

JAN KŘIPAČ / 24. 2. 2016

Milan Peer

Loni v dubnu zemřel v necelých sedmdesáti letech režisér Milan Peer – autor známého dokumentu o Janu Palachovi *Ticho*. Jeho dílo je však mnohem širší a zahrnuje dokumentární, hrané i animované filmy. Peer jim dokázal vtisknout nezaměnitelnou autorskou podobu.

Osobitý přístup k filmu projevil Milan Peer (20. 4. 1945 – 29. 3. 2015) už ve svých raných studentských pracích, natočených na Katedře dokumentární tvorby FAMU. *Republika Žižkov* (1967) je poctou staré pražské čtvrti a jejím původním obyvatelům. Působivé černobílé záběry domů, pavlačí, dvorků a bytů jsou doprovázeny hlasy nájemníků, hovořících o svém vztahu k Žižkovu. Peer zde poprvé používá metodu, jíž se později soustavně držel: důsledné oddělení obrazu od komentáře. V něm zaznívají jednak nostalgické vzpomínky na minulost čtvrti, jednak otevřené výpovědi o nelehkých sociálních podmínkách, v nichž musejí obyvatelé žít. Přímá konfrontace s realitou se stupňuje v samotném závěru snímku, v němž dostane prostor pražský projektant, představující plán konečné asanace a výstavby nového, socialistického Žižkova.

Tématu kontrastu mezi tradičním a moderním způsobem života se věnoval Milan Peer i ve svém absolventském filmu *Šťastný Josef* (1971). Protagonistou je tentokrát starousedlík z pražského Hloubětína, dělící svůj čas mezi prací v továrně a zahradničením na malém pozemku. Volná esejistická forma je podpořena zrychlenými záběry, střídáním mezi černobílým a barevným materiálem či mezititulky, zdůrazňujícími ironický odstup od skutečnosti.

Naopak záměrně tragickým pojetím – s nádechem jisté apelativnosti – se vyznačuje Peerův patrně nejznámější snímek *Ticho* (1969). Režisér v něm vyjádřil svou sounáležitost s obětí Jana Palacha, kterou chápe zároveň jako memento vzdoru národa vůči sovětské okupaci. Ve stříhové skladbě za sebou řadí otřesné záběry na

Palachovo popálené tělo se sekvencemi z pohřbu a ze spontánních manifestací v ulicích. Obraz je doplněn jedinou zvukovou stupou – titulní písní Bohdana Mikoláška –, která se navíc opakuje dvakrát po sobě. Její vracející se refrén: „Zemřel živý člověk a mrtví zůstali žít“ je varovnou ozvěnou, zanikající v lhostejnosti nastupující normalizace.

Během ní bylo Peerovi umožněno pracovat v Krátkém filmu Praha, kde působil až do roku 1998. Ve své dokumentární tvorbě usiloval nadále skrze narušování zavedených filmových postupů o vyjádření hlubších významových vztahů nad rámec pouhého reportážního popisu. Charakteristickým se stává právě onen hořce-humorný odstup, kterým jsou glosovány různé společenské fenomény doby.

Ve *Stovce* (1978) se Peer zaměřil na tehdy velmi módní dálkové pochody, představující únik před ubíjející monotónností normalizační reality. Černobílé záběry na mužské chodce, hromadně kráčející středočeskou krajinou, se střídají s barevnými vizualizacemi jejich představ: s detaily jídel a polonahých ženských těl na fotkách z dobových magazínů. Ideál práce, povinně obsažený v socialistických aktualitách, je zde nahrazen již zcela „přízemním“ konzumem.

Motiv jídla a pití se opakuje i ve snímku *Utkání* (1980), odkazujícím na jinou oblíbenou zábavu normalizační éry – fotbal. Skalní fanoušci malého klubu na městské periferii se po zápase scházejí u piva, aby si prodloužili požitek ze hry. Komentují utkání, posuzují hráče, kritizují rozhodčí. Fotbal prorůstá do všedních životů i skrze všeobecně rozšířené sázení, jež komunistický režim podporuje. Kupecký charakter národa byl Peerem ironicky traktován zejména ve zvukové stopě, kterou však dobová cenzura přikázala změnit. V původní verzi bylo totiž dění kolem divizního klubu podkresleno áriemi z *Prodané nevěsty*.

Maxima úspornosti dosáhl Milan Peer ve filmu *Okna* (1981), jímž znovu otevřel téma pomíjivosti času, obsažené již v prvních snímcích. Nostalgie po zanikajícím světě v kontrastu s dravou modernitou je nyní vyjádřena zcela jednoduše skrze snímání dvojice oken ve starém domě určeném k demolici. Filmový obraz zachycuje zpovzdálí život, odehrávající se za jejich skly, stejně jako postupnou proměnu vnější fasády. Na konci je dům zbourán a nahrazen panelovou výstavbou. Z balkónů problikávají světla obrazovek, jejichž dobové reklamní slogany hlásají: „Televizor – okno do světa.“

Působivý snímek byl přihlášen do soutěže Mezinárodního festivalu krátkých filmů v Lille, kde získal Zvláštní cenu poroty.

Při natáčení *Oken* použil Peer časoběrné metody a některých animačních postupů. Jeho esejistický styl, tíhnoucí k abstrakci a poetické zkratce, ho stále více sblížoval s animovanou tvorbou. Proto bylo zcela přirozené, když se začal v osmdesátých letech věnovat animaci soustavně. Hned jeho první animovaný film *Setkání třetího druhu* (1983) zaujal způsobem zpracování jinak tradičního námětu o vztahu člověka k technice. Peer v něm vedle živých rukou, zosobňujících tvořivý lidský element, zanimal hlínu, hračky, elektronické přístroje a umělé kovové předměty. Hrozba ztráty moci nad technikou je podána na příběhu s motivy sci-fi hororu, v němž ožvlé železné hroty (náhražka za původního Golema) nakonec ruce, jež je stvořily, rozřežou. Snímek byl uveden mj. na festivalu v Chicagu, kde obdržel Čestné uznání poroty.

Inspirace hororem je patrná i v následujících filmech, které Peer natočil podle literárních předloh. Nejprve vytvořil groteskní variaci na Poeova *Havrana*, jehož děj zasadil do prostředí současného sídliště, aby ještě více vynikla normalizační přizemnost v kontrastu s romantickým vzepjetím básně. V ojedinělém hraném snímku *Havran v panelovém domě* ztvárnil ústředního antihrdinu Petr Nárožný. Kombinovaný film *Malá myší past* pak vychází z povídky Williama Saroyana o mladíkovi, kterého v noci po flámu ruší v hotelovém pokoji neodbytný hlodavec. Peer ovšem děj příběhu obrací: zatímco u Saroyana se myš chytí do pasti a muž se z hotelu odstěhuje, ve filmu myš uteče a hrdina zešílí.

K vrcholům Peerovy tvorby patří další – již ryze animovaný – snímek *Sonda* (1986), natočený ve spolupráci s režisérem Igorem Ševčíkem. Jednoduchá linka pracuje s principem časové smyčky spojující dva opačné světy: vzdálený vesmír a mikrokosmos pozemské přírody. Sonda prolétající chladným vesmírným prostorem okolo planet, meteoritů a komet dospěje k Zemi, padá atmosférou, až pronikne k „rajskému“ stromu, jehož plod je vstupem do další dimenze života. Příběh začíná nanovo, jen jeho čas je zhuštěnější. Autoři za svou originální sci-fi získali Hlavní cenu poroty na MFF v Bilbau.

Kromě filmů určených do kin se Milan Peer věnoval rovněž televizní tvorbě.

V Československé televizi pracoval krátce již na začátku své profesní dráhy – po té, co ukončil angažmá v Armádním filmu jako pomocný režisér. V roce 1971 natočil

sedmidílný seriál o historii jazzu, nazvaný *Jazzový herbář*, po němž následovaly portréty sportovců *Supertěžký život* (o vzpěrači Petru Pavláskovi, 1971) a *Finále* (o tenistce Věře Sukové, 1972). Na portrétní žánr se zaměřoval i v devadesátých letech, kdy vytvořil televizní filmy o ekonomovi Miltonu Friedmanovi, básníkovi Pavlu Šrutovi či dokumentaristovi Kurtu Goldbergovi. Pravidelně přispíval rovněž do několika dokumentárních pořadů (*Originální videojournal*, *Salon český* či cyklus *Vzpomínáme*).