

Martin Blažíček (Národní filmový archiv)

Sylva Poláková (Národní filmový archiv)

Ivan Tatíček — od amatérského filmu k profesionální videotvorbě

V této studii, která vznikla v návaznosti na projekt digitalizace filmů Ivana Tatíčka (*1957) v Národním filmovém archivu, si klademe otázky dotýkající se produkčních a prezentačních specifik dvou zcela odlišných praxí pohyblivého obrazu, v nichž tento tvůrce působil na přelomu 80. a 90. let. Od roku 1982 se Tatíček začal prosazovat mezi amatérskými filmovými tvůrci, jejichž komunitu posilovala existence několika zavedených filmových festivalů zaměřených na neprofesionální filmovou tvorbu. Ke konci této dekády dal před úzkými filmovými formáty typickými pro amatérskou kinematografii přednost videu a dalším nastupujícím novým médiím. Tato volba jej zavedla i do odlišné tvůrčí komunity, která si svou pozici teprve měla vybudovat.

Cílem této studie je představit komplexní profil tvůrce, jenž přecházel mezi různými audiovizuálními prostředními a komunitami, experimentoval s analogovými i digitálními technologiemi, příslušnými mediálními a žánrovými strategiemi a produkčními a distribučními taktikami. V analýze Tatíčkovy umělecké koncepce se pokusíme jeho hlavní tvůrčí rozhodnutí vysvětlit v širší perspektivě obecnějších sociokulturních dynamik, které formovaly amatérskou produkci v 80. letech, a její postupné roztržštění v důsledku transformačních procesů.

Na příkladu tvorby Ivana Tatíčka tak bude možné lépe pochopit, s čím se emancipovaná amatérská filmová kultura 80. let potýkala v období transformace, která znamenala pro většinu autorů nejen změnu kulturního kontextu, ale i zásadní změnu technologického vybavení, vyjadřovacích prostředků nebo distribučních a ekonomických mechanismů.

Předtím se ale musíme ptát, čím je specifická Tatíčková koncepce amatérského filmu a v jakém produkčně-distribučním kontextu vznikala. Podstatná je i jeho pozice mezi dalšími amatérskými filmaři, kteří usilovali o svébytné filmové projevy a na přelomu 80. a 90. let je museli přehodnotit. Budeme se ptát, jakým způsobem se proměnila jeho koncepce ama-

térského filmu vlivem nového média a jaká byla jeho cesta od amatérského filmu k umělecké videotvorbě a souběžně k profesionálním komerčním zakázkám.

Ivan Tatiček své první filmy natočil se spolužáky při studiu ČVUT a záhy se prosadil v komunitě amatérských filmařů, kteří v komunistickém Československu částečně suplovali sféru nezávislé kinematografie. Svou volnou filmovou tvorbu později spojil s alternativní hudební scénou a souběžně pracoval ve videostudiu propagačního oddělení státního stavebního podniku Armabeton, kde získal přístup k videotechnice. Jeho zájem o nové technologie v oblasti pohyblivého obrazu jej koncem 80. let přivedl mezi členy Oboru videa,¹⁾ nově vzniklé sekce Svazu Československých výtvarných umělců pod patronací Radka Pilaře, který chtěl novou disciplínu oficializovat a zároveň udržet mimo monopolizovanou kinematografii. Tato představa o profesionální audiovizuální tvorbě, která vyvazovala tvůrce z šedé zóny, a přitom jim měla zaručit určitou svobodu v uplatňování inovativních filmových postupů spojených s novými médii, byla příznačná nejen pro tvůrce Oboru video, ale i pro mnohé autory spojené s amatérským filmem. Jakmile to legislativní prostředí v transformačním období přelomu 80. a 90. let dovolilo, založil Ivan Tatiček vlastní studio, v němž realizoval několik videoartů a dokumentů o této komunitě a postupně se profesionalizoval na dokumentární a propagační zakázky.

Emancipovaný autor v oblasti amatérského filmu

Pojem amatérský film byl v 80. letech tradičně spojován s institucí filmových klubů, historicky sahajících až do období 30. let.²⁾ Široké spektrum amatérských praxí však zastřešuje několik odlišných produkčních schémat: a) filmy natáčené v klubových studiích, často s kvalitnějším filmovým vybavením, b) závodní filmové kluby, které v řadě případů poskytovaly mediální zázemí pro instruktážní nebo osvětové snímky,³⁾ c) rodinné filmy, natáčené s minimálním produkčním zázemím a určené k privátnímu prohlížení, d) ambiciózní tvorba solitérů, kteří však participovali na provozu amatérských festivalů. Pro československé prostředí je typické, že uvedená schémata se podílela na amatérské kultuře paralelně, byla diskutována na stránkách stejných periodik, setkávala se ve festivalovém kalendáři,⁴⁾ využívala stejnou infrastrukturu i technické prostředky.

Skupina tvůrců, ke které se kromě Ivana Tatička řadili i Martin Čihák, Pavel Dražan, Petr Hvižd, Tomáš Vorel, Pavel Bárta, Hana Hrabětová a další, vyšla z amatérského záze-

-
- 1) Mimo Radka Pilaře například Petra Skalu, Jaroslava Vančáta, Tomáše Kepku, Věru Geislerovou a další.
 - 2) První filmové kluby u nás vznikaly již v počátku 30. let, institucionální struktura let 80. odpovídá spíše jeho zestátněné podobě po roce 1950, kdy zaniká Svaz kinoamatérů a činnost klubů dále řídí Ústředí lidové tvorivosti v Praze.
 - 3) Průmyslovému filmu v českých podmínkách se mimo jiné obsáhleji věnuje Veronika Jančová, *Ve službách průmyslu. Český průmyslový film 50. až 70. let a jeho taxonomický systém*. Magisterská diplomová práce. FF MU 2016; Táž, Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem. *Illuminace* 6, 2016, č. 2, s. 45–60.
 - 4) Konkrétně v roce 1984 bylo v ČSSR uspořádáno minimálně osmnáct filmových festivalů ve jmenovaném žánrovém rozpětí. Podle časopisu *Amatérský film*, ročník 1984, lze jmenovat např. Tanvaldský HAF (Humor v amatérském filmu), Mohelnickou filmovou písničku, Feminafilm (festival filmů s ženskou tematikou v Benešově nad Ploučnicí), Festival potápěčských filmů v Martině, Festival amatérských a podnikových filmů s hutní a strojírenskou tematikou pořádaný Domem kultury kovoprůmyslu v Praze a další.

mí, směřovala však k emancipovanějším a autorsky ambicióznějším tvůrčím polohám. Tito autoři zpravidla stáli mimo klubovou činnost, pracovali s vlastním základním vybavením, s nízkými rozpočty hrazenými z vlastních zdrojů. Produkční zázemí filmových klubů nahrazovali osobními či komunitními vazbami, tvořili neformální filmové kolektivy, jakým byl v polovině 80. let například Bulšitfilm.⁵⁾ Jejich filmy byly vnímány jako formálně experimentální s ambicí silných autorských a často společensky kritických výpovědí. V dobových reflexích, jež se věnovaly tvorbě amatérů, byla jejich práce vyzdvihována jako neotřelá a dosahující úrovně profesionální tvorby. Například Pavel Melounek, jeden z dobových „advokátů“ nezávislých amatérů na stránkách periodik, o nich referoval v roce 1987 následovně:

[...] Jde o období plné různých novinek, změn, možností, předtím nezaznamenaných tendencí. Proto jsme se rozhodli k problémům amatérského hnutí vrátit, načrtnout měnící se realitu, přiblížit trendy, které mohou být inspiračním podnětem pro celou naši kinematografickou tvorbu. Amatérský už neznamená nedokonalý. [...] Právě neotřelost pohledu charakterizuje amatérský dokument i hraný film. Nepřezenu to, když uvedu, že hned několik desítek děl z produkce posledních let nápadně připomíná, že nejsou „houskami z jedné pekární“, obětmi normativní dramaturgie. [...] Pružnějšímu vztahu a smysluplnějšímu soužití „profifilmu“ a amatérského hnutí by nepochybně prospěly alespoň částečně rovnoprávnější podmínky existence. Nutno poznamenat, že možnosti veřejné prezentace amatérského filmu jsou stále nedostatečné, neodpovídají kvantitativnímu rozvoji i úrovni špiček. Ty mají prakticky jedinou možnost měřit své síly na soutěžích...⁶⁾

Klíčovou roli pro tyto tvůrce sehrály festivaly Mladá kamera Uničov a Brněnská 16. Ty sice akceptovaly širší spektrum produkce, než by byla díla nezávislých tvůrců, lze je nicméně považovat za pomyslný vrchol neprofesionální festivalové hierarchie — většina z uvedených autorů je nejen pravidelně obesílala, ale pokládala je i za významný a někdy i exkluzivní stimul pro další produkci. Role zmíněných festivalů byla reflektována i v dalším důležitém prvku ekosystému amatérského filmu — měsíčníku *Amatérský film*. Ten pravidelně poskytoval rozsáhlý prostor recenzím jednotlivých ročníků, vítězným filmům či konkrétním tvůrcům,⁷⁾ včetně Ivana Tatička. Prakticky všechny jeho filmy byly pozitivně hodnoceny v souvislosti s uvedením na festivalech, dostával také prostor pro uveřejnění fotografií a autorských textů.⁸⁾

5) Bulšitfilm byl filmový spolek založený v roce 1984 kameramanem Romanem Včelákem a režisérem Pavlem Markem. Šlo o příklad autonomního kolektivu, produkčně nezávislého na infrastruktuře amatérského filmu, ačkoliv Roman Včelák byl souběžně profesionalizovaným amatérem pracujícím jako technik v Laboratorii vrcholové atletiky ÚV ČSTV. Filmy Bulšitfilmu se na amatérských festivalech objevovaly od roku 1988.

6) Pavel Melounek, Čas přesunů ve špičce (co nového mezi amatéry). *Film a doba* 33, 1987, č. 3, s. 139–143.

7) Kromě časopisu *Amatérský film*, který měl v polovině 80. let přibližně 6 000 předplatitelů, se věnoval amatérskému filmu příležitostně měsíčník *Film a doba* a slovenský časopis *Výtvarnictvo, fotografia, film*.

8) Ke konkrétním filmům Ivana Tatička například Alena Kučerová, Soutěž mladých talentů. *Amatérský film* 14, 1982, č. 5, s. 98–99; Josef Valušiak, Kam směřuje Mladá kamera? *Amatérský film* 15, 1983, č. 5, s. 98–99; Alena Kučerová, Když se řekne Mladá kamera. *Amatérský film* 16, 1984, č. 6, s. 122–123; Pavel Melounek, Mladá kamera v roce nula. *Amatérský film a video* 19, 1987, č. 6, s. 122–123; Ivan Tatiček, Všude doma dobře

Roli festivalů 80. let je možné vnímat jako dvojznačnou. Šlo o akce organizované příslušnými orgány státní správy, v případě Mladé kamery Spojeným závodním klubem Revolučního odborového hnutí Uničovských strojiren. Přestože jedním z legitimizujících kritérií filmů byly ideologické obsahy, v porotách přehlídky zasedala také řada dobových profesionálů. Ti s účastníky vedli o filmech rozsáhlé diskuze a zajišťovali také řemeslnou podporu filmařů. Tento relativně svobodný prostor v rámci systémových mantinelů nazývá Michal Bregant s Martinem Čihákem *reálnou alternativou* (odvozuji od pojmu reálný socialismus) a dále jej diskutují jako příklad praxe, která na rozdíl od profesionální kinematografie nepodléhala ideologické doktríně.⁹⁾ To však platí jen v některých případech a pouze v některých obdobích, zejména pokud přihlédneme k zesílenému stranickému dohledu nad Mladou kamerou v roce 1984.¹⁰⁾ Někteří autoři amatérské filmové soutěže dokonce ignorovali zcela, jako tomu bylo prakticky u všech představitelů undergroundového filmu, kteří si pro tento účel vytvořili vlastní síť filmových přehlídek.¹¹⁾ Řada tvůrců promítala filmy mimo veřejné dění, pouze spřízněnému okruhu diváků v garážích, sklepech nebo na vernisážích výstav.

Ivan Tatiček zapadá do popsaného spektra jako samostatný, ambiciózní a formálně inovativní tvůrce, pro nějž byla důležitým stimulem účast na Mladé kameře. Jak sám zpětně hodnotí, festivaly pro něj znamenaly významnou motivaci pro dokončení filmu, neboť šlo prakticky o jedinou možnost veřejné prezentace.¹²⁾ Na jiné festivaly, s pozdější výjimkou Brněnské 16 a Pražského amatérského filmu, ani filmy nezasílal a dokončoval je vždy tak, aby je bylo možné přihlásit do uzávěrky Mladé kamery. V ojedinělých případech se promítaly i při dalších příležitostech. Jeho prvotina KRUH D měla premiéru v Klubu 007 na Strahově a první reprízu v kavárně Obecního domu v Praze. Řada uvedení jeho pozdějších filmů se odehrála během domácích projekcí v podobě pásem, která v okruhu svých známých připravoval Martin Čihák, další dobově významný amatér a dnešní pedagog FAMU.

Autorská koncepce — mezi autenticitou a inscenováním

V roce 1982 Ivan Tatiček zaslal svou autorskou prvotinu KRUH D na festival Mladá kamera. Film, který na první pohled působil jako vysokoškolská recese, získal na festivalu druhou cenu, a tak se zařadil mezi díla tehdy již etablovaných tvůrců.¹³⁾ V 80. letech pak rea-

nejlíp. *Amatérský film a video* 19, č. 6, 1987, s. 132; Pavel Melounek, Praha: Nástup nové generace? *Amatérský film* 20, 1988, č. 7, s. 148; dále pak v měsíčníku *Film a doba* Pavel Melounek, Český amatérský film včera, dnes a zítra. *Film a doba* 30, 1984, č. 3, s. 143–149; Pavel Melounek, Čas přesunů ve špičce?, c. d.

9) Martin Čihák – Michal Bregant, Skutečnější než realita. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001.

10) V roce 1984 převzal pořadatelskou funkci Mladé kamery Ústřední výbor SSM, viz například Alena KučEROVÁ, Když se řekne Mladá kamera. *Amatérský film* 16, 1984, č. 6, s. 123; M. Čihák – M. Bregant, *Skutečnější než realita*, c. d.

11) Martin Blažíček, Čarodějné filmy pro lid. K československému filmovému undergroundu 80. let. *Illuminace* 29, 2017, č. 4, s. 5–29.

12) Rozhovor s Ivanem Tatičkem vedli Martin Blažíček a Sylva Poláková, 26. 7. 2019. Sbírká orální historie NFA.

13) V soutěži Mladé kamery 1982 se Tatiček ocitl současně s POSLEDNÍ ZPRÁVOU Petra Hviždě, ČERNOBÍLYMI

lizoval celkem pět klíčových filmů: KRUH D (1982), VOJÁCI (1982), O NIČEM JINÉM (1983), METROFILM (1984) a VŠUDE DOMA DOBŘE NEJLÍP (1986), z nichž se většina dočkala vřelého přijetí na filmových festivalech a pozitivních ohlasů v dobovém tisku.

Jeho první film¹⁴⁾ vznikl během studia na Stavební fakultě ČVUT v Praze. Kruhem D je skupina spolužáků z ročníku a tato familiární konstelace rámuje samotné téma i okolnosti natáčení. Snímek zachycuje výjevy ze studentského života, spolužáky ve formě inscenovaného tabla, opakujících se portrétních záběrů, jež doplňují rozsáhlejší stylizované sekvence věnované individuálním portrétům. Tyto okolnosti předurčují konkrétní typ aktérství, který Alexandra Schneiderová označuje jako *mediální situování*.¹⁵⁾ Aktéři filmů jsou si vědomi natáčení jakožto hlavního smyslu daného okamžiku, vnímají kameru jako dalšího aktéra a součást scény, adresně se k ní obracejí, často gestikulují, ukazují předměty na kameru nebo na kameru mávají. Tento v rodinném filmu častý typ performance se v Tatíčkově případě mírně odlišuje — není totiž zcela výsledkem spontánních rozhodnutí během natáčení. Jako kameraman vystupoval sice performativně, reagoval na natáčené osoby a zasahoval do situací, byl však zároveň i režisérem a dramaturgem. Situace, které vyznívají autenticky, předem moderoval, situoval protagonisty do pečlivě vybraných prostředí, dával režijní pokyny, vybíral kostýmy a natáčel záběry opakovaně, například z důvodu odlišné expozice. Ponechával si tak nad natáčeným filmem režijní kontrolu, zároveň se ale nezříkal osobního vztahu směrem k aktérům. Sám autor zpětně popisuje natáčení jako improvizování v předem daných situacích a lokacích. Výsledkem jsou záznamy typizovaných situací „společného života“, ve kterých je kamera jedním z aktérů.¹⁶⁾ V improvizovaném duchu vznikalo i záběrování filmu, který jinak neměl předem daný scénář. Tatíček točil pouze jedním, širokým objektivem, využíval bohatou škálu záběrových velikostí, rámování i kamerových pohybů. Tyto postupy svědčí o inspiraci ranými filmy Miloše Formana a Věry Chytilové, které, ačkoli jsou po celkové formální stránce odlišné, evokují dojem dokumentárnosti či autenticity. Jak je pro 80. léta příznačné, v běžné kino-distribuci neměl dle vlastních slov možnost zhlédnout žádné světové filmy, ať umělecké, nebo komerční,¹⁷⁾ a proto pro něj zůstávala velkou inspirací občasně promítaná česká nová vlna, především snímky O NĚČEM JINÉM, KALAMITA a HRA O JABLKO Věry Chytilové a filmy Miloše Formana.

OBRÁZY Jiřího Hanycha a jedním z nejpodstatnějších amatérských filmů 80. let, JARMAREČNÍ BOUDOU Pavla Dražana.

- 14) K zájmu o film přivedl Ivana Tatíčka již jeho otec, amatérský fotograf disponující domácí fotokomorou. Tatíček začal na střední škole fotografovat a velmi záhy získal od spolužáka přístup ke kameře na formát Super 8, se kterou v 70. letech natočil dnes nedochovanou sérii pokusů a studií.
- 15) Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. *Iluminace* 16, 2004, č. 3, s. 69–84.
- 16) Význam filmu jako sociálně funkčního média, jehož schopností je zachytit a upevnit předem existující sociální vazby, popsal již v rané publikaci k amatérskému filmu Richard Chalfen, *Snapshot version of life*. University of Wisconsin Press, 1987. Ačkoliv se Chalfenův vizuálně antropologický pohled na rodinný film odvíjí kolem situace rodinného kruhu, je zde podobně jako v případě širšího studentského kruhu Tatíčkovy zřejmý sociální rozměr natáčení. Jeho filmy zachycují v pohledech do kamery i to, kdo se s kým přátelí, kdo s kým chodí, kdo s kým hraje fotbal, kdo je s kým v partě a kdo jak žije jako svého druhu upevňující gesto, obraz, který bude v budoucnu poskytovat dle Chalfena odpovědi na otázku „jak jsme vypadali“ nebo „jak jsme žili“.
- 17) Rozhovor s Ivanem Tatíčkem vedli Martin Blažiček a Sylva Poláková, 26. 7. 2019. Sbírká orální historie NFA.

Tyto inspirace Tatiček souběžně kombinoval s inscenováním portrétní situace, když aktéry natáčel před unifikovaným pozadím. V KRUHU D se jednalo o cihlovou zeď, v dalších filmech ji nahradila prostěradla, dlaždice nebo jiné městské povrchy. Tento stylizovaný záběr se jako interpunkce prolíná celým filmem a v dalších letech se stává v různých obměnách jedním z nejvýraznějších prvků jeho rukopisu. Odráží jeho zájem o portrétní fotografii Diane Arbusové, ale především o objektivní, „katalogizační“ přístup Augusta Sandera, přítomný zejména v jeho portfoliu archetypů *Lidé dvacátého století* (1910–1927). Pro Tatička, podobně jako pro Sandera, jsou tyto portréty jakýmsi souborem antropologických typů, které v pozdějších filmech získával kontaktováním náhodných akterů na ulici.¹⁸⁾ Sociální aspekt Tatičkova stylu se odráží i v kolektivním procesu stříhu filmu, jenž v případě KRUHU D probíhal na chatě s pomocí několika spolužáků. Tím se naplňuje schéma pro rodinný film příznačné: jeho protagonisté jsou zároveň tvůrci a první diváci.

Popsané pojetí amatérismu se jeví jako odlišné od obvyklých interpretací, ať jde o Odinovu triádu rodinného prostoru, amatérského prostoru a prostoru „jiného filmu“,¹⁹⁾ nebo o zvláštní typ deklarované opoziční praxe z uměleckých pozic, který je známý z uměleckých manifestů Jonase Mekase, Stana Brakhage a Mayi Derenové.²⁰⁾ Dialog mezi průmyslem a neprofesionály, jak jej skrze analýzu dobových pramenů popisuje Patricia R. Zimmermannová,²¹⁾ deklaruje amatérskou praxi jako osvobozenou od omezení filmového průmyslu, myšlenkově svobodnou, participatorní, mimotržní či přirozenou. I Zimmermannová na druhou stranu poukazuje na fakt, nakolik jsou tyto proklamace apelativní a jak ukazují spíše k naplnění ideálního potenciálu amatérismu než k jeho skutečné podobě.²²⁾ Prostředí Československa 80. let v tomto vztahu vylučuje napětí mezi trhem a občanskou společností, řada vyjednávacích taktik je v domácím prostředí založena na šedé ekonomice socialismu. „Nezávislí“ amatéři tu od filmového průmyslu neunikali, někteří z nich k němu naopak velmi aktivně směřovali, pokoušeli se vměstnat do záhybů institucí stávajících, aniž by je významněji narušovali nebo se pokoušeli o jejich reformu. Tatičkovy filmy jsou sice založeny na vědomém odmítnutí amatérismu jako formy lidové zábavy — spadají do kategorie filmu „jiného“ či „nezávislého“ —, postrádají však institucionální rysy, které k těmto pojmům obvykle náleží, jakými jsou kooperativy (USA) nebo školy a umělecké skupiny (Polsko). To lze považovat i za jeden z důvodů, proč tento typ filmů není obvykle označován jako experimentální, ačkoliv v mnoha případech by mu tato pozice přináležela mnohem lépe. Nepřísluší ani do kategorie „undergroundového“ filmu, pro které je příznačné naprosté odtržení od státních institucí. Tatiček se otevřeně amatérství nezřekl (ale zároveň jej nijak neglorifikoval), a neparticipoval-li na jeho produkční infrastruktuře, byl stále přítomen v jeho struktuře distribuční.

18) Tato portrétní konvence nachází v českém prostředí paralelně zhmotnění v cyklu *Český člověk* (1982–) trojice fotografů Jana Malého, Jiřího Poláčka a Ivana Lutterera.

19) Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 5–33.

20) K teoretickým koncepcím amatérského filmu dále například Ryan Shand, Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. *The Moving Image* 8, 2008, č. 2, s. 36–60.

21) Patricia R. Zimmermann, The Amateur, the Avant-garde and Ideologies of Art. *Journal of film and video* 38, 1986, č. 3/4, s. 63–85.

22) Zatímco diskuze o myšlenkově svobodném amatérismu probíhala dle Zimmermannové v USA na stránkách uměleckých periodik, v Československu tomu tak bylo na stránkách *Amatérského filmu*, časopisu pro volnočasové aktivity.

Tatíček pracuje vždy uvnitř skupiny přátel, spolužáků či známých, která mu dovoluje až intimní přiblížení k portrétovaným i specifické režijní metody na pomezí rodinného filmu a stylizovaného dokumentu. Tato skupina aktérů se postupně proměňuje, často s jejich kontinuálním stárnutím, nebo řadou náhod a životních osudů nachází další spolupracovníky. Na kontinuitě jeho tří hlavních filmů *KRUH D*, *O NIČEM JINÉM* a *VŠUDE DOMA DOBRĚ NEJLÍP* lze pozorovat, jak se jeho tvůrčí praxe přesouvala mezi jednotlivými kolektivy, v jejichž rámci pak rezonují určitá témata nebo filmové postupy.

Propojují se zde tak dva různé umělecké programy, aniž by jednomu z nich přiřkládal tento umělec dominantní postavení. Prvním je požadavek *authenticity exprese*.²³⁾ Diváckého pocitu, že sledujeme skutečný, neinscenovaný život, film, který vzniká spontánně, z vnitřního popudu aktérů. Ti nehrají, ale jednájí na základě vlastního spontánního prožívání. Tento efekt je ve filmech přítomen i přesto, že nejde o záznamy autentického života, ale o záznamy natáčení, v němž je kamera a kameraman jedním z aktérů a Tatíček sám situace režijně ovlivňuje. On sám tuto strategii nikdy přímo nedeklaroval, avšak v rozhovorech opakovaně zdůrazňoval potřebu natáčet v blízké skupině spřízněných lidí, kteří jsou aktéry i profesními spolupracovníky filmu. Z toho vyplývá i druhý aspekt, kterým je *komunitní praxe*. Jeho filmy jsou závislé na dočasné existenci uzavřených komunit, v jejich středu je dílo samotné, nikoliv však jeho tvůrce. V tomto smyslu je režisér spíše jejich moderátorem nežli manipulátorem. Jak v rozhovorech poznamenává,²⁴⁾ jeho aktéři dostávají sice režijní pokyny, prakticky je však většinou neplní a často se chovají zcela nezávisle. Jsou umístěni v situacích, které odpovídají jejich životní zkušenosti, a proto jednájí s pocitem důvěrnosti, s vědomím, že divákem bude okruh známých, jejich širší komunita, nebo lidé ze stejné subkultury. Skutečnost, že s tímto mechanismem pracuje tvůrce vědomě dodnes, potvrzuje i jeho nedávný film *LETOKRUHY* (2015), ve kterém opětovně navštívil aktéry *KRUHU D* a konfrontoval je s jejich vlastními obrazy a vzpomínkami z minulosti. Původní film tak použil jako zdroj k zodpovídání otázek „jak jsme žili?“ nebo „jak jsme vypadali?“, v duchu Chalfenových snapshotů života.²⁵⁾ První tři Tatíčkovy filmy — *KRUH D*, *VOJÁCI* a *O NIČEM JINÉM* — by mohly tvořit ucelený cyklus. Snímek *VOJÁCI* sleduje

23) Pojem, který používá Denis Dutton pro popis pocitu přímosti exprese, spontánního jednání tvůrce věrného „sobě samému“. Dutton tento pojem spojuje nijak exkluzivně s tradičním uměním a zároveň poukazuje na důležitost divácké role v procesu vzniku autentického zážitku. Divák je pro něj tím, kdo s sebou nese kontinuitu kritického vnímání, schopnost vlastní zkušenosti garantovat jeho autentickou platnost. Přihlédneme-li k již zmíněnému Chalfenovu konceptu domácích filmů jako snapshotů života, je pak možné Tatíčkem opakovaně využívanou koncepci home-movies považovat za hlavní spouštěč pocitu authenticity, podobně jako je tomu u řady stříhových či historických dokumentů, které využívají rodinné filmy, přestože jde ve skutečnosti o situace režijně či stříhově konstruované. Viz Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London – New York: Routledge 2014; Denis Dutton, *Authenticity in Art*. In: Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 258–274. Dostupné online: <<http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>>, [cit. 23. 9. 2019].

24) Rozhovor s Ivanem Tatíčkem vedli Martin Blažíček a Sylva Poláková, 26. 7. 2019. Sbirka orální historie NFA.

25) Chalfen jako *snapshot versions of life* (životem v momentkách) označuje obrazovou konstrukci paměti v rodinných albech s řadou společných prvků, jakými je absence konfliktu, soustředění na „životní milníky“ a pozitivní hodnoty v životě aktérů. Pro Chalfena mají alba funkci selektivního ukazatele správných životních postojů, harmonizovaného jednání a potvrzení situací, které jsou zaznamenání hodné. Chalfen svůj výzkum provádí na vzorku amerického rodinného alba, zachycujícím obraz poválečného světa. Jeho studie vychází na konci 80. let, prakticky v identické době, kdy vznikají Tatíčkovy filmy. Tatíček ve svých *LETOKRUŽÍCH*

osudy bývalých spolužáků v průběhu základní vojenské služby. Režisér vymezil rámec snímku volbou drobného skeče, jakési parodie na přehlídku branné zdatnosti, již natočil během odpoledne v průběhu povoleného opuštění kasáren. Několik mladíků se v něm pohybuje se značnou nemotorností ve skupinové choreografii evokující vojenská cvičení. Jde o jakýsi appendix, který by se stejně tak mohl stát součástí KRUHU D, kdyby nevybočoval z omezeného rámce studentského života. V následujícím O NIČEM JINÉM opět pracoval koncepčněji a v rozsáhlejší stopáži. Název, odkazující na O NĚČEM JINÉM Věry Chytilové, předjímal dokumentární subžánr. Ve snímku jsou konfrontovány portréty dvou bývalých spolužáků. Jeden z protagonistů filmu žije maloměstským životem, buduje dům a působí usedle a druhý se naopak až příliš volnomyšlenkářsky a nezodpovědně potuluje po pražských hospodách. Tento dokumentárně laděný film s inscenovanými postupy je oproti debutu ve své stavbě koherentnější i proto, že v něm Tatiček nakládá s jednotlivými prvky jako s koncepty, a ne „pouze“ s nápady. Kamera sleduje oba protagonisty prakticky neustále v jejich typickém životním prostředí, aniž by film naznačoval dramatický konflikt. Jako motiv propojující obě linie zvolil Tatiček statický „portrétní“ záběr, tentokrát před bílým pozadím, a do této objektivizující polohy situoval nejen oba protagonisty, ale i řadu náhodně zachycených postav na ulici. Vytvořil tak jakýsi antropologický rámec, sérii záběrů, která jako by neustále divákovi naznačovala, že jde o typizované aktéry zastupující určité sociální skupiny. Nakonec se ale i toto objektivní rámování stává součástí hry. Během filmu od něj opakovaně režisér-kameraman odjíždí kamerou a odhaluje komičnost situace: to, co se zdálo být ateliérové pozadí, se prozrazuje jako prostěradlo přidržované dvěma asistenty, před kterým klečí portrétovaný.

Přestože je film postaven na půdorysu konfrontačního dokumentu, je patrné, že si Tatiček chtěl zachovat objektivní, nehodnotící roli. Zachycuje oba životní postoje jako nezúčastněný pozorovatel, bez vyhrocené polarity. Právě tato rovina odstupů je tím, co jej odlišuje od jeho vrstevníků. Amatérský film z poloviny 80. let nelze označit jako angažovaný, nebo dokonce aktivistický. Tatičkův přístup byl v tomto směru také umírněný. Zatímco Dražanova JARMAREČNÍ BOUDA či Bártův MAT představovaly v době svého vzniku silné společenské alegorie, vypovídající o konfrontaci jedince a společnosti, Tatiček zůstával ve svých filmech apolitický, nebo, lépe řečeno, vyhýbal se konfliktům obecně. Nahlížel na společnost pozdního socialismu jako na soubor individuálních, soběstačných uzavřených světů s vlastními pravidly. Díky tomuto postoji se mu podařilo zachytit atmosféru paralelní společnosti, jak ji na konci 70. let naznačil Václav Benda v eseji „Paralelní polis“.²⁶⁾ O NIČEM JINÉM nelze považovat za sociologickou studii, k tomu by postrádala metodické postupy. Autenticky však zachycuje společenskou atmosféru upadajícího socialis-

konfrontuje bývalé spolužáky s historickými obrazy jejich dospívání, jako by šlo doslovně o důkazní materiál, a nechává je s idealizovanými obrazy filmu srovnávat jejich skutečný život. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press 1987, s. 99.

26) Přestože Benda svůj text adresuje především k vývoji charty, jeho představu nekonfrontační společnosti, která vytváří paralelní struktury a instituce nevedoucí k přímému konfliktu s politickou mocí, lze bez problému aplikovat na všední život v pozdním socialismu, uvnitř něhož koexistoval a byl tolerován bezpočet vyhraněných zájmových skupin. Benda o tomto bytí uvnitř systému uvažuje i jako o plánu humanizace socialismu, který by nebyl zatížen iluzemi o jeho možné reformovatelnosti. Václav Benda, *Paralelní polis*. In: Týž, *Noční kádrový dotazník a jiné boje*. Praha: Agite/Fra 2009.

mu v prožitcích jeho všedních aktérů. Jeho protagonisté žijí své životy v dosažitelných mantinelech systému, podílí se na dílčích společenských rituálech v jakémisi neartikulovaném bezčasí.

Překračování hranic amatérského filmu: alternativní hudební scéna a video tvorba

V době, kdy Ivan Tatiček dospěl k autonomní koncepci amatérského filmu, začal se zajímat o žánry, jako byly hudební filmy, dokumenty a videoklip, které ho po ukončení vysokoškolského studia přivedly ještě do těsnější spolupráce s hudebními kapelami. Znatelný posun v tvorbě nastal v roce 1984. Ve vysílání rakouské televize, které sledoval v průběhu základní vojenské služby přímo v kasárnách, zachytil několik západních videoklipů. Tento v Československu spíše nedostupný televizní žánr jej záhy inspiroval k natočení vlastního klipu. *METROFILM*,²⁷⁾ jak se film jmenoval, není v pravém smyslu videoklip, protože hudbu zkomponoval až na dokončený obraz Vladimír Helebrant, vůdčí člen skupiny Němý Bobeš, jež také ve filmu účinkovala. Ve filmu proplouvá v repetitivních pohybech prostory metra dvojice alegorických postav dezorientace a řádu, která je konfrontována se systémem pravidel, postupů a geometrickým uspořádáním prostředí. Kromě Davida Pachelíka, kytaristy Němého Bobše, a Ivany Málkové se ve filmu neočekávaně objeví i Oldřich Kaiser a Jiří Lábus.²⁸⁾ Aniž by šlo o film výslovně konfrontační, vyjadřuje přesto autenticky dobovou atmosféru osobní volby mezi společenskou rezignací, taktizováním ve veřejném prostoru nebo hledáním vnitřní svobody, kterou mohl skýtat relativně svobodný pohyb v paralelním světě třeba právě hudební subkultury. Význam *METROFILMU* nespočívá jen v testování žánrových možností, ale také v zachycení alternativní hudební scény ve velmi rané podobě. Teprve o dva roky později vznikl dvouhodinový hudební dokument *HUDBA 85* (1986, r. Alexej Guha, Vladislav Burda a Petr Ryba) a následovalo několik pokusů o videoklipy pro Pražský výběr nebo Garáž.²⁹⁾

Uvedení *METROFILMU* na Mladé kameře téhož roku doprovázela vlna odporu ze strany festivalové poroty, která film odsoudila jako nedostatečnou reprezentaci socialistického způsobu života. Toto odmítnutí a současně vřelé přijetí filmu v alternativních kruzích přivedlo Tatička obratem k následující spolupráci s hudební skupinou Nahoru po schodišti dolů band. S Markem Brodským, jejím tehdejším kapelníkem, se seznámil přímo na doporučení již zmíněného Pavla Melounka, jednoho z otevřenějších porotců Mladé kameře. Film *VŠUDE DOMA DOBŘE NEJLÍP* vznikl jako volný hudební portrét. Způsobem natáčení se režisér vrátil opět k podvojnosti rodinného a stylizovaného filmu. Zachytil všední i privátní život hudebníků, svatby, bytové koncerty, a nakonec samotné vystoupení a zákulisí koncertu. Stylizovanou polohu ve filmu převzalo divadlo Vrata, které vytvářelo

27) *METROFILM* je díky svému významu zařazen v kritické edici nově zdigitalizovaných filmů Ivana Tatička (NFA, 2019). Filmový materiál je však považován za ztracený a jedinou jeho dochovanou kopií je VHS screener z 90. let.

28) Asi dvacetiminutové natáčení Ivan Tatiček domluvil prostřednictvím známého a oba herci jej zrealizovali ve stanici metra Muzeum cestou z nedalekého divadelního představení.

29) Např. *SNAŽIVEC* (1988) a *ČLOVĚK BEZ TALENTU* (1989) pro Pražský výběr od Bártý a Hrabětové, *S TĚBOU* (1989) pro Garáž v režii Ester Krumbachové.

pro koncerty Schodiště choreografie, a mezi jehož nejvýraznější členy v té době patřil Petr Čtvrtníček a Zdeněk Suchý. Drobné inscenované etudy ve VŠUDE DOMA tak zčásti tvoří skeče Vrat, přenesené do veřejných prostor, do kterých, dle autorových slov, zasahoval režijně spíše minimálně.³⁰⁾

Závislost filmové metody na propojení s komunitami zůstala pro Tatička charakteristická i v dalších tvůrčích etapách. Patrná je i ve stylově, technicky a produkčně odlišném snímku MISS ROCK’N’ROLL (1988),³¹⁾ natočeném se skupinou Matěj Čech. Pohyboval-li se tento tvůrce zpočátku v úzkém kruhu známých, ve filmu VŠUDE DOMA již pracoval s aktéry nejen v jejich soukromých, ale i ve veřejných — hraných — rolích, pak se snímek MISS ROCK’N’ROLL se nejvíce přiblížil profesionálnímu způsobu natáčení. Tento výrazně stylizovaný film měl dobré produkční zázemí se standardním dělením profesí ve filmovém štábu. Nešlo už o film komunitní, spíše o ambiciózní pokus vytvořit muzikál v amatérských podmínkách, kde již režisér neměl nad tvůrčími postupy bezmeznou kontrolu. Pro Tatičkovu další tvorbu to znamenalo stylový posun, a to především v odklonu od rozvržené dramaturgie na rodinnou a inscenovanou rovinu. S MISS ROCK’N’ROLL přichází zásadní technologická proměna, jež spočívala v přechodu z filmu Super 8 na formát VHS. Nové technologické výzvy ho přivedly k dalším specifickým komunitám, jež ovlivnily jeho pozdější směřování.

V roce 1984 začal Ivan Tatiček pracovat ve videostudiu propagačního oddělení státního stavebního podniku Armabeton. Díky této práci, která zahrnovala natáčení výukových programů a dokumentaci staveb, získal neomezený přístup ke kameře formátu Video 2000, později VHS, a také k lineární stříhové jednotce. S tímto vybavením se mu podařilo natočit nejen zmíněný pokus o muzikálový film MISS ROCK’N’ROLL, v němž variuje téma hudebního konkurzu, ale i množství další dobové dokumentace především ze sféry hudební subkultury.³²⁾ V roce 1988 učinil první kroky k profesnímu osamostatnění, protože díky legislativnímu rozvolnění mohl začít pracovat jako video-dokumentarista na volné noze. V Mnichově si, v té době již legálně, pořídil vlastní kameru VHS a jeho tvůrčí dráha se začala sblížovat s kolektivem videoartistů kolem Radka Pilaře.

Ačkoliv jsou v Československu známé snahy o vytvoření umělecké platformy pro video a nové technologie už od 70. let,³³⁾ funkční institucionální zastřešení se podařilo vybudovat teprve Radku Pilařovi a Petru Skalovi v podobě Oboru videa, založeném při Svazu čes-

30) Rozhovor s Ivanem Tatičkem vedli Martin Blažíček a Sylva Poláková, 26. 7. 2019. Sběrka orální historie NFA.

31) Jde o poslední Tatičkův film, jemuž se dostalo pozornosti v časopisech amatérského filmu, a získal za něj také hlavní cenu na Brněnské 16 v roce 1988.

32) Ivan Tatiček v informačním rozhovoru uvedl, že v letech 1984–88 natáčel na VHS řadu materiálů z tehdejší alternativní hudební scény, žádný z jeho záznamů, ani z průmyslových filmů, se však pravděpodobně nedochoval.

33) Pod Institutem průmyslového designu a později pod záštitou Masarykovy akademie umění v Praze se soustředila tvůrčí skupina Independent Videoart Prague, která fungovala v letech 1972 až 1990. Jejími členy byli například Zdeňka Čechová, Jaroslav Pavelka a Miroslav Klivar. Poslední jmenovaný se o činnosti skupiny zmiňuje např. v Miroslav Klivar, *Nová umění v Čechách*. Praha: Regulus 2001, s. 66–73. Petr Skala již v 70. letech experimentoval s převáděním a klíčováním původně filmových obrazů ve video pomocí prvních televizních titulkovacích zařízení, která se nacházela na pracovištích Československé televize. Viz Rozhovor s Petrem Skalou vedla Sylva Poláková, 15. 1. 2018. Radek Pilař si první videokameru zakoupil na pracovní cestě ve Švédsku v roce 1984.

kých výtvarných umělců roku 1987.³⁴⁾ Komunita, která pořádala setkání s přednáškami, debatami i uměleckými produkcemi, spatřovala v médiu videa a v dalších nových technologiích progresivní oblast uplatnění pro filmové profesionály i naplnění výtvarných uměleckých ambic. První oficiální prezentací byla skupinová výstava členů i nečlenů Oboru videa nazvaná přízvučně *Den videa*,³⁵⁾ která se odehrála v červenci roku 1989. Ivan Tatiček byl mezi vystavujícími, kteří se podíleli na organizaci této jednodenní výstavní intervence do jinak tradičně koncipovaného Salonu užitého umění. Jednodenní rámec, který si vynutila těžce dostupná technika, byl také preventivním opatřením proti cenzurním zásahům. Ačkoli vystavené práce neměly zjevný kriticko-politický charakter, byla praxe videoartu a priority cenzurou nahlížena jako riziková. Jako příklad videa, které nepracovalo s nějakým jednoznačným společensko-kritickým apelem, uveďme jeho práci *MOTÝL V TUNELU* (1989). Tatiček zde pracoval pomocí rozděleného obrazu, kterému dominuje tvář dívky v černých brýlích. Ty pak pomocí animace pulzují v souladu s rytmem elektronické hudby. Rytmické opakování, znásobení obrazu a mono či dichromatická barevnost vytvářejí reminiscenci na pop artové grafiky. Jednoduchá, přímočará, až banální pointa se vyjeví v momentě, kdy jsou pomocí animace dívce sejmuty z očí její černé brýle i růžový pásek dodaný v postprodukcí, a odhalí se, že dívka šilhá. Následuje však něco jako osvobozující katarze, kdy dívka vystupuje z předstírané odtažitě pózy a divoce se pohybuje, než se ve prospěch výstavní smyčky vrátí do předchozího stavu. *MOTÝL V TUNELU* se na první pohled jeví jako pouhá hříčka raného videoartu. Právě napětí mezi inscenováním situace a autenticitou svědčí o základním ideovém prizmatu Tatičkovy tvorby, kterou charakterizuje odlehčená (až banální) sociální kritika. Zatímco na poli amatérského filmu fungovala zavedená pravidla, která formovala samotnou produkci i uvedení snímku a do jisté míry byla předvídatelná i očekávání a způsoby čtení těchto děl, pro videoart bylo teprve třeba „vynalézt“ jeho možnosti a limity. Tvůrčí metody, k nimž tvůrce dospěl v oblasti amatérského filmu, musel do značné míry opustit, aby se mohl vyrovnat s výzvami, jakými byly výstavní rámec zahrnující nejen změnu média, ale také změnu formátu a časového rámce (nejčastěji nekonečná smyčka). Až do roku 1989 byly možnosti kontaktu se zahraničním videoartem téměř nulové. Progresivně naladěná komunita Oboru videa postrádala nejen srovnání se zahraničními tvůrci, českými exulanty typu Woodyho a Steiny Vasulkových nebo Michaela Bielického, ale chyběl jí také teoretický aparát, jenž by posunoval jinak převážně hravé ohledávání možností videa v sofistikovanější experimentování. Ětos Tatičkových amatérských filmů, který charakterizuje odlehčení, tak v jeho raných videopracích inklinuje více k banalitě. Otevření se západnímu videoartu, který se však živě vyvíjel už téměř třetí dekádu, znamenalo tvrdé srovnání. Od 90. let narůstal počet příležitostí k prezentaci i seznamování se zahraniční tvorbou a také vznikala řada nových uměleckých ateliérů.³⁶⁾ Část autorů, kteří s videem začali pracovat ještě před rokem 1989, zůstala s tímto

34) Již zmiňovaná skupina Independent Videoart Prague se po roce 1990 transformovala do nezávislé klubové scény. Členové, mezi něž patřila i původní sestava skupiny Miroslav Klivar, Jaroslav Pavelka či Zdeňka Čechová, se poté scházeli v pražském Rock Café. Institucionální péči o český videoart převzal pro tyto účely založený Obor video.

35) *Den videa*, Park kultury a oddechu Julia Fučíka, 1989.

36) Proměněním českého vysokého uměleckého školství se věnoval např. Michal Koleček, České vysoké umělecké školství. Jeden z hybatelů transformace soudobé české výtvarné scény. *Flash Art* 4, 2009, č. 13, s. 46–47.

děním jen v dočasném kontaktu a poté upřednostnila vlastní profesní kariéru spojenou s podnikáním. Mezi ně patřil rovněž Ivan Tatiček, který již v roce 1992 založil studio DADA, jež pak od roku 1993 provozoval se společníkem jako podnikatelský subjekt s. r. o.³⁷⁾ Vznik těchto soukromých studií v 90. letech provázal spíše zvýšený zájem o digitální animaci a nové počítačové systémy Amiga nebo Silicon Graphics. Tato studia s přehledem konkurovala zastarávajícím firemním nebo polostátním studiím.

Průkopníci českého videoartu, kteří se nezapojili cíleně do transformace vysokého uměleckého školství jako pedagogové,³⁸⁾ vykročili poněkud odlišným směrem, který byl spjat se studiovou zakázkovou tvorbou, a tudíž absorboval jiné formální i obsahové vlivy. Tatiček realizoval ve svém Studiu DADA několik zakázek spojených s činností Oboru video a aktivitami bývalých členů rozpuštěného Independent Videoart Prague. Studio DADA vydalo rozsáhlý katalog pro výstavu Český obraz elektronický (Mánes, 1994).³⁹⁾ A pro prezentaci českého videa na zahraniční přehlídce ARCO (Madrid, 12.–17. 2. 1993) produkovalo stejnojmenný reportážní dokument ARCO. ANEB ČESKÝ VIDEOART PRONIKÁ DO SVĚTA (Ivan Tatiček, 1993). V roce 1993, kdy se tohoto veletrhu současného umění zúčastnili i čeští videoartisté, se konal již jedenáctý ročník. Z komentáře v této videoreportáži vyznívá, že česká výprava tento veletrh vnímá sice jako prestižní událost a příležitost, ale zároveň nepřehlídí komerční význam veletrhu. Od tohoto momentu ztrácí komentář tón turistického průvodce a filmem začíná znít echo, které má v obraze obdobu v podobě dvojího rámu. Plný rozsah formátu je věnován sběrným záběrům ruchu výstavních prostor a ve středu obrazu pak vzniká ještě jeden menší rám, v něm se odvíjejí vlastní videoarty prezentované Čechy v rámci sekce Arcovideo. Výpravu inicioval a zorganizoval Radek Pilař jako zakladatel a prezident Asociace videa a intermediální tvorby při Unii výtvarných umělců, která navázala na činnost Oboru video.⁴⁰⁾ Český stánek zaplatilo ministerstvo kultury a zbytek rozpočtu pokryl sponzoring od mladoboleslavské Škodovky a Telexportu. Česká televize do Madridu vyslala také mladého vedoucího tvůrčí skupiny v redakci převzatých pořadů Petra Sládečka, jenž se zúčastnil debaty na téma narativního a koncep-

Nesystematizovaný přehled výstav, přehlídek, festivalů a dalších odborných plén je možné dohledat v absolventských pracích, z dobových katalogů a dílčích publikací, které se věnují zúženému časovému období, např. Eliška Fajkusová, *Výstavy a symposia „Hi-Tech umění“ v Brně v letech 1992–1997 v kontextu výstav umění nových médií v České republice*. Diplomová práce. FF MU Brno 2012; Tomáš Raszka, *Institucionalizace umění nových médií v České republice v letech 1989–2005*. Diplomová práce. FF MU Brno 2012; Sylva Poláková – Martin Mazanec (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu I. a II.* (Jiné vize 2000–2010). Olomouc: Pastiche Filmz, Edice PAF 2012.

- 37) V roce 1992 vznikla shodou náhody také stejnojmenná agentura DaDa Vladimíra Darjanina, s níž je někdy mylně zaměňováno Tatičkovo studio. Oba subjekty působily v oblasti videoprodukce. Darjanin produkoval v 90. letech desítky krátkých televizních filmů, zatímco Tatiček se zaměřoval na komerční videoslužby a vlastní autorskou tvorbu. V závěrečných titulcích Tatiček častěji uvádí kapitálkami DADA, zatímco Darjanin jako DaDa.
- 38) Proměnám českého vysokého uměleckého školství se věnoval např. Michal Koleček, *České vysoké umělecké školství*. Jeden z hybatelů transformace soudobé české výtvarné scény. *Flash Art* 4, 2009, č. 13, s. 46–47.
- 39) Jaroslav Vančát (ed.), *Český obraz elektronický — vnitřní zdroje*. Praha: Studio DADA 1994.
- 40) Českou účast podpořila tehdejší velvyslankyně Pavlína Řezníčková. S Radkem Pilařem se znala z prostředí animovaného filmu, kterému se věnovala v 70. letech po studiích v ateliéru kresleného filmu Adolfa Hoffmeistera, poté působila ve Španělku jako ilustrátorka dětské literatury a v roce 1989 se stala českou velvyslankyní v Madridu.

tuálního videa.⁴¹⁾ Český videoart zastupovali Tomáš Ruller, Zdeňka Čechová, Federico Diaz, Věra Geislerová, Roman Milerský, Ivan Tatíček, Petr Skala, Petr Vrána a svou poslední práci s názvem YES NO YES zde byl symbolicky přítomen i Radek Pilař, který zemřel nedlouho před odjezdem do Madridu. Zpětně hodnoceno se Pilařovi podařilo vytvořit plastický obraz heterogenosti raného českého videoartu, který zde byl prezentován performancí, záznamem luminokinetického představení i počítačovou 3D grafikou a animací. V tomto výběru a v produkčním zázemí české výpravy rezonují východiska české video tvorby, která oscilovala mezi uměleckými žánry a směry, filmovým experimentem a animovanou a televizní tvorbou.

Ivan Tatíček na ARCu prezentoval své video TLAČENKA III. ŽILO SE NÁM DOBŘE... (1993), jež je jakýmsi triptychem na téma české pohodlnosti a konzumerismu. V dokumentu ARCO zazní na adresu TLAČENKY komentář, který svou lakoničností odpovídá zcela zřetelnému vyznění videa: „Jak málo leckomu stačilo k radosti: Startky, tlačěnka a lahvičky. Vše bylo prosté a jasné. Budoucnost a přítomnost, koupená a nezpochybněná.“⁴²⁾ Úvodní titulky je podobně polopatický (písmeno „č“ v názvu filmu je vyobrazeno jako srp s kladivem korunovaný hvězdou) jako celkové vyznění videa. Tatíček znovu pracoval se složeným obrazem z několika záběrů a s počítačovou grafikou, na níž spolupracoval opět s Romanem Milerským.

V polovině 90. let natočil ještě dvě videa, ČESKÁ BŘIČHA (1994) a ANDĚLÉ NA TAHU (1997), ale zároveň se ve stejné době už naplno věnoval hudebním projektům, které zahrnovaly hudební dokumenty, klipy a vydání prvního hudebního CD-ROMu v Čechách.⁴³⁾ Oba tyto videoartové pokusy charakterizuje schematičnost a banalita. Video ČESKÁ BŘIČHA má opět podobu složeného obrazu, a to tak, aby se vytvářel významový protipól mezi břichem těhotné ženy a pupkatého muže. Dvojici půl-aktů doplňuje dvojice inscenovaných scén, v nichž pozorujeme dynamickou ženu pracující v anonymní kanceláři a apatického popeláře vykonávajícího rutinně svou práci. V ANDĚLECH NA TAHU se Tatíček dostal k opačnému hodnotovému spektru. Kombinoval záznam z ultrazvuku zachycujícího pohyby embrya se záběry barokního mobiliáře zdevastovaného kostela, který „oživil“ svěžími barvami pomocí počítačové postprodukce.⁴⁴⁾

V krátkém rozmezí několika titulů se tento autor vyrovnával s odlišnými možnostmi a limity nového média, s proměnou mediální situace, v níž je dílo prezentováno i s jiným vzorkem a typem divácké percepce. Zatímco snímek MISS ROCK’N’ROLL byl produkčně náročným filmem (natočeným na VHS formát), který zaznamenal významný festivalový ohlas (Brněnská 16), následující videopráce byly vystaveny v novém kontextu a publiku,

41) Petr Sládeček byl v té době vedoucím vlastní tvůrčí skupiny, kterou založil po odchodu ze studií na katedře estetiky, filmové a divadelní vědy na FF UK. V 90. letech pak pokračoval v kariéře programového ředitele v soukromých televizích (TV NOVA, CME Programming Services) a v roce 2001 byl jedním z tří kandidátů na post ředitele České televize (viz MF DNES, iDNES.cz, ČTK, Televizní šéf vzejde z trojice kandidátů. *idnes.cz*, dostupné online: <https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/televizni-sef-vzejde-z-trojice-kandidatu.A011019_135034_domaci_jpl>, [cit. 26. 9. 2019].

42) ARCO. ANEB ČESKÝ VIDEOART PRONIKÁ DO SVĚTA (Ivan Tatíček, 1993).

43) DIVNÁ ČTVŘT (Ivan Tatíček, 1992); FUCKTOGRAPHY (CD-ROM pro skupinu Tichá dohoda, Ivan Tatíček, 1996).

44) Tyto záběry pořídl při natáčení kvazi-dokumentu VÍTR FIČÍ V POHRANIČÍ (1993).

kteří na tento typ prezentace nebylo navíc navyklé.⁴⁵⁾ V takto otevřené situaci neukotvené mediální disciplíny hledal Ivan Tatiček nové formální postupy, a proto experimentoval s vizuálním řešením obrazu, které mu médium videa nabízelo. Přes technologické výzvy však neopomíjel pro něj klíčové zachycení společenských nálad, které je přítomné i v jeho amatérských filmech. Na opuštění ověřených metod z amatérského filmu a formování nových postupů měla vliv potřeba ohledání nové mediální praxe i snaha o redefinování vlastní praxe na pozadí společenských změn.

Profesionální soběstačnost jako odpověď na transformační změny

V polovině 90. let, po několika účastech na skupinových výstavách videoartu v Čechách i v zahraničí, upřednostnil Ivan Tatiček soukromou profesionální dráhu audiovizuálního tvůrce. Ze zkušenosti s amatérským filmem, ze spolupráce s alternativní hudební scénou a pokusy o formování nové umělecké disciplíny si sestavil profesionální repertoár a metody.

Inspirační zdroje, které je možné v Tatičkově tvorbě rozpoznat, a jež sám potvrzuje, protínají jeho amatérské a nezávislé filmy i videoart a v umocněné podobě vyvěrají v hudebních filmech a dokumentech, které natáčel v 90. letech. Repetice a fragmentace jako formální experimentální strategie, jež obdivoval u filmů Věry Chytilové, kombinoval ve svých amatérských filmech, dokumentech a hudebních filmech i videích s inscenováním filmových atrakcí v podobě hudebních a komických čísel, které mnohdy parodovaly televizní žánry i konkrétní pořady. Tatiček nebyl v této poloze osamocen. Tyto taktiky vycházely z dlouholeté praxe s produkcí propagačních filmových materiálů nebo zakázkových dokumentů a pořadů pro Československou televizi, kde všude tvůrci naráželi na mantinely dobové cenzury.

Tvorba Ivana Tatička napříč jeho působišti vyniká humorem, jehož specifika vycházejí z dané komunity, pro kterou bylo natáčení stejně jako jiné akce (od hospodských setkání a výletů až po koncerty pro veřejnost) originálním vytvářením alternativního světa mimo oficiální struktury. Humor kapel, jako jsou Nahoru po schodišti dolu band a Sto zvířat a s nimi propojených alternativních divadelních uskupení, jako byla Pražská pětka nebo Umělecké sdružení Vrata, má s Tatičkovou filmovou, video i televizní tvorbou společnou právě onu umocněnou nadsázku, která se v některých momentech záměrně přibližuje frašce. Ta je ale vzdálená jak zahraničnímu kritickému étosu, tak domácím snahám o valorizaci videoartu jako svébytné umělecké disciplíny s formální i obsahovou vážností. Přesto zaujímá tvorba Ivana Tatička v dějinách českého videoartu podstatné místo, díky němuž je možné lépe pochopit důvody, které znesnadňují historický i teoretický výzkum této oblasti. V neposlední řadě udržuje kontinuitu, byť křehkou, mezi ranými a současnými projevy českého videoartu a experimentálním a nezávislým filmem.⁴⁶⁾ Tvorba Ivana

45) Nepřipravenost českého publika přelomu 80. a 90. let minulého století na umělecká díla, která vnikla na bázi nových médií, popsala Vlasta Čiháková Noshiro v debatě uspořádané v rámci rekonstrukce výstavy Den videa, *Artyčok.tv*, 4. 9. 2018, dostupné online: <<https://artycok.tv/en/41639/den-vidae>>, [cit. 3. 4. 2020].

46) Mezi spolupracovníky, kteří získávali praxi u Ivana Tatička ve Studiu DADA, byl vizuální umělec Tomáš Svoboda, jenž se dnes zabývá dekonstrukcí filmových strategií a rovněž pracuje s umocněnou nadsázkou.

Tatíčka ilustruje období přelomu 80. a 90. let, během nichž se audiovizuální praxe adaptovala na řadu komplexních změn, absorbovala nové vlivy a současně zavrhovala zavedené postupy. Odklon od 80. let zahrnoval nejen vymezení se vůči projevům bývalé oficiální kultury, ale i vůči metodám užívaným v undergroundové a takzvané šedé zóně. Odmítnutí vlastní historie přispělo k dočasnému opomenutí této oblasti československé kinematografie a jejích zástupců. Tatíček, podobně jako řada dalších, přijal v této době nové technické možnosti a spolu s tím reformoval svá témata i způsob vyjádření. Transformační generace stála v těžko čitelném terénu před obtížným úkolem vyrovnání se s proměnou starého paradigmatu a pokusem o urychlenou výstavbu nového. Důsledkem těchto překotných změn bylo mimo jiné vytěsnění raných projevů českého videoartu z kunsthistorického rámce. Tato studie, která je v prvním plánu monograficky zaměřená na tvorbu Ivana Tatíčka, předkládá zároveň jakéhosi průvodce jednotlivými prostředími, v nichž vybraný autor působil. Díky tomu je možné spatřit oblast alternativní audiovizuální tvorby přelomu 80. a 90. let z různých perspektiv, které nevydělují filmový rámec od kunsthistorického nebo sociálního.

Státní
fond
kinematografie

Studie je výstupem výzkumného projektu podpořeného Státním fondem kinematografie.

Citované filmy:

Andělé na tahu (Ivan Tatíček, 1997), *Arco. Aneb český videoart proniká do světa* (Ivan Tatíček, 1993), *Černobílé obrazy* (Jiří Hanych, 1981), *Česká břicha* (Ivan Tatíček, 1994), *Člověk bez talentu* (Pavel Bárta, Hana Hrabětová, 1988), *Divná čtvrt'* (Ivan Tatíček, 1992), *Hudba 85* (Alexej Guha, Vladislav Burda, Petr Ryba, 1986), *Jarmareční bouda* (Pavel Dražan, 1982), *Kruh D* (Ivan Tatíček, 1982), *Mat* (Pavel Bárta, 1983), *Metrofilm* (Ivan Tatíček, 1984), *Miss Rock'n'Roll* (Ivan Tatíček, Zdeněk Suchý, 1988), *Motýl v tunelu* (Ivan Tatíček, 1989), *Snaživec* (Pavel Bárta, Hana Hrabětová, 1988), *S tebou* (Ester Krumbachová, 1989), *Tlačěnka III. Žilo se nám dobře...* (Ivan Tatíček, 1993), *O něčem jiném* (Věra Chytilová, 1963), *O ničem jiném* (Ivan Tatíček, 1983), *Poslední zpráva* (Petr Hvizď, 1981), *Vojáci* (Ivan Tatíček, 1982), *Všude doma dobře nejlip* (Ivan Tatíček, 1986), *Vítr fičí v pohraničí* (Ivan Tatíček, 1993), *Viva video, video viva* (Adéla Komrží, 2019).

Martin Blažiček (1976) je mediální umělec a kurátor. Působí jako pedagog v Centru audiovizuálních studií na FAMU. Ve svém výzkumu se věnuje československému experimentálnímu filmu, undergroundu a avantgardě. (Adresa: martin.blazicek@nfa.cz)

Sylva Poláková (1981) je absolventkou Katedry filmových studií na FFUK. Působí v kurátorském oddělení Národního filmového archivu. Rozvíjí, zpracovává a odborné i laické veřejnosti zprostředkovává sbírku NFA, zejména v souvislosti s fenoménem experimentálního filmu a interdisciplinárních přesahů kinematografie. (Adresa: sylva.polakova@nfa.cz)

SUMMARY

Ivan Tatiček — from Amateur Film to Professional Video Production

Martin Blažíček – Sylva Poláková

This study, written within the framework of a project aiming to reconstruct and digitise the original films and prepare a public presentation of the works of Ivan Tatiček from the turn of the 1980s and 1990s, focuses on introducing and contextualising the amateur films and video art of this half-forgotten artist. Ivan Tatiček completed five films in the 1980s: *Kruh D* (D Circle, 1982), *Vojáci* (Soldiers, 1982), *O ničem jiném* (On Something Else, 1983), *Metrofilm* (1984), and *Všude doma dobře nejlíp* (East or West, Home's Best, 1986). Most of them were warmly received at amateur film festivals and elicited positive reactions from the press. During his employment in the video studio of the PR department of Armabeton, a state-run construction company for which he mostly filmed tutorial videos and construction processes, he had unlimited access to a Video 2000 camera (later VHS) and a linear editing unit. He could thus create his idiosyncratic attempt at a musical, *Miss Rock'n'Roll*, and make recordings of concerts. In 1988, he began working as a freelance documentary and events cameraman. Thanks to a loosening of the legislation, he established his own studio: DADA. He joined the community around Radek Pilař and Obor video (Video Department) before 1989; with them, he helped realise the first-ever video art exhibition in Czechoslovakia, *Den videa* (Video Day), which infiltrated the traditional Salon of Applied Art in the Julius Fučík Park of Culture and Leisure several months before the Velvet Revolution. In the first half of the 1990s, he maintained a close relationship with Obor video, which later transformed into the *Asociace pro video a intermédiá* attached to the *Unie výtvarných umělců* (Union of Visual Artists). In the second half of the decade, it was documentary work that dominated — mostly commissioned by Czech Television and private subjects. For most artists of Tatiček's generation, the transformation of Czech culture meant an abandonment of old aesthetic positions and a search for new ones, a partial professionalisation, and a dependence on current television formats. For some artists, this was also a period of detachment from the independent film community and the art scene in general, which led to their work being forgotten; only in recent years has their work been assessed historically and stored by experts.

klíčová slova: Ivan Tatiček, amatérský film, experimentální film, videoklip, videoart, Radek Pilař, normalizace, transformace

key words: Ivan Tatiček, amateur film, experimental film, videoclip, videoart, Radek Pilař, normalisation, post-socialist transformation