

MARTIN BLAŽÍČEK, SYLVA POLÁKOVÁ / 24. 10. 2019

Ivan Tatíček: Pravda je jinde, to jsme všichni věděli

Ivan Tatíček patřil v osmdesátých letech k nejvýraznějším postavám českého alternativního dokumentu. Pro jeho filmy je typická improvizace a spontaneita, s níž autenticky vypovídá o atmosféře všedního života v pozdním socialismu. Mimo jiné je autorem čtyř výrazných, dobově oceňovaných filmů: *Kruh D* (1982), *O ničem jiném* (1983), *Metrofilm* (1984) a *Všude doma dobře nejlíp* (1986). V nich s využitím postupů rodinného filmu zachytil kromě každodennosti i řadu kolektivů a osobností alternativní scény, jako jsou divadlo Vrata nebo Nahoru po schodišti dolů band. Na konci osmdesátých let Tatíček odešel z videostudia stavebního podniku Armabeton, profesně se osamostatnil a stal se členem Oboru video při Asociaci výtvarných umělců. V té době natočil několik videoartů (např. *Motýl v tunelu*, 1989). V devadesátých letech se účastnil videoartových výstav Den videa (PKOJF, 1989), Český obraz elektronický (Mánes, 1994), ARCO (Madrid, 1993) a založil vlastní studio. Jeho tvůrčí cestu charakterizuje vyhledávání spřízněných kolektivů a zájem o aktuální technické prostředky.

***Kruh D* byl váš první film?**

První ne. Táta měl doma temnou komoru, od sedmý třídy na základce jsem pilně fotil a měl jsem pocit, že by to chtělo zkusit film. Kameru jsem dostal k dispozici od spolužáka na střední, který ji vyhrál v ruské recitační soutěži. S kamarády jsem pak natočil na jednu cívku pokus o hraný film, který se ale nedochoval. A pak jsem zas nějakou dobu dumal, co udělám.

Byl jste členem nějakého amatérského filmového klubu?

Tyhle kluby... u nich bylo od začátku jasné, že jsou to takoví zahrádkáři s kamerou.



O ničem jiném © Ivan Tatíček

Zajímal jste se v té době o film? Na co jste chodil do kina?

Vyšel jsem hlavně z fotografie, například Diane Arbus a Augusta Sander. V té době, kolem roku 1983, byl obrovský problém sehnat cokoli k poválečnému výtvarnému umění. Hltal jsem všechno, co vyšlo v šedesátých letech – teda do roku 1968/69, než to utípli. I noviny z té doby pro mě byly zjevení. A to bylo jen o dvanáct let později. V osmdesátých letech měli v sobě energii třeba Tvrdohlaví a hlavně kapely. Z filmu jsem hltal československou novou vlnu – Formana a Chytilovou – hlavně její *Hru o jablko* a *O něčem jiném*. Na *Hru o jablko*, ale taky Antonioniho *Zvětšeninu* jsem šel do kina snad desetkrát. Filmy Chytilové se v Praze nesměly promítat, a tak se na *Kalamitu* nebo *Panelstory* jelo vlakem do Pardubic. Dnes už je to úplně jinak... ono to bylo dřív takový přehlednější.

Ze Sander přebíráte také ty improvizované portrétní záběry ve vašich filmech?

Postavit lidi před prostěradlo? Ano, on to opakuje možná desítky let v různých podobách (tedy ne právě před prostěradlem). Pomáhala mi v tom parta dvou lidí. Řekli jsme si: „Máme všichni čas a chuť – jdeme točit“. Bílý prostěradlo se dá vzít kamkoliv na ulici a ta metoda byla úplně jednoduchá. Roztáhnout prostěradlo: „Chcete se natočit?“, tak šup. Chtěl jsem tam všechny, od mladých po starý. Tyhle scény zabraly tak dva dny. Celý dokument se točil podstatně déle – v červnu byla promoce, pak byl

čas, ale muselo se to stihnout včetně stříhu do začátku října, protože pak jsem šel na vojnu.

Ve vašich filmech hraje velkou roli prostředí. Vybíral jste takto spontánně i konkrétní lokace?

Místa nebo lokace, na to dost dbám. Chci je trošku abstraktní, možná modernistický. Místo, kde se točilo, nebyla nikdy náhoda. Například ve *Všude doma...* jsem lokace navštívil několikrát předem, protože tam bydleli lidi z kapely.



Všude doma dobře nejlíp © Ivan Tatiček

Ve vašich filmech z osmdesátých let je přítomná velmi intimní, až rodinná atmosféra. Jak jste vlastně během natáčení s aktéry filmů pracoval?

V životě jsem neměl scénář. Připadá mi zbytečná práce přepisovat na papír něco, co mám dost detailně už v hlavě. Kdybych to měl napsaný, tak se v tom zamotám a vůbec nic nenatočím. Víím, co kde má být, a tak jsem i záběrování dělal na místě. Třeba film *Kruh D* se odvíjel od toho, že v něm účinkovali moji spolužáci. Vždycky jsem jim dal něco za úkol, oni udělali něco jiného, a to se natočilo. Potom jsme byli s Martinem Gabrielem, Vlastimilem Kopřivou a Jiřinou Kuchařovou tři nebo čtyři dny na chalupě, kde jsme rozvěšeli na prádelní šňůry kousky filmu a celý jsme to pak v bílých rukavičkách (aby jsme to neumatli) slepili. V podstatě každý film, a to až dodnes, vzniká tak, že se nabalí nějaký lidi, který zrovna v tu chvíli filmování baví. A když už je

to nebaví, začnu zase jiný projekt.

V jedné ze scén snímku *Metrofilm* se objeví Oldřich Kaiser a Jiří Lábus, v té době již považovaní za televizní a filmové hvězdy. Tehdy jste přeci jen vystoupil z bezpečné zóny přátelské komunity.

Jde o scénu ve stanici metra Muzeum. Ve filmu hraje David Pacholík, který bydlel u nás ve vile spolu s Vladimírem Helebrant v podnájmu. Oba byli ze skupiny Němý Bobeš. Helebrant zas pro ten film složil hudbu, která se pak nahrávala na hotový obraz v Liblicích nad Cidlinou, kam jsem dojel vlakem s 8mm promítačkou v batohu a pustil jim film v místním kulturáku. Lábus s Kaiserem znal přes Ypsilonku další známý, Miroslav Melena, který tam byl tehdy scénografem. Dohodl to tak, že jsem za nimi došel do Radiopálace, kde dělali vtipy v rámci koncertu Petra Nováka. Dovedl jsem je do metra, které bylo blízko, a chtěl jsem po nich nějakou atrakci. Jestli je to dobře, nebo ne, nakonec nevím. Metro ale bylo pro film výborný prostředí, zvlášť když se točilo v prosinci, abych to stihl dokončit na Mladou kameru. Neprší tam, nesněží tam, dá se točit do půlnoci.



Metrofilm © Ivan Tatíček

Hudba ve spojení s lokací metra a kombinací mediálních celebrit je pro snímek *Metrofilm* určující. Zamýšlel jste *Metrofilm* jako videoklip?

I když to bylo přísně zakázaný, sledoval jsem na vojně v Domažlicích německou televizi na PVS, politicko-výchovné světlici. Tam jsem viděl úplně jiné videoklipy, než jak jsem je znal z Československé televize, která v té době měla jediný program. Tahle zkušenost byla naprosto rozhodující i pro moje pozdější projekty. Věděl jsem, že hned po vojně musím udělat *Metrofilm* a i v dalších filmech jsem se pokoušel přiblížit tomuhle žánru. Uvedení *Metrofilmu* na Mladé kameře byl průser. Debatovalo se tam o něm aspoň tři hodiny, a pak to nějak smázli. Pamatuju si jako celkem vtipný, že tam byl jako student v diskuzi i Michal Bregant. V porotě byl ale taky filmový kritik Pavel Melounek, kterého to zaujalo, a řekl mi: „Hele, já tady kamarádím s Markem Brodským a Nahoru po schodišti dolů bandem, nechtěl bys o nich udělat dokument?“ A tak jsem se přes Melounka a paradoxně totální neúspěch *Metrofilmu* dostal do party takových umělečtějších kapel.

Promítal jste filmy i na jiných festivalech, než byla Mladá kamera Uničov a Brněnská 16?

Brněnskou 16 jsem obeslal až v roce 1988 s *Miss Rock,n'Roll*, protože Mladá kamera byla jen do třiceti a mně už bylo nad třicet. Možná jednou, dvakrát jsem se na nějakých dalších přehlídkách objevil, ale devadesát devět procent filmů, co tam běžely, byly sračky horší než v televizi, tak mě to nijak nezaujalo. Naopak Mladá kamera měla v těch pěti-šesti letech, kterých jsem se zúčastnil, nebývale silnou pozici. Bývali tam opravdu zajímaví autoři: Čihák, Dražan, Hvižd', Bárta a další. *Kruh D* měl ale premiéru na Strahově v Klubu 7, pak jsme si to promítali v Obecním domě soukromě v salonku těsně po promoci, když jsme skončili vejšku. *Metrofilm* putoval po undergroundových projekcích, co jsme měli společně s Martinem Čihákem, někde po sklepech, kam přišlo maximálně dvacet až třicet lidí.



Kruh D © Ivan Tatíček

U Mladé kamery je známé, že její kvalita šla rapidně dolů poté, co její organizaci převzal v roce 1984 SSM. Pociťoval jste nějakou změnu?

Možná jsem se do té proměny trefil právě s *Metrofilmem*. Další rok jsem točil se Schodištěm. Film jsme dlouho dotáčeli a zdálo se, že ho nemá cenu nikam posílat, v jak hrozném stavu to na Mladé kameře bylo. A po roce 1987, kdy jsem byl znovu v soutěži, se situace zase uklidnila a náš hudební dokument *Všude doma...* dostal hlavní cenu.

Jak se změnila vaše metoda natáčení, když jste se dostal do hudební komunity a spolupracoval jste s kapelami, jako byly Nahoru po schodišti, nebo divadelními soubory typu Vrata? Byl to pro vás výrazný rozdíl, když jste pracoval mimo okruh nejbližších známých?

Ani ne. Vždycky jsem hledal někoho, kdo si to nechá líbit. Bylo jedno, jestli spolužáci nebo kapela.

V té době, byla to druhá polovina osmdesátých let, vystupovali Nahoru po schodišti s Vratama. Vrata byla taková rytmicko-pohybová skupina blízka Sklepu, ale brutálnější. Ve *Všude doma...* dělali veškerou choreografii. Jejich scénky jsou takový pokusy o klip na předem daný písničky. Točili jsme je bez muziky, která se dohrála, až když to bylo do toho pásu nalepený. Dělali jsme to hodně primitivním způsobem.

Trochu jsem jim do toho mluvil, ale v zásadě jsou tyhle pasáže jejich. Dominantní byli

hlavně Čtvrtníček a Suchý, kteří vystupovali i během koncertu, jenž je ve filmu zaznamenaný. Odehrál se v té době v populárním klubu Na Rokosce a byl to klasický model, jak se v téhle šedé sféře koncertovalo v druhé půlce osmdesátých let.

Vnímal jste období konce komunistického režimu jako období bezvýchodnosti a společenské deprese?

Když se někdo narodil do těžkého komunismu konce padesátých let a na vejšku chodil v sedmdesátých nebo osmdesátých letech, tak tu dobu nemůže vnímat tímhle způsobem... Co se týče kapel, bylo to naopak podle mého nejlepší období. To bylo prostředí, kde jsem se pohyboval a věci okolo jsem moc nevnímal. Netušil jsem, jak jsem zjistil až po revoluci, že může být i něco jiného, a že všechno je obráceně.



Foto z natáčení © Ivan Tatíček

To možná souvisí s pocitem nostalgie, který je spojený s vašimi filmy z této doby.

Můžeme to vzít z druhé strany. Pocit nostalgie možná vyvolává ten samotný záznam dobových momentů, který je v něčem dokonale autentický. Naproti tomu, většina věcí, která se točila v osmdesátých letech – ať už amatérských, profesionálních a hlavně televizní vysílání – byla falešná. Pravda je jinde, to jsme všichni věděli. Já jsem se tímhle nějak moc nezabýval, nerozkrýval jsem to. Chtěl jsem jen udělat to, co je pravdivý. Teprve po letech to pak možná vytváří dojem nostalgie, což je docela překvapivý, ale může tam být...

Koncem osmdesátých let jste začal natáčet na video, což vás přivedlo do další specifické komunity, tentokrát mezi videoartisty sdružené v Oboru video. Co vás do tohoto bodu nasměřovalo?

Měl jsem asi veliký štěstí. Po vojně a stavárně jsem se poprvé neúspěšně hlásil na FAMU, udělal jsem talentovky, ale myslím, že tenkrát o přijetí na takový typ školy rozhodovaly trošku jiné věci. Pak jsem dělal v Armabetonu, kde bylo vzdělávací středisko a videostudio. Měl jsem kameru systém Video2000 a od roku 1986 VHS, k tomu dva rekordéry na letmý střih a hodně času. Natočil jsem v těchto podmínkách *Miss Rock'n'Roll*, něco pro Vojtu Lindaura, koncerty Vltavy, Zuby nehty, Nahoru po schodišti, Aleše Drvotu, Pere Ubu pro Lindaura na Opatově. Točil jsem i pro výtvarníky, například pro sochaře Jiřího Beránka, Aleše Veselého, Kurta Gebauera. Těch hudebních a výtvarných věcí bylo víc. Na konci roku 1988 bylo už možné jít takzvaně na volnou nohu oficiálně, aniž by člověk musel být výtvarník pod nějakým sdružením. V lednu nebo v únoru 1989 jsem si nechal složit peníze v bance (nejprve jsem musel vyvexlovat marky, které mi potom jeden zahraniční student složil na můj účet), tak se dalo jet na Západ, a odjel jsem do Mnichova pro kameru.



Foto z natáčení © Ivan Tatíček

Ve videostudiu propragačního oddělení Armabeton jste pracoval čtyři roky. Jaké jste tam měl zázemí a co jste si po filmové stránce mohl dovolit?

Když jsem tam nastoupil, už tam byla letitá tradice natáčení naučných filmů. Tehdy tam byli dva inženýři, kteří točili na 16 mm, a vedení přišlo s tím, že potřebují člověka, co tam rozjede video. Nejprve jsem pracoval pod nimi, ale v průběhu těch čtyř let jsem vystřídal asi čtyři vedoucí. Byl jsem trochu horkej brambor, ale zároveň jsem pro ně dělal myslím docela dobré věci. Točil jsem pro vzdělávací středisko, které spočívalo v jedné učebně se dvěma televizemi. Pořádalo se tam třeba pravidelné školení pro elektrikáře. Natáčel jsem edukační dokumenty. V Mochovcích jsem třeba lezl po chladících věžích a točil, jak se dělá bednění. Dokumentoval jsem i dvě politické akce: Antonína Kapka na Staroměstské radnici, jak předává vyznamenání Armabetonu, a také otevírání Drůbežářských závodů Libuš.

Jak se vám vedlo na volné noze, když jste odešel z Armabetonu?

Očekávalo se, že budu točit svatby za sazbu dvanáct korun za minutu záznamu. Takže z dvouhodinového natáčení byla pětistovka. Koupil jsem si kameru, točil i ty svatby, ale hlavně jsem měl zakázky na větší dokumenty – paradoxně hlavně z Armabetonu. Za rok jsem tímhle způsobem kameru splatil a současně natočil svůj první videoart *Motýl v tunelu* a dva videoklipy pro Honzu Kalinu a Sto zvířat. Samozřejmě, tímhle se člověk nemůže živit. V roce 1991 jsem v rámci živnosti rozjel Studio DADA, které jsem pak od roku 1993 provozoval spolu se společníkem jako s.r.o. Postupně jsme se věnovali převážně multimediím, našimi hlavními zákazníky byli Microsoft a Škoda Auto. Byly to zajímavé zakázky.

Kdo vás přivedl do Oboru video?

To bylo díky Romanovi Milerskému, který byl členem Oboru od začátku. Potkali jsme se v televizi, když jsem tam díky němu na černo dělal titulky pro *Miss Rock, n'Roll* na tamním titulkovacím počítači. O on říká: „Hele, my chodíme támhle do Mánesa, nechceš přijít?“ Tak jsem zašel a moc mě to tam bavilo, byli tam skvělí lidi. To byla tak druhá půlka roku 1988. Schůzky byly tuším většinou jednou za měsíc a sešlo se nás asi dvacet i víc. Většinou to koučoval Radek Pilař, který byl jednoznačně vůdčí typ. Scházela se tam spousta zajímavých lidí, kteří se po revoluci také díky Oboru dostali na lukrativní posty na vysokých školách.



Foto z natáčení © Ivan Tatíček

Petr Skala, další z vůdčích osobností Oboru video, několikrát zdůraznil, že pro něj to byla příležitost, jak vylézt ze solitérské pozice do širší komunity, s níž mohl tu problematiku sdílet. Co znamenal Obor pro vás?

Já měl za sebou jinou cestu než Skala, který absolvoval FAMU a pak pracoval v Krátkém filmu. Měl silnou zkušenost s monopolizovanou kinematografií a svoje volné filmové věci dělal skoro v utajení. Kdežto já jsem vylez odjinud, kde nikdo nic nikomu nenakazoval. Platilo to i pro Armabeton, který mě živil, a zároveň jsem měl určitou volnost, zatímco se v Krátkém filmu Skala potýkal s tím, že nechtěl něco dělat nebo měl jiný přístup. Obor video znamenal pro mě seznámení s komunitou, která byla v něčem hodně jiná než lidé z kapel, ale jejich nastavení bylo podobný. Dozvídal jsem se tu nové věci, protože ačkoli jsem načel a nakoukal řadu věcí, o videoartu do té doby nic. Se současnou světovou fotografií se dalo seznámit například díky skvělému čtvrtletníku *Revue fotografie* nebo v čítárně Uměleckoprůmyslového muzea, ale zprávy z dění na světové či evropské scéně experimentálního filmu, natož videoartu byly naprosto nedostupné!

Z jakého důvodu vás tedy video lákalo?

Jednak to bylo jednodušší a hlavně v té době bylo pro mě neskutečně zajímavé objevovat možnosti trikování. K tomu se v počátku dalo dostat jen načerno. Koncem osmdesátých let mělo téměř každé ministerstvo své profesionální videostudio. Technologicky nejvybavenější měla samozřejmě Československá televize. Bavilo mě

pomocí triků dělat různé blbosti jako třeba v *Motýlu v tunelu*. Vždycky jsem naskočil na příležitost potkat lidi a k tomu nějakou techniku. Neměl jsem takový zatvrzelý vztah k filmu, jako má třeba Martin Čihák...

Také výstavní prostředí se od festivalového nebo klubového, kde se pořádaly koncerty, lišilo. Jaké byly vaše zkušenosti s vystavováním videoartu?

Vnímal jsem to jako docela plynulý přechod, protože mezi těmi lidmi fungovala podobná chemie. Kolem kapel byl pravda víc underground. Spolužáci byli jedna kapitola, ze které mě posunul dál až *Metrofilm*, a opravdu jsem pak roky žil hodně mezi hudebníky – ale oni tam byli i filmaři. Okolo Oboru video byla reálně tvůrčích tak čtvrtina lidí, možná i méně. Zároveň bylo důležité, že tam byli i teoretici, kteří se videem zabývali zas jinak. Těch videoartových výstav zas tolik nebylo. Den videa i ARCO zařídil Radek Pilař a také vybral jednotlivá videa. Rok po Radkově smrti proběhla první výstava „tejpů“ v Československu nazvaná Český obraz elektronický. Tu už jsme s mým studiem DADA produkovali od katalogu, přes sestřih smyček až po provoz výstavy.



Foto z natáčení © Ivan Tatíček

Jaké byly vaše dojmy z konfrontace se zahraničním videoartem na přehlídce ARCO v Madridu?

Hodně lidí se na naši část koukalo možná právě proto, že byla z Česka. Možná je bavilo, že to bylo trochu jiné. I nám bylo jasné, že naše práce jsou úplně někde jinde. Osobně jsem si odtamtud neodvezl nějakou zjevnou inspiraci. Po revoluci mě zlákal

technické možnosti videa, práce ve střižně a s triky. Zájem o nové technické prostředky mě přivedl záhy k CD ROMu a za dva roky se nám podařilo s Tichou dohodou vydat první český hudební CD ROM. Tehdy jsme byli na špici. Dostat to celé do počítače pro mě tehdy bylo vyvrcholením práce s počítačovou grafikou, videem, zvukem a triky.

Jak jste vnímal návrat videoartistů – exulantů?

Nejbližší mi byl Petr Vrána. Točil jsem s ním a několikrát jsem za ním byl i v Německu. Michaela Bielického jsem moc zblízka nepoznal. Čuměli jsme na to, co Vašulka řešil už v sedmdesátých letech. Já sám měl představu, že videoart musí být nudný, pomalý. Když se chystala výstava Den videa, vzal jsem to jako své zadání a řekl jsem si, že to právě musí být pomalý, nudný a mít debilní, úplně nesmyslný název. Tak vznikl *Motýl v tunelu*.

To zní, jako byste dělal parodie na videoart.

Parodie na něco, co jsem neznal – to je docela těžký.

Rozhovor vznikl v rámci výzkumného projektu, který byl podpořen Státním fondem kinematografie.

Dokumentace k tvorbě Ivana Tatíčka