho prohlášeních o krutostech spáchaných nacisty v koncentračních táborech – takto přesně se to přihodilo. Toto i mnoho dalších faktů jsem do filmu chtěl přenést tak, jak se to stalo, protože jsem měl vůči Švýcarsku přirozeně kritický postoj. Protože Švýcarsko, to nebyl žádný mírumilovný ostrov. Byla tam pátá kolona, byla tam Landesgruppe NSDAP a byla tam Švýcarská fronta, což také film zobrazuje. Ta katastrofa začala už po Hitlerově převzetí moci 30. ledna 1933, ne až v roce 1939 nebo během Křišťálové noci roku 1938! I to jsem chtěl ukázat.

*Jak jste postupoval při přípravě historické výpravy?*

Ve svých filmech jsem vždy trval na realitě, kterou je možné uvěřitelně reprodukovat. Proto pro mě bylo ve filmu *Konfrontace* velmi důležité, aby výprava seděla. Měl jsem dobrý tým, který se staral o výpravu.

Například historický soudní sál v Churu už neexistoval. Scény procesu jsme proto natáčeli v obdobném sálu ze stejné doby v Solothurnu, aby byl rozpoznatelný a věrohodný charakter doby.

Americký scénárista William Goldman v souvislosti s psaním scénářů napsal jednu pro mě stále platnou a klíčovou větu: „Realita je dobrá vždy, pravda je ještě lepší, ale nejlepší je věrohodnost“. Bez věrohodnosti nemají ani realita, ani pravda význam. Protože ve fikci jde o uvěřitelnost. Ne o to, jestli něco je nebo není pravda. Film musí být věrohodný. To je mé měřítko. Když na plátně něco vidíš a nemůžeš tomu uvěřit, tak jsi z příběhu venku.

*Retrospekce během procesu jsou formálně vynikající. Napsal jste je takto, a jestli ano, proč jste se rozhodl pro tuto formu vyprávění?*

Ano. Věděl jsem, že to tak chci udělat a proto jsem točil ten film černobíle. V *Šindlerově seznamu*, jestli si vzpomínáte, je epilog v barvě. Tento epilog – a to říkám zcela neomaleně – odkoukali ode mě! V *Konfrontaci* jsem také v epilogu udělal prolínačku na opravdového Davida Frankfurtera. Tahle prolínačka z herce Petera Bollaga v autě, když je propouštěn z věznice, na reálného Davida Frankfurtera v Izraeli – tu najdete ve filmové historii. Tedy, najde se, ale až u Spielbergova *Schindlerova seznamu* o dvacet let později. Zmiňuji to, protože to vysvětluje, proč ten film měl mezinárodně tak pěknou kariéru.

*Jak přesně film hodnotili v zahraničí?*

*Konfrontace* běžela na filmovém festivalu v Cannes v roce 1975 v sekci Týden kritiky, kde byla uvedena jako jeden z pouze sedmi filmů. Na Berlinale běžela také a v Štrasburku získala ocenění za lidská práva. V Anglii film koupili do distribuce. Dva nebo tři týdny film běžel v New Yorku, v Playhouse 68. Ve stejném kině, kde běžely i filmy Alaina Tannera. Letěl jsem poprvé do New Yorku a snil o tom, že pohádkově zbohatnu. Myslel jsem, že když film uvidí všichni židé v New Yorku, tak na tom budu dobře. Ale to se nestalo. Vydělal jsem 1000 dolarů. Tak ať. Film byl i nahlášený na Oscary. Ale na shortlist se nedostal. V New York Times se ale objevil článek *O šílencích*. Byla to dlouhá zpráva o Robertu de Niro a jeho *Taxikáři* (1976) a o mě a mém filmu *Konfrontace*. Zdálo se, že lidi to oslovilo. Nikdo nevěděl o Davosu 1936 a o nacistech. Ale my neměli finance na to, abychom film nadabovali. Američané se nedívají na filmy s titulky. A tak to bylo vyřízené. Postavilo mě to na nohy a bylo to tak dobře, akceptoval jsem to. Ve Švýcarsku jsem se díky *Konfrontaci* stal jedním z režisérů, se kterými se musí počítat. Předtím jsem byl Rolf Lyssy, který natočil „jen“ jednu komedii. Když jsem v roce 1969 se scénářem *Konfrontace* žádal o podporu ze strany státu, tak ho odmítli, Švýcarský státní filmový fond filmu nevěřil.

Film jsem ale přesto dal dohromady, a to sám! Přes dobré hodnocení *Konfrontace* nepodpořil státní fond ani můj další film, *Jak je těžké stát se Švýcarem* (1978, *Die Schweizermacher*). Zdůvodnění bylo: „O tak závažném tématu, jako je nabytí občanského práva, se nežertuje“.

*Přitom teď mluvíme o nejúspěšnějším švýcarském filmu všech dob...*

Ano. Mojí ambicí vždy bylo udělat film, na který se podívá milion diváků. A to se mi tímto filmem podařilo (směje se).

Ale vážně, film měl přes milion diváků. Ten úspěch byl mimo veškeré kategorie. To způsobovalo závist a zlobu. Vše jsem to zažil na vlastní kůži. Film *Jak je těžké stát se Švýcarem* třeba nevyhrál žádnou cenu na festivalu v Curychu – i když se v tomto městě odehrává. Měli za to, že film se všemi svými úspěchy už nemá zapotřebí vyhrát ještě další cenu. Úspěch byl tak šílený, že jsem nevěděl, jaký film mám natočit dál, aby lidé opět propadli tomu nadšení...

*Jako další film jste natočil Kazetovou lásku (1981, Kassettenliebe), remake vaší prvotiny Evžen znamená urozený. Proč?*

S filmem *Evžen znamená urozený* jsem nebyl spokojený. Když jsem film natočil, bylo mi 32 let, můj producent Walter Marti byl o 14 let starší než já. Film zafinancoval bez pomoci jakýchkoliv fondů. V této konstelaci se mi tehdy nepodařilo dát tu komedii dohromady tak, jak jsem si ji představoval. Helene Weigel, známá divadelní herečka a žena Bertholda Brechta, film tehdy viděla a řekla mi, že film se jí líbí, ale že je patrné, že za tím stojí dva lidé. A také to tak bylo. Producent Marti k tomu přispěl svým dílem. Nedokázal jsem se prosadit ve všech směrech. Například u hudby jsem věděl, že je to katastrofa. Marti to tak ale chtěl a já s tím musel žít. Dneska jsem s tím filmem smířený. Je veselý. Můžu se na něj dívat. Ale protože jsem extrémně sebekritický a přistupuji na kompromisy, dopadl film *Evžen znamená urozený* tak, jak dopadl.



Po ohromném úspěchu *Jak je těžké stát se Švýcarem* jsem si řekl dobrá, tak teď udělám *Evžena* ještě jednou. Věděl jsem, že tentokrát peníze od fondu dostanu a tak to také bylo. Produkoval to T&C Film, stejná produkční firma, která dělala i *Jak je těžké stát se Švýcarem*. Všichni mi tehdy říkali, ať udělám *Jak je těžké stát se Švýcarem 2*. Ale to mě vůbec nezajímalo. Věděl jsem, že znovu natočím svůj první film. A tak jsem natočil komedii *Kazetová láska*.

Tisk ale film strhal, stalo se mi opět to samé, co roky předtím s filmem *Evžen*. Kritice jsem ale musel částečně dát za pravdu. Věděl jsem, že film má své chyby. Přesto byl tento snímek v sezoně 1981/82 nejúspěšnější film ve švýcarských kinech. Publiku se líbil. Ale já se dostal do ohromné osobní krize. Měl jsem deprese. I když distributor tvrdil, že divácká čísla jsou dobrá. Ten film se mě týkal, dotýkal se mě osobně, dotýkal se tématu volby partnera a mé představy, že lze být ženatý s jednou osobou až do konce života. Ale v mém životě to tak nebylo. Byla období, kdy jsem proklínal své povolání, protože se mi rozpadl vztah. „Proč jsem se tedy stal filmařem?“, myslel jsem si.

Ve svém filmu *Teddy Bär* (1983) říká autor-filmař *Bär* v interview, že *filmař musí být umělec života. Myslíte si to také?*

Ano, ale zacházím ještě dál. Filmařina je chůze po vysokém laně bez záchranné sítě. Co znamená dělat režii? Znamená to být osobou, která o filmu činí první i poslední rozhodnutí. Filmařina a demokracie nejdou dohromady. Jako režisér jsi diktátor, hlavní velitel, analytik, milovník. Jsi všechno. Máš pozici moci. Otázka je, jak s tím naložíš. Filmařina znamená obětovat tomu svůj život. Když někdo natočil film, tak je tato osoba s tím filmem neodlučitelně spjatá.

*Proslavil jste se a jste medializovaný jako hlavní švýcarský režisér komedií.*

Což mi tak úplně nesedí.

*Dobrá, a co byste říkal tomu, kdybych vás označila jako „tragikomika“? Váš poslední film, Poslední pointa (2017, Die letzte Pointe) je jasná tragikomedie.*

Když se mě ptáte na komedii, tak vám můžu odpovědět, že mé povědomí o komedii není spojené s plácáním se po stehnech. Švýcaři ale mají tyhle sklony a plácají se do stehů rádi. To je na Švýcarech to sedlácké a Švýcaři jsou národ sedláků. Nechci to kritizovat, jen to konstatuji. Jen to vůbec není něco pro mě. Můj vzor filmového otce je Billy Wilder. Proč Billy Wilder? Nejenom proto, že je to stejný ročník jako můj otec, ještě k tomu uměl dělat komedie i dramata. A jeho dramata jsou velkolepá!

Vždy jsem se poměřoval s těmito filmy. A tím mám na mysli ty nejlepší filmy vůbec. Jestli jsem něčeho dosáhl nebo ne, to je věc druhá, ale měl jsem své vzory, které mě fascinovaly. A zůstalo to tak do dneška. Co mě zajímá – asi by se to dalo nazývat „dramedie“ – je průnik tragiky a komiky. My lidé jako bytosti jsme tragické bytosti. Rodíme se s rozpory, které nás provází, a neseme si je až do smrti, aniž bychom se s nimi vypořádali. A to jsou příběhy. Zajímá mě tragika a zajímá mě komika.

Proč je Chaplin světový génius? Protože se vždy trefoval do průsečíku mezi tragikou a komikou. Jeden příklad: *Světla velkoměsta* (1931, *City Lights*), kde Chaplin sedí na zdi a vedle něj sedí slepá žena a plete – to je přeci tragické smutné – a i neuvěřitelně komické!

Já, když jsem tehdy viděl ve svých 24 letech ty děti pro film o Ursule, byl jsem jimi nadšený. Protože jsou veselé. Jejich podstatou je neuvěřitelná veselost, ale také melancholie. A to se mě dotklo. Nestyděl jsem se. Když teď sedím se svými filmy v kině a lidé si netroufnou se zasmát, ale jeden se směje – to mě zajímá. Tahle oblast. Když píšu scénář, tak se směju hodně. Protože když se ty sama nesměješ tomu, o čem píšeš, tak nemůžeš požadovat po druhých, aby se smáli. Když čteš scénář, musíš být schopná vyčíst z něj žánr a druh humoru. To se nenaučíš, to si neseš s sebou skrze svůj příběh.