

MARTIN ŠRAJER / 21. 5. 2025

Finský nůž

„V kapse má finský nůž a průkaz filmového klubu“, zpívá Vlastimil Třešňák v jedné písničce. V šedesátých a sedmdesátých letech šlo o běžnou výbavu mladých Čechoslováků. Minimálně dotyčný nůž nosí v kapse také muž, který se v úvodu druhého celovečerního filmu Zdenka Sirového dostává do střetu s dvojicí „pásků“. Šmírovali jej během milování s jeho dívkou. Dochází ke rvačce, v jejímž závěru je bodnut právě muž s nožem. Mladí voyeuři jsou přesvědčeni, že mu způsobili smrtelné zranění a vyděšeně se dávají na útěk. Utíkat budou po zbytek filmu.

Ani dvacetiletého Tondu (Karel Meister), ani Honzu (Jaromír Hanzlík),^[1] kterému teprve bude osmnáct, přitom fakticky nikdo nepronásleduje. Jenom jejich svědomí a strach. Proto je jedno, jak daleko se dostanou. Jestli až do Polska, jak plánují, nebo jen do rodného města, kde nakonec skončí. Stejně tak nemůžou nic změnit nové šaty, které si později obstarají. Utéct před sebou samým nelze. *Finský nůž* (1965) je podobně jako *Démanty noci* (1964), uvedené do kin o rok dříve, abstrahovaným zachycením absurdity lidské existence.

Film nepřibližuje Tondovo a Honzovo zázemí a minulost. Nevíme, v jakém prostředí vyrůstali a čím by tedy mohlo být jejich kriminální chování determinováno. Doboví kritici filmu toto „nedostatečné začlenění příběhu do života“^[2] vyčítali. V kontextu jiných snímků československé nové vlny, ke které Sirový minimálně svým věkem také příslušel, a v kontextu tehdejší popularity existenciální filozofie, se ale toto opomenutí jeví jako záměr.

Protagonisté se z vlastní vůle stávají psanci. Sebe samé ženou do kouta, přesvědčení, že kdyby se zastavili, čeká je trest. Podobně jako někteří Kafkovi hrdinové, s nimiž spoluautor scénáře Pavel Juráček dosti souzněl,^[3] se podvolují nestandardní situaci. Připouštějí, aby definovala, kým budou a kam půjdou. V první scéně filmu, před ústředním incidentem, si v kavárně hrají s kotětem a flirtují se servírkou. Jsou to

obyčejní mladí muži na rozcestí.

Na scestí se ocitají až po útoku nožem, který dal filmu název. Přesvědčení, že už stejně porušili zákon, dopouštějí se dalších prohřešků. Po krádeži v kantýně jsou málem lapeni. Narůstá také agresivita jednoho vůči druhému. Jakkoli vyhozeným se ale jejich vztah stává, jakkoli se opakovaně snaží separovat, vlastní cestou jít nedokážou. Možná přitom nejde o strach z prozrazení, možná se nechtějí od toho druhého oddělit proto, že by bez něj přestali něco znamenat, někým být.

Teprve domnělá vražda totiž jako kdyby mladé muže bez rodiny a minulosti vytrhla z lhostejnosti a probudila k životu, poskytla jim něco, k čemu se mohou vztahovat. Když jsou spolu, navzájem si připomínají, čeho se dopustili, jsou si zrcadly. Sice nenávidí a nepřijímají to, co vidí a před čím se snaží prchnout, ale alespoň si takto uvědomují, že existují.

Sirový se oproti svému předchozímu filmu *Handlíři* (1963), v němž se čachrovalo s majetkem JZD, ve *Finském noži* zaměřil na univerzální, nadčasový rozměr morálního selhání jednotlivce. Mimo sociální a politické souřadnice konkrétní doby. Proměnu člověka vytrženého z běžného sledu událostí proto kamera Jana Čuříka – který se Sirovým napsal technický scénář – sleduje v detailech a polodetailech. Mizanscéna je strohá, opuštěná. Pozadí často slouží jen jako neutrální hrací plocha.

Z filmu, který se jinak snaží co nejvíc přiblížit nitru postav a naladit na jejich subjektivitu, stylisticky vyčnívá zejména drsná úvodní rvačka. Natočená je převážně v celcích a skrze různé objekty překážející ve výhledu na herce, což vytváří efekt dokumentární observace. K realismu této zlomové scény, od níž pak bude vše ostatní odvozováno, přispívá i náhlé utichnutí hudby. Slyšíme jen údery, vzdychání a sténání. Holá fakta, žádná introspekce.

Soundtrack zkomponovaný talentovaným slovenským skladatelem Wiliamem Bukovým jinak doprovází skoro celou, cca desetiminutovou počáteční sekvenci. Jeho nálada se neustále proměňuje. Od něžnější melodie v kavárně k dynamičtější kompozici v přilehlém lesoparku (exteriéry se točily v Mariánských Lázních a Praze). Nestálost a vnitřní nejistotu hrdinů, kteří postrádají zakotvení a pevnou identitu, vystihuje obměňování nástrojů. Kytara, flétna, pak taky žestě a bicí...

Nevyrovnanost jednotlivých sekvencí a prudké přechody mezi nimi, které kritizoval jiný dobový recenzent,^[4] tak můžeme rovněž chápat jako výsledek snahy o zprostředkování toho, jak mladíci vypjatou situaci prožívají. Většina dramatické akce se odehrává v jejich myslích a také situace, do nichž jsou scénářem situováni, odpovídá jejich psychickému rozpoložení.

Nevyzrálост hrdinů akcentují svými výkony také oba herci. Jaromír Hanzlík využívá k postihnutí Honzovy narůstající lability překotné mluvy, těkavých pohledů a chlapáckých póz, z jejichž vratkosti je ale patrné, že nezletilý mladík odvahu jen simuluje, aby se vyrovnal sebevědomějšímu Tondovi v suverénním podání Karla Meistera. Na život ale není připraven ani jeden z nich. Čím větší je jejich beznaděj, tím je zřetelnější, že na krizi nejsou schopni reagovat konstruktivně a vytvořit na jejím podkladu vztah.

Nejpádňější dobové výtky se týkaly dramaturgie, potažmo rytmizace vyprávění. Jak ve své přísné, ale zasvěcené kritice pro *Literární noviny* podotýká A. J. Liehm, film se zbavil „celé pražské sekvence, jak jsme ji znali ze scénáře, a přeskakuje tak z neúměrně roztažené druhé třetiny rovnou k závěru, čímž je vážně porušena rovnováha stavby příběhu“.^[5]

Liehm byl rovněž jedním z řady kritiků, kteří vnímali jako problematický závěr filmu. Toho si ale byl vědom i Zdeněk Sirový, ohlížející se za *Finským nožem* ve svých memoárech. „To, co jsme chtěli a kvůli čemu jsme *Finský nůž* napsali, se objevilo jen v první verzi scénáře“,^[6] konstatuje hořce. Sirový přistoupil na připomínky skupinové dramaturgie a v závěru je tak oproti původnímu scénáři odhaleno, že se kluci žádného zločinu nedopustili. Místo zamýšleného thrilleru tak podle Sirového vznikla „skoro až anekdota s násilným happy endem“.^[7]

Je otázka, nakolik byla tato příkrosta k vlastnímu dílu ovlivněna odmítavými recenzemi, *Finský nůž* nicméně – jakkoli nepatří k vrcholným počínům Sirového filmografie – představuje pozoruhodný příspěvek k vlně existenciálních československých filmů o údělu člověka, který utíká, neví kam, má strach, ale nemůže zůstat stát, protože by přestal být.

Film uvede kino Ponrepo v sobotu 24. května v 18:00.

Finský nůž (Československo 1964), režie: Zdenek Sirový, scénář: Zdenek Sirový, Jan Brandýs, Pavel Juráček, kamera: Jan Čuřík, hudba: Wiliam Bukový, hrají: Karel Meister ml., Jaromír Hanzlík, Karel Engel, Jitka Zelenohorská, František Hanzlík, Jan Schánílec, Jan Kotva, Miroslav Rataj, Mahulena Kulendíková a další. Filmové studio Barrandov, 72 min.

Poznámky:

[1] Jaromíra Hanzlíka, studenta z pražské dvanáctiletky v Hellichově ulici, objevil Sirový v rodinném filmu Pavla Krause *Taková loď* (1961).

[2] Gustav Franci, Finský nůž. *Kino* 20, 1965, č. 15, s. 7.

[3] Juráček není jako jeden ze spoluautorů scénáře uváděn v titulcích. Na podíl na vzniku *Finského nože* nicméně poukazují např. jeho deníky, kde v souvislosti s filmem mj. píše „potřeboval jsem peníze a Zdenek Sirový se navíc odvolával na naše přátelství“. Pavel Juráček, *Deník: 1959–1974*. Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 413.

[4] J. G. Finský nůž. *Československý voják* 14, 1965, č. 17, s. 45.

[5] AJL, Finský nůž. *Literární noviny* 14, 1965, č. 39 (25. 9.), s. 8.

[6] Zdenek Sirový, *...není zač, řekl Bůh: vyprávění filmového režiséra*. Praha: Český spisovatel 1996, s. 89.

[7] Tamtéž, s. 90.