JONATHAN OWEN / 5. 1. 2026

Nevěřte pomníkům: Spravedlnost pro Selvina (1968) Jiřího Weisse

Jiří Weiss je sice v kontextu českých režisérů padesátých a šedesátých let uznávaný a oceňovaný, ovšem jeho televiznímu filmu *Spravedlnost pro Selvina* (1968) se bohužel nedostalo zasloužené pozornosti kritiků. Tato odtažitá a polostylizovaná satira o idealismu, politice a masmédiích nám přitom odhaluje čtveráckou a humoristickou stránku tvůrce, který se primárně proslavil svými tragickými a empatickými dramaty.[1] Ačkoliv *Spravedlnost pro Selvina* možná nepatří k režisérovým nejlepším dílům, jedná se o fascinující kuriózní počin, jenž přistupuje k bouřlivé době svého vzniku s nevídaným cynismem.

Film vznikl v koprodukci Československé televize Praha a západoněmecké televizní stanice Senders-Freies a jednalo se o poslední Weissův snímek, který natočil za finančního přispění z československých zdrojů. Záhy ho invaze vojsk Varšavské smlouvy přinutila odejít z domoviny (a už podruhé v životě tak emigrovat z politických důvodů[2]) a on se nakonec usadil ve Spojených státech, kde vyučoval film na univerzitě. Po *Spravedlnosti pro Selvina* dal vzniknout už pouze pár filmům: jeho další projekty představovala tři televizní dramata financovaná plně ze Západního Německa, následovala dlouhá tvůrčí pauza a konečně jeho poslední film vůbec (*Marta a já / Martha et moi*, 1991), který se sice odehrával i natáčel v Praze a mezi herci i členy štábu byli početně zastoupeni Češi a Slováci, ale jednalo se o německo-francouzsko-italsko-rakouskou koprodukci.

Jak sám Weiss vyprávěl v reportáži z natáčení z roku 1968 v časopise *Květy*, oslovil ho šéfdramaturg[3] západoněmecké stanice s návrhem natočit film podle díla rakousko-českého spisovatele Friedricha Torberga, patrně románu *Hier bin ich, mein Vater*

pojednávajícím o židovském studentovi, z něhož se stane špion gestapa. Weiss látku odmítl s tím, že „nemá smysl, aby Čechoslovák dělal pro německou televizi antinacistický film, to si musí udělat Němci sami," a místo toho se rozhodl pro povídku Karla Čapka – českého autora, který byl německému publiku bezpochyby dobře známý.[4]

Čapkova předloha, povídka „Případ Selvinův", pochází ze sbírky *Povídky z jedné kapsy* z roku 1929. Tyto dnes již klasické povídky, příběhy podivínských či záhadných zločinů, se (stejně jako texty ze sesterských *Povídek z druhé kapsy*) vyznačují autorovým typickým ironickým humorem, zájmem o „slabosti lidské povahy" a přijetím života v jeho neuspořádanosti, nepředvídatelnosti a odporu vůči vědeckému systému.[5] „Případ Selvinův" není výjimkou: Leonard Unden, slavný básník, vypráví příběh o tom, co považuje za „svůj největší úspěch". Začíná návštěvou starší ženy, matky Franka Selvina, který byl obviněn z vraždy své tety Sofie, ale matka je pevně přesvědčena o jeho nevině. Unden se ze soucitu s matčiným „zlomeným srdcem" ujme Selvinovy obhajoby, a tím si získá mezinárodní proslulost jako bojovník proti bezpráví, „Rytíř Pravdy". Selvin je osvobozen, avšak po čase Undena navštíví, přizná se, že vraždu skutečně spáchal, a poté po básníkovi začne požadovat peníze.

Inspirací pro „Případ Selvin" se stalo několik skutečných justičních frašek, bez výjimky antisemitských, do nichž se silně zapojila veřejnost. Nejslavnější byla tzv. Dreyfusova aféra, která se odehrála ve Francii a vedla Émila Zolu k sepsání otevřeného dopisu *J'Accuse…!* (1898) prezidentu Félixu Faurovi. Dalším případem byl osud Američana Lea Franka, který byl v Georgii v druhém desetiletí dvacátého století neprávem odsouzen za znásilnění a vraždu a následně zlynčován bělošskými rasisty. Existují domněnky, že Selvinovo křestní jméno – Frank – odkazuje právě na tento případ. Blíže domácímu prostředí se v Polné v Čechách na přelomu století odehrála hilsneriáda, během níž byl potulný Žid Leopold Hilsner odsouzen za vraždu dvou mladých žen. Hilsner byl dokonce obviněn z rituální vraždy, nejednalo se tudíž pouze o groteskní justiční omyl, ale také o novodobý případ krvavého obvinění. Na hilsneriádě je ovšem pozoruhodné i to, že se do ní vložil budoucí československý prezident Tomáš Garrigue Masaryk, v té době profesor Univerzity Karlovy v Praze. Masaryk psal pamflety a články, v nichž napadal závažná pochybení v soudním řízení proti Hilsnerovi i antisemitské pověry, o něž se aféra opírala.

V Čapkově povídce se do věhlasného a zdánlivě ctnostného Undena zjevně promítají předobrazy jak Zoly, bojovného a společensky angažovaného literáta, tak uctívaného Masaryka, jemuž podobně jako Undenovi kauza dopomohla k mezinárodnímu uznání.[6] Zvrat v podobě toho, že Selvin je vlastně vinen, je ovšem zcela v rozporu s příběhy skutečných obětí bezpráví, především tím Hilsnerovým. Povídá se, že když Hilsnerovi rakouský císař Karel I. udělil po letech milost a nechal ho propustit, požádal Hilsner o audienci u již úřadujícího prezidenta Masaryka, ale ten ho odmítl – paralela Selvinových žádostí o peněžní výpomoc od Undena.[7] Podle Weisse rozvíjí povídka premisu pobuřujícího experimentu, jemuž údajně Čapek podrobil Masaryka během jednoho z pravidelných intelektuálských setkání známých Pátečníků, pořádaných právě Čapkem: Co by prezident učinil, kdyby se Hilsner později přiznal?[8] Uchopit případ skutečného bezpráví, diskriminace a rasově podmíněného očerňování a postavit na něm poměrně lehkovážné beletristické dílko se může zdát poněkud nevkusné, ačkoliv Čapkova povídka sleduje vlastní „vážné“ cíle, ba morální ponaučení – zejména poukázat na rizika oddanosti konkrétní věci, na rozpor mezi slávou a zásadovostí a na to, že vynikající pověst může klamat.[9] Pro Weisse spočívá ústřední poselství Čapkovy povídky v tom, že sochy jsou uvnitř duté.[10]

Scénář k filmu napsal Weiss společně se Zdeňkem Bláhou. Do role Undena obsadil proslulého a mimořádně plodného Rudolfa Hrušínského, který již ztvárnil nezapomenutelné postavy ve dvou předchozích Weissových filmech: frustrovaného finančního kontrolora a voyeura Kurku v dusném, noirově laděném snímku *Třicet jedna ve stínu* (1965) a Františka Pokorného, romantického prosťáčka, z něhož se stává mstitel, ve filmu *Vražda po našem*. Hrušínský do ambicióznější, ale také problematičtější role Undena vnáší spolu se svým přirozeným hereckým magnetismem i potřebnou vážnost a neklid. Jak Weiss vzpomíná, Hrušínský se zpočátku zdráhal roli přijmout, a tak režisér využil přesvědčovací sílu peněz a zajistil, aby západoněmecká stanice vyplatila českou hvězdu v západoněmeckých markách. Německý herec Klaus Schwarzkopf v druhé hlavní roli Weisse zklamal, přesto coby Selvin působí náležitě uboze a dráždivě. Schwarzkopf byl jedinou německou tváří v obsazení převážně českých herců, mezi nimiž vynikají Jiřina Šejbalová jako Selvinova matka, Míla Myslíková jako Undenova manželka a Josef Kemr v procítěné roli excentrického notáře, který střeží Undenovo dědictví. V menších rolích se objevují i další výrazní herci: Radoslav Brzobohatý, Josef Somr a Václav Lohniský. Kamery se ujal zkušený Jan Čuřík

(častý spolupracovník režiséra Zbyňka Brynycha), hudbu (s působivým, parodicky tragickým orchestrálním motivem) složil legendární Zdeněk Liška. Celá produkce se realizovala výhradně v barrandovských ateliérech v Praze.

Pokud jde o fiktivní místo děje, to podle Weisse není ani Československo, ani Německo. Nepojmenované, blíže neurčené, hypotetické prostředí posouvá film směrem k podobenství či pohádce a odklání jej od realističtější polohy, pro Weisse typičtější. Jisté koketování s modernismem nové vlny, přítomné i v jiných Weissových filmech ze šedesátých let, je patrné v omezené barevné paletě snímku, jež kombinuje měkké, zemitě laděné tóny s opakujícími se kombinacemi černé a bílé (kameraman Čuřík později pracoval s podobným barevným uspořádáním, a to ještě výraznějším způsobem, v pozdní klasice československé nové vlny *Valerie a týden divů* [1970] Jaromila Jireše). Jak ještě uvidíme, dominance černé a bílé odkazuje zpět k ústřednímu symbolickému motivu Undenovy neustále přítomné černobíle pruhované šály – a snad také k hlavnímu satirickému terči filmu, masmédiím, jinak připomínaným monochromními fotografiemi a filmovými týdeníky.

Cynická pohádka zasazená na neurčité místo ve dvacátém století s sebou samozřejmě nese morální ponaučení – ba dokonce hned čtyři, jak rozvádí sám Weiss: „Když se koná něco dobrého, tak se vždycky přitom sveze i osobní zájem“; „Musíme si vždycky dobře prohlédnout člověka, kterému vykonáme dobro, může v tom být zatracený háček“; „Když někomu postaví pomník, je třeba si na něj řádně posvítit“; a do čtveřice „Pravda je jako nahá dáma, která je možná vhodná v deset hodin večer v útulné dekoraci, ale v deset hodin dopoledne na Václavském náměstí je zcela nemístná“. Mohli bychom dodat, že Weissův morální komentář je výslovněji zaměřen na společenské či systémové potlačování pravdy a že představuje hlubší studii manipulace (ať už s jednotlivci, nebo s fakty) než Čapkova povídka.

Film zachovává základní narativní linii povídky i její hlavní postavy (vážený básník vyslyší prosby matky muže, který je údajně neprávem obviněn z vraždy, ujímá se jeho obhajoby, získá mezinárodní proslulost a následně se mu tento muž přizná ke spáchání činu a v podstatě básníka začne vydírat), dochází zde ovšem ke změnám jak v detailech, tak v celkovém rámování příběhu, s cílem podpořit tyto posuny významu a důrazu. V Čapkově povídce je Unden postavou, jež má své jednání i celou aféru do značné míry pod kontrolou, zatímco ve Weissově filmu je jím po celou dobu

manipulováno. Ještě před samotným vydíráním ze strany Selvina, které představuje jádro dramatického oblouku, je Unden vystaven nestoudné manipulaci ze strany Selvinovy matky. Zatímco u Čapka se dozvídáme, že s chudou ženou, která přichází do jeho pracovny prosit za svého syna, Unden upřímně soucítí, ve filmu je donucen přísahat, že Selvinovi pomůže po té, co matka pohrozí sebevraždou, a do svého prvního veřejného projevu na Selvinovu obhajobu je pak doslova vehnán ve chvíli, kdy čte svoje básně v televizi (což je tedy poněkud přitažené za vlasy).

Filmový Unden později na svou trýznivou situaci reaguje odvážným a rozhodným činem: pokusí se Selvina otrávit alkoholem, ale přivodí tím pouze svoji vlastní smrt, čímž podléhá také své poslední a nezvratné manipulaci – ztrácí možnost vyprávět svůj příběh po svém, tedy pravdivě. V Čapkově verzi zůstává Unden až do konce živý, vypráví svůj příběh neviditelnému publiku a trvá (s jistou mírou ironie) na tom, aby pisatelé jeho budoucích nekrologů zachovali mýtus Selvinova případu nedotčený a vynechali nepohodlná fakta jak o Selvinově vině, tak o tom, jak se ho Undenovi podařilo odstranit (v tomto případě lístkem na cestu do Ameriky, nikoli vraždou). Nic nenaznačuje, že by Selvin lístek odmítl. Ve filmu je naopak Undenovo písemné svědectví, do té doby přítomné v podobě voiceoveru, smeteno ze stolu: horlivý státní notář, který čelí zoufalé touze Selvina i Undenovy manželky odhalit pravdu, dá svědectví pod zámek a klíč spolkne. Film končí odhalením Undenovy sochy – pravděpodobně duté.

Pozměněná pointa přispívá k tomu, že je Weissův film temnější a drsnější než Čapkova povídka, a zároveň také satiricky sugestivnější. Skutečnost, že pravdu o Selvinově případu v závěru neskryje sám Unden, nýbrž státní notář v chladném institucionálním prostředí, a že finální scénou je okázalý ceremoniál soustředěný kolem nejvyšší státní pocty – sochy na piedestalu –, mnohem přímočařeji posouvá fokus Čapkovy ironické komedie od lidských slabostí k zavedeným mocenským strukturám. Moc, na niž je zde odkazováno, zůstává sice blíže neurčena, kritika falšování pravdy však zjevně naráží na státní komunistické zřízení. Ačkoliv skutečnost takto reflektuje sám Čapek, Weiss přidává zcela novou vrstvu satiry a bere si na mušku pochybné davové vášně. Ústřední roli zde hraje již zmíněná černo-bíle pruhovaná šála, která se rychle stává všudypřítomným, téměř fetišistickým symbolem sounáležitosti s Undenem. Nosí ji všichni jeho stoupenci a spolupracovníci, od studentů až po státní úředníky, a nakonec i sám Selvin. Všudypřítomnost šály, jež dodává „hnutí“ kolem Undena

parodicky náboženský rozměr, opět působí jako kritika komunistických a jiných diktátorských systémů a jejich demagogických praktik, konkrétně využívání symbolů a vizuálních znaků k mobilizaci a unifikaci společnosti.

Zajímavé ovšem je, že první, kdo se k Undenově kampani veřejně hlásí, jsou demonstrující studenti spolu s mladými náboženskými zahalenci v hábitech – jinými slovy rebelové, stoupenci opozice a neoficiální občanské společnosti. Selvinova kauza zůstává spojována především s mladými protestujícími i v té části filmu, v níž Unden propaguje svou kampaň po celém světě. Tato pasáž, do níž jsou začleněny záběry skutečných masových demonstrací a průvodů, nám sděluje, že během Undenova pobytu v Paříži „tvořili jádro“ proselvinských demonstrantů studenti. V Tokiu, kde byl „básník přijat mládeží“, dokonce „několik provokatérů“ kampaň „zneužilo“ k „akcím proti vládě“. Na současné události pražského jara se sice přímo vůbec nenaráží, není však nijak složité sledovat tyto scény jako komentář k liberálnímu reformismu, který otřásl československým komunistickým systémem. Za krátké období liberalizace po pražském jaru nepochybně vděčíme jednak studentským protestům, jednak prohlášením významných umělců a intelektuálů – které možná právě Unden nepříliš lichotivě reprezentuje. Weiss ukazuje, jak snadno se dají idealismus či vznešené principy svést z cesty, což si lze vykládat i tak, že na dění ve své tehdejší vlasti pohlížel cynicky. Z reportáže z natáčení otištěné v časopise *Květy* v březnu roku 1968 vyplývá, že film byl natočen přinejmenším před samotnou invazí, což znamená, že Weissův cynismus nebyl výsledkem poučení z minulosti.[12] Tomu odpovídá i Weissovo vyjádření v jeho pamětech, kde poznamenává, že s neklidem sledoval nerealistickou politickou strategii, do níž bývalí komunističtí intelektuálové tlačili slabého Alexandra Dubčeka.[12] Podobně jako byla Čapkova povídka provokativní výzvou liberálnímu humanismu ztělesněnému Masarykem, může tudíž být Weissův film chápán jako odpověď na liberalizační idealismus reprezentovaný Dubčekem.

Dalším aspektem, který si Weiss k původní předloze přidává, je neutuchající a sžíravá přítomnost masmédií. Režisér zaplnil film scénami s televizní produkcí a zpravodajstvím, začlenil do něj autentické dokumentární záběry (viz výše) a průběh vyprávění rytmizoval stylizovanými fotografickými portréty Undena. Například Selvinova matka v již zmíněné výrazné scéně, při návštěvě Undena během televizního přednesu básní, začne spisovateli ze zákulisí napovídat, čímž vstupuje do role režisérky a on na ni poslušně reaguje. Jako by role pracovníka v médiích člověku

okamžitě propůjčovala téměř kouzelnou moc – což evokuje, jak dravě a zdánlivě jednoduše se média stávají nástrojem manipulace. Teatrální pózy na Undenových portrétech, jimiž je děj prokládán, zase odkazují k roli médií při konstruování veřejné identity. Roland Barthes ve svém průkopnickém díle mediální kritiky *Mytologie* upozorňuje na to, jak vousy a krátce střižené vlasy abbého Pierra působily na lidi jako jasná známka „apoštolství a chudoby".[13] Podobným způsobem proměňuje namířený ukazováček či vážný výraz Undena na fotografiích ve velkého bojovníka za spravedlnost a Rytíře Pravdy.

Spravedlnost pro Selvina se při televizním vysílání setkala s pozitivní odezvou (alespoň soudě podle reakcí v Německu). Sám Weiss se však k filmu později stavěl kriticky: vzpomínal, že jej natočil v rámci „útěku" od jiného, „obtížnějšího" projektu, a označil jej za oportunistický počin a kalkul se zaslouženě mizerným výsledkem. Zmínil také slova svého kolegy z branže Jiřího Menzela, který se prý nechal slyšet, že ačkoli se mu Weissova tvorba líbí, *Selvina* točit neměl.[14] Ať už však byly Weissovy důvody k natočení filmu jakékoli, *Spravedlnost pro Selvina* je vyzrálým a svým způsobem odvážným dílem s výrazným poselstvím. Pokud šlo o kalkul, pak rozhodně ne natáčený s cílem zalíbit se kterékoliv straně skutečného dramatu, jež se v roce 1968 odehrálo v Československu.

Poznámky:

[1] Weissova kariéra byla ve skutečnosti značně rozmanitá. I pokud ponecháme stranou jeho raná léta strávená dokumentární tvorbou, zahrnuje jeho filmografie dětský film *Punťa a čtyřlístek* (1955), pohádkově-fantastický snímek *Zlaté kapradí* (1963) a temnou, narativně hravou komedii *Vražda po našem* (1966). Právě posledně jmenovaný film bezprostředně předcházel *Selvinovi* a je mu svým tónem z celé režisérovy tvorby nejbližší, byť co do ústřední studie charakteru je na něj *Selvin* krátký.

[2] Po nacistické okupaci českých zemí Weiss, sám židovského původu, uprchl z Prahy a nalezl exil v Anglii, kde znovu navázal na svou filmovou kariéru a podílel se na vzniku významných dokumentárních filmů v rámci spojeneckého válečného úsilí.

[3] Dramaturgové, typická součást západoněmeckého i východoněmeckého (stejně jako československého) filmového a televizního průmyslu, byli v zásadě redaktory scénářů, avšak s podstatně větší mírou dozorové pravomoci a tvůrčího vlivu, než jakou tento termín obvykle evokuje. Viz Rosemary Stott, „The State-Owned Cinema Industry and Its Audience“, in Seán Allan and Sebastian Heiduschke (eds), *Re-Imagining DEFA: East German Cinema in Its National and Transnational Contexts*. New York, Oxford: Berghahn 2016, s. 25.

[4] Weiss, in Vladimír Bystrov, „Natáčí Jiří Weiss“, *Květy* 18, 1968, č. 11, s. 54.

[5] Bohuslava R. Bradbrook, *Karel Čapek: In Pursuit of Truth, Tolerance, and Trust*. Brighton: Sussex Academic Press 1998, s. 135.

[6] Tomas Sniegon, *Vanished History: The Holocaust in Czech and Slovak Historical Culture*. New York, Oxford: Berghahn 2017, s. 95.

[7] Meier Lamed a Miloš Pojar, „Hilsner Case“. In: Fred Skolnik and Michael Berenbaum (eds), *Encyclopedia Judaica*, vol. 9. Detroit: Macmillan Reference 2007, s. 120.

[8] Jiří Weiss, *Bílý mercedes*. Prague: Victoria Publishing 1995, s. 192–193.

[9] Historicky podloženým dramatem, které se přímo zabývá hilsneriádou, je film Viktora Polesného *Zločin v Polné* (2016).

[10] „Natáčí Jiří Weiss“, s. 54.

[11] Tamtéž, s. 55.

[12] *Bílý mercedes*, s. 194.

[13] Roland Barthes, *Mythologies*. New York: Noonday Press, 1972, přel. Annette Lavers, s. 48.[14] *Bílý mercedes*, s. 193–194.