

Abstract

In 1967, Marcel Duchamp declared *Anémic Cinéma* (1926) to be the only film he had ever made. Yet the accounts of his endeavours during the 1920s, as attested both by his diaries and by his contemporaries, and also rare fragmentary artefacts, point to a much broader field of Duchamp's filmic work. By focusing on the reception and distribution history of *Anémic Cinéma*, the article offers an explanation for Duchamp's later dismissal of any other cinematic activities beyond this film. In a chronological account the article traces the lineage of reading *Anémic Cinéma* and also looks at its unauthorized version to investigate the mechanisms of its reception, canon-formation, and, in the bigger picture, writing about film and other communications media. The unauthorized version serves as a tool to distinguish and understand first-hand and secondary accounts in the context of *Anémic Cinéma*'s circulation. Lastly, based on the above, the author illustrates the need for a more material reading of the film and for simultaneous acknowledgement of its temporal and performative qualities, which appear whenever the film as an object comes into full being. This combination should then help us not only to understand other accounts and statements, but also to form our own.

Klíčová slova

film – verze – distribuce – recepcce – Marcel Duchamp

Keywords

film – version – distribution – reception – Marcel Duchamp

*Autor působí jako metodik rozvoje sbírek v Národním filmovém archivu v Praze.
matej.strnad@nfa.cz*

S poděkováním za poskytnutí zdrojů a informací: Lars Blunck, Barbora Bokšťeflová, Martin Čihák, Tomáš Hála, Alex Kauffman, Karla Klander, Milan Klepikov, Marie Meixnerová, Bruce Posner, Tomáš Pospiszyl, Lenka Střeláková, Tom Whiteside.
Za možnost rozpracovat látku v roce 2013 do přednáškové formy děkuji festivalu PAF.

¹ Lars BLUNCK, *Duchamps Präzisionsoptik*, Mníchov: Schreiber 2008, s. 243.

² Jeanne SIEGEL, *Interview with Marcel Duchamp*, WBAI 1967, http://ubusound.memoryoftheworld.org/duchamp-marcel/Duchamp-Marcel_Interview_WBAI_1967.mp3 (cit. 2. 1. 2017).

³ Pro jejich asi nejpodrobnější analýzu poslouží Katrina MARTIN, „Marcel Duchamp's *Anémic Cinéma*“, *Studio international*, 1975, č. 973, s. 53–60.

⁴ Použité rotoreliéfy několik let po jejich využití v *Anémic Cinéma* získávají samostatný status, nejprve spíše coby vynálezy či „udělátka“, a posléze pak – jako vše ostatní – coby umělecká díla.

Čerpaje z rozličných poznámek a zejména korespondence, dochází německý kunsthistorik Lars Blunck ve své studii optické dimenze díla Marcela Duchampa k tomu, že „bezpochyby nejpozději na podzim roku 1921 musel Duchamp disponovat jedním, možná i několika filmovými pásy, které si sám vytvořil“.¹ Přesto však Duchamp sám na sklonku života poměrně rezolutně – jak si dovolíme tvrdit, protože vycházíme z rozhlasového interview – postuluje, že „[j]ediný film, který jsem kdy udělal, je *Anémické Cinéma*“.² A jedním dechem dodává: „[a]ni jsem tomu film neříkal, celá myšlenka spočívala v onom účinku a film byl jen prostředek, jak tuto myšlenku vyjádřit.“³ Jak si mnohý čtenář osvěží z vlastní paměti či připomene vyhledáním díla na internetu, má být oním účinkem, či zkrátka efektem, dvojí perspektivní hra. Střídáním spirálovitých rotořeliefů s rotujícími textovými disky, tedy optických iluzí a slovních hříček, tu vzniká kontrapunktní šálení oka a mysli. Tento nedlouhý film byl někdy označován za abstraktní, jindy dadaistický, či dokonce surrealistický – do otáčejících se textových disků jsou vepsány slovní hříčky s poměrně komplikovanými erotickými dvojsmysly,³ optické rotořeliefy⁴ zase v mnohém předznamenávají op-art a souvisí s Duchampovým dobovým zájmem o vše optické a retinální.

Spíše než na interpretaci samotného filmu se v následujícím textu zaměříme na jeho recepční a distribuční historii. Naším cílem ale nebude její vyčerpávající rekonstrukce – i proto, že taková ambice by s ohledem na naše možnosti a subjektivní zatížení našeho vyprávění musela nutně selhat. Za cíl si klademe jen samotný pokus o rekonstrukci, pomocí něhož chceme postupně sestavovat jistou typologii možných otázek, které si lze o recepci a distribuci určitého typu filmů či výtvarných děl klást. Víceméně chronologicky odvíjená rekapitulace se pak postupně zaměří především na trhliny

a nesrovnalosti v ohlasech na studované dílo či v dílčích zmínkách o něm. Ty nás pak přivedou k nutnosti nejen revidovat dostupnou sekundární literaturu, ale přistupovat kriticky i k pramenu docela nejprimárnějšímu – tedy k samotnému filmu. Taková kritika filmového pramene musí být v našem případě prováděna zejména s vědomím jeho dostupných reprodukcí, jen zdánlivě sériovějších, než jsou Duchampovy notoricky známé multiply. Tak jako při fotochemické či analogové duplikaci roste s každou novou generací kopie množství přítomného šumu, vzrůstá hladina šumu v přeneseném slova smyslu i při mechanickém reprodukování informací či popisů. A právě poučení reprodukcí našeho primárního pramene a předmětu zájmu můžeme snad částečně prozkoumat i onen sekundární, tradovaný šum.

Zmíněné subjektivní momenty tohoto textu souvisejí s dlouhodobým charakterem autorova zájmu o předmětný film. Text je tak výstupem průběžně realizovaného výzkumu, spíše procesuálního podniku, než jasně ohraničeného projektu. Jde o proces skýtaující nejedno badatelské dobrodružství, cestu lemovanou přísliby a zjištěními jak obohacujícími, tak i notně korigujícími zároveň. Poslední takovou událostí pak bylo navázání kontaktu s Alexem Kauffmanem, dokončujícím svou disertaci právě na velmi spřízněné téma.⁵ Kontakt byl skutečně necelé dva týdny po prvotní uzávěrce předkládaného textu, vlastně náhodou po více než třech letech nadbívání Dánskému filmovému institutu, o jehož významu bude řeč později. Kauffmanovy postřehy a závěry pomohly mnohé zpřesnit, revidovat a doplnit, příslovecně pět minut po dvanácté.

⁵ Alex KAUFFMAN, *Faire un Cinéma. Marcel Duchamp and the Moving Image* (PhD disertace), Filadelfie: University of Pennsylvania, rukopis.

⁶ Arturo SCHWARZ, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York: Greenidge 2000, s. 55. Na s. 227 ale už uváděno jako 1926, v souborném katalogu pak pod číslem 424 datováno jako „1925 – podzim 1926“, s. 715.

⁷ Dalia JUDOVIČ, „Anemic Vision in Duchamp. Cinema as Readymade“, in: Rudolf E. KUENZLI (ed.), *Dada and Surrealist Film*, Cambridge, MA: MIT Press 1996, s. 46–57. Ve stejném sborníku se pak setkáme i s vrocením 1926 (Thomas ELSAESSER, „Dada/Cinéma“⁶, in: KUENZLI, *Dada and Surrealist Film*, s. 13–27).

⁸ Jean-Jacques LEBEL – Paul B. FRANKLIN, *The Artist and His Critic Stripped Bare. The Correspondence of Marcel Duchamp and Robert Lebel*, Los Angeles: Getty 2016, s. 351; Octavio PAZ, *Marcel Duchamp. Appearance Stripped Bare*, New York: Viking Press 1978, s. 193; BLUNCK, *Duchamps Präzisionsoptik*, s. 246. Těžko objasnitelná je pak datace 1926–1927, s níž se lze setkat i v jinak poměrně autoritativní publikaci Stefan GRISSEMANN – Alexander HÖRWATH – Regina SCHLAGNITWEIT (eds.), *Was ist Film*, Videi: Synema 2013, s. 47, případně datace k roku 1927, jako např. v Marc GLÖDE, „The Empire Strikes Back. Über das Verhältnis von Animation und kinematischen Bildwelten“, in: Gregor STEMMERICH (ed.), *Kunst/Kino*, Kolín n. R.: Oktagon 2001, s. 38, nebo Kim KNOWLES, *Cinematic Artist. The Films of Man Ray*, Oxford: Peter Lang 2009, s. 5, nebo Dawn ADES, „Camera Creation“, in: Jennifer MUNDY (ed.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, London: Tate 2008, s. 115.

⁹ Dalia JUDOVIČ, *Drawing on Art. Duchamp and Company*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2010, s. x; P. Adams SITNEY, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford: Oxford University Press 2002, s. 372; Steven HIGGINS, *Still Moving. The Film and Media Collections of The Museum of Modern Art*, New York: MoMA 2006, s. 365.

¹⁰ Karel TEIGE, *Film*, Praha: Petr 1925, s. 98.

¹¹ Francis M. NAUMANN – Hector OBALIK (eds.), *Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Ghent: Ludion Press 2000, s. 94, cit. dle ADES, *Camera Creation*, s. 98.

¹² Man RAY, *Self Portrait*, Boston: Atlantic Monthly 1963, s. 250.

¹³ KNOWLES, *Cinematic Artist*, s. 23; RAY, *Self Portrait*, s. 263.

Nejprve k dataci. Jelikož v citovaném interview i na dalších místech Duchamp sám *Anémic Cinéma* připisuje vročení 1925, můžeme se setkat s praxí zápisu datace 1925–1926,⁶ někdy i 1924–1926⁷ či právě a v souladu s autorem čistě 1925.⁸ Přesto je v nejsoučasnější literatuře za termín dokončení filmu, respektive jeho prvního uvedení, považován 30. srpen 1926.⁹ Dřívější data mohou souviset s pojetím *Anémic Cinéma* spíše coby určitého dlouhodobějšího projektu, nebo s předchozími nezdárnými pokusy o jeho realizaci, či obecně snad s jakýmkoliv dřívějšími Duchampovými snahami o užití kinematografických prostředků. Ty ostatně s velkou jistotou uvádí (leč bohužel nespecifikuje) značně časně už Karel Teige. Obširnější Teigeho citaci si dovolueme uvést jako svého druhu razantní předznamenání, hasnoucí vzápětí po srovnání s dochovanou realitou i výše uvedeným postojem Duchampa samotného:

Vedle Mana Raye byl to Marcel Duchamp, jeho spolubojovník v dadaistickém hnutí v New Yorku, bývalý kubistický malíř, který se cele věnoval novému fotografickému, mechanickému malířství; zaměstnává se nyní téměř výhradně filmem, kde pokouší se realizovat nový výraz světelných tvarů v pohybu, a dopracoval se tu již zajímavých výsledků.¹⁰

Zdůrazněme, že Teigeho *Film* vydal nakladatel Václav Petr již v březnu 1925, tedy vlastně půldruhého roku předtím, než Marcel Duchamp poprvé veřejně předvedl – dle vlastních slov – svůj první a jediný film. Co se týče dokladů o možných předchozích aktivitách, v říjnu 1920 říká Duchamp v dopisu své sestře: „filmovou kameru vlastním už přes šest měsíců, ale filmový materiál je tak drahý, že se ve svých pokusech musím značně omezovat.“¹¹ Možná právě touto kamerou natočili spolu s Manem Rayem poměrně často skloňovaný pokus o stereoskopický film, který ale měl dojít zkázy při snaze o jeho svépomocné vyvolání.¹² Možná na stejný přístroj v roce 1921 pořídili i záběry baronky Elsy von Freytag-Loringhoven a Mana Raye v roli lazebníka, pečujícího o barončino pubické ochlupení, nicméně tento film potkal stejně neblahý osud laboratorního selhání.¹³ Jaké „zajímavé výsledky“ měl však Teige na mysli, kdy vznikly a při jaké příležitosti je měl snad možnost vidět, to bohužel nemůžeme z dostupných pramenů ani sekundární literatury

uspokojivě určit. K motivu tradování domněnek a závěrů se ale ještě 26 vrátíme.

Zejména ve fotografických a kinematografických kontextech ustálenou dvojici Ray–Duchamp při snahách o komplexní katalogizaci *Anémic Cinéma* doprovází ještě jméno Marca Allegreta. Jedinou uváděnou zmínkou o jeho zapojení je přitom dopis z 11. června 1926, který tento později velmi produktivní režisér adresoval Andrému Gideovi: „Dnes ráno jsme začali s Manem Rayem pracovat, jsem překvapen vervou, která mě pohání. Za hodinu a půl jsme [s Duchampem a Rayem] natočili šest nebo sedm metrů (velmi pracné). Bude to vcelku pitomost. Ale co se týče triků, něco jsem se naučil.“¹⁴ Nehledě na rozličně motivovanou snahu nahlížet i takto minimální produkci coby kolektivní dílo je ale *Anémic Cinéma* primárně připisováno Duchampovi samotnému. Snad je tomu tak kvůli přítomnosti ryze duchampovských principů, hlavně ale asi pro závěrečný „podpis“ – film končí jakoby patentní destičkou ve znění „Copyrighted by / Rose Sélavy / 1926“. Pod perem vyvedeným podpisem Duchampova femininního alter-ega se skví i otisk prstu, daktyloskopická stopa původce – údajně snad samotného Duchampa, a nikoliv Germaine Everling, která ženské ruce Rose Sélavy představovala v jiných (fotografických) situacích.¹⁵ Někteří autoři se spikleneckou samozřejmostí Rose Sélavy film připisují dosud.¹⁶ Ponechme tuto autorskou ambivalenci v paměti, protože bude samotným Duchampem o několik desítek let později zcela jednoznačně rozetnuta, a to s překvapivou brizancí.

¹⁴ BLUNCK, *Duchamps Präzisionsoptik*, s. 245. Uváděná pracnost pramenila z toho, že film bylo třeba snímat pookénkovou metodou, tedy vlastně spíše fotografovat, než filmovat – Duchampova kamera firmy Ernemann byla poháněna ručním pohonem, který nemohl zaručit dostatečnou stabilitu snímací frekvence.

¹⁵ Allen S. WEISS, „Poetic Justice. Formations of Subjectivity and Sexual Identity“, *Cinema Journal*, roč. 28, 1998, č. 1, s. 48.

¹⁶ ADES, *Camera Creation*, s. 98.

¹⁷ BLUNCK, *Duchamps Präzisionsoptik*, s. 246.

¹⁸ JUDOVITZ, „Anémic Vision in Duchamp“, s. 51.

¹⁹ BLUNCK, *Duchamps Präzisionsoptik*, s. 246.

²⁰ KNOWLES, *Cinematic Artist*, s. 65. Pro stručný nástin možností uvádění avantgardních filmů v druhé polovině dvacátých let srov. Malte HAGENER, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

²¹ Serge SANCHEZ, *Man Ray*, Paříž: Gallimard 2014.

²² Anne D'HARNONCOURT, *Marcel Duchamp*, New York: MoMA 1973, s. 19; PAZ, *Marcel Duchamp*, s. 193; Francis M. NAUMANN, *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Gent: Ludion Press 1999, s. 106.

²³ Alex KAUFFMAN, „The Anémic Cinemas of Marcel Duchamp“, *Art Bulletin*, roč. 99, 2017, č. 1, s. 153.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, Kauffman odkazuje na Helma SCHLEIF (ed.), *Film und Foto. Eine Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Stuttgart 1929. Rekonstruktion des Filmprogramms*, Berlín: Freunde der Deutschen Kinemathek 1988. Dodejme, že pod tímtéž názvem prezentoval od roku 1926 své rané experimenty Richterův souputník Oskar Fischinger, proto je třeba přistupovat ke Kauffmanem postulované informaci trochu obezřetně. Nicméně Richterovy pozdější styky s Duchampem měly zřejmě počátek právě již v raném období *Anémic Cinéma*.

27 Pařížská premiéra 30. srpna 1926 a projekce v prosinci téhož roku v New Yorku jsou podle Larse Bluncka „až do poloviny třicátých let jediná uvedení filmu, o kterých víme“.¹⁷ O premiéře se uvádí, že měla povahu soukromé projekce – jestli na ní Duchamp realizoval i plán¹⁸ promítat film na polopropustné sklo podložené stříbrnou fólií, to však není zcela jasné.¹⁹ Film se každopádně zdaleka nesetkal s takovým ohlasem, jako o několik měsíců později uvedený snímek *Emak Bakia* Duchampova souputníka ve filmu a fotografii Mana Raye. Ten se dočkal 23. listopadu 1926 standardního uvedení v jednom z klíčových pařížských „avantgardních“ kin Vieux Colombier a na jaře dalšího roku se promítal i v Londýně, New Yorku a Bruselu.²⁰ O prosincovém uvedení *Anémic Cinéma* v New Yorku toho pak víme ještě méně: Serge Sanchez v monografii Mana Raye lakonicky konstatuje „[Duchampovy] spirály se [v New Yorku] nedočkaly žádného komentáře. Nikdo neztratil ani slovo.“²¹ Literatura běžně traduje,²² že místem newyorského uvedení bylo Fifth Avenue Theater, tradiční broadwayské divadlo, kde by uvedení takového filmu, jako byl ten Duchampův, mohlo být považováno přinejmenším za neobvyklé. Nejnovější Kauffmanův výzkum však toto vyvrací a událost situuje do Fifth Avenue Playhouse, nevelké promítací sítě umístěné v patře nad redakcí avantgardní *Little Review*.²³ Rovněž je v jeho světle třeba korigovat tvrzení, že pařížská premiéra a prosincové uvedení v New Yorku jsou jediné dohledatelné projekce snímku až do poloviny třicátých let. Kauffman připouští ještě jednu projekci na Manhattanu v zimě roku 1927,²⁴ a především dokládá uvedení filmu na filmové části výstavy *Film und Foto* ve Stuttgartu v roce 1929. Hans Richter, krom jiného i klíčová postava meziválečné filmové avantgardy, který filmovou přehlídku připravil, uvedl Duchampův film pod názvem *Spiralen*.²⁵ Připomeňme, že o necelé dvě desítky let později byl pak Richter hlavním iniciátorem a autorem projektu, do něž se Duchamp zcela prokazatelně kinematograficky zapojil – tedy kolektivního snímku *Dreams That Money Can Buy* (1947). Proč svůj několikaminutový příspěvek vycházející z rotořelífních technik předvedených už v *Anémic Cinéma* Marcel Duchamp opomíjí ve vlastním vyhodnocování své filmové tvorby (viz výše), ponechme stranou.

Rekapitulaci osudů *Anémic Cinéma* do konce roku 1930 pak uzavřeme navázáním na – s Karlem Teigem již představenou – linku tuzemských ohlasů. Film bychom mohli očekávat na jedné z přehlídek avantgardního filmu v kině Kotva (podzim 1930 – jaro

1931), dle dostupných informací lze však soudit, že tam nebyl uveden.²⁶ Možná je tomu tak proto, že na zmíněné výstavě *Film und Foto* pořadatele pražských avantgardních přehlídek Alexandra Hackenschmieda buď nezaujal, nebo jej ani neměl možnost vidět. Ve své reportáži z výstavy se Hackenschmied věnuje jiným, dle svých slov „absolutním filmům“: geometrickým kompozicím Waltera Ruttmana, *Filmstudie* Hanse Richtera a už zmiňovanému *Emak Bakia* Mana Raye.²⁷ Přesto se však vzápětí naskytla možnost *Anémic Cinéma* v domácím kontextu spatřit, možnost geograficky neomezená jen na Prahu, zásadně limitovaná ale způsobem reprodukce – pět souvislých okének filmového pásu s titulkem „Anemic – Cinema“ a pod hlavičkou „Abstraktní film“ přetiskla v prosinci 1929 *Revue Devětsilu*.²⁸ O původu této fotogramické ilustrace nemáme víc informací, a studiem materiálu lze pouze dovodit, že pochází zřejmě z některé z kopií první generace (nelze identifikovat jakékoliv překopírované perforační otvory).

1930–1938

Příběh galeristy Juliana Levyho je s oblibou připomínán při současných rozvahách nad osudy filmů v galerijním prostředí, respektive při rekapitulaci kořenů dnešního trhu s pohyblivým obrazem:

²⁶ Srov. [red.], „Filmová Bursa – Avantgardní filmy v bio Kotva“, *Filmový kurýr*, 1930, č. 48, s. 5; Karel SMRŽ, „Avantgardní filmy v Praze“, *Rozprawy Aventina*, roč. 6, 1930, č. 10, s. 118; *idem.*, „Druhý týden avantgardního filmu“, *Rozprawy Aventina*, roč. 7, 1931, č. 18, s. 214; Michal BREGANT, „Avantgardní tendence v českém filmu“, *Filmový sborník historický*, 1992, č. 3, s. 137–174.

²⁷ Uvedme, že poslední dva jmenované nepovažuje Hackenschmied za příliš objevené, a soudí, že „film je zde snížěn na pouhý pohyblivý obraz“, což je formulace nikoliv nezajímavá, zejména s ohledem na pojetí dnešní kategorie „moving image“ jako filmu nadřazené. Alexander HACKENSCHMIED, „Film ve Štuttgartu“, *Studio I.*, 1928–1929, č. 9, s. 287.

²⁸ Karel TEIGE (ed.), *ReD*, roč. 3, 1929, č. 3, s. 78.

²⁹ Julien LEVY, *Memoir of an Art Gallery*, Boston: MFA 2003, s. 68.

³⁰ Erika Balsom cituje dopis Levyho manželky Joely, která vedle dalších filmů ve sbírce a k mání uvádí Duchampův film pod názvem *Spirals* (tedy obdobně, jako ho představil Hans Richter ve Stuttgartu). Erika BALSOM, „The Limited Edition. Old Problems and New Possibilities“, in: Carolina CUITI, *I Have a Friend Who Knows Someone Who Bought a Video, Once*, Milan: Mousse 2016, s. 90–104.

³¹ Srov. Lisa JACOBS, „Chronology of Exhibitions“, in: Ingrid SCHAFFNER, *Julien Levy. Portrait of an Art Gallery*, Cambridge, MA: MIT Press 1998, s. 179–180, cit. dle KAUFFMAN, „The Anemic Cinemas“, s. 153.

³² „Největší úspěch měl *Sportfilm* [...]. Uvedl jsem rovněž *Ballet Mechanique* Fernarda Legera a *Anémic Cinéma* Marcela Duchampa. Tyto o mnoho významnější filmy ale publikum nepřijalo. Do další projekce jsem se tak rozhodl zařadit o dost extravagantnější snímek, *Un Chien Andalou*.“ LEVY, *Memoir of an Art Gallery*, s. 68.

³³ BALSOM, „The Limited Edition“, s. 91.

³⁴ Srov. např. Jan Ch. HORAK, „The First American Film Avant-Garde, 1919–1945“, in: Wheeler W. DIXON – Gwendolyn A. POSTER (eds.), *Experimental Cinema. The Film Reader*, Londýn: Routledge 2002.

³⁵ Alfred H. BARR, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York: MoMA 1936, s. 242. Film je v katalogu uveden pod názvem *Anaemic Cinema* a datován „(1928?)“.

³⁶ HIGGINS, *Still Moving*, s. 365.

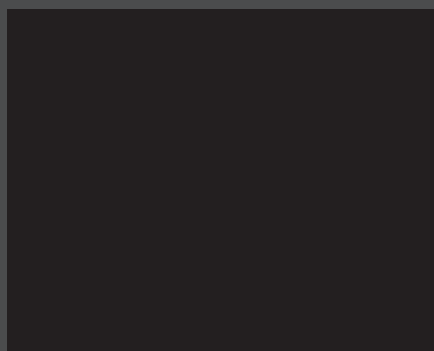
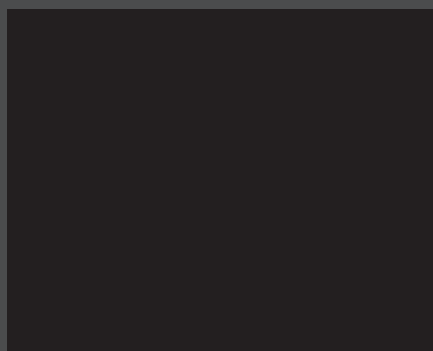
³⁷ KAUFFMAN, „The Anemic Cinemas“, s. 131.

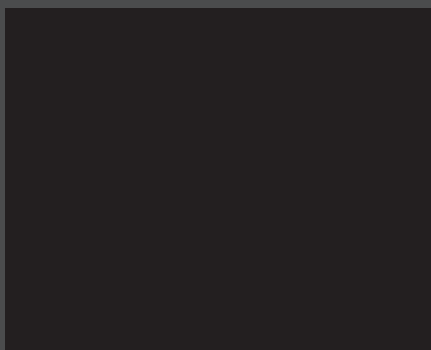
29 Shromáždil jsem sbírku filmů překopírovaných na 16mm materiál a myslel přitom na dvě věci: filmy tak významných malířů, jako je Duchamp, Leger či Dalí, by měly mít stejnou hodnotu jako jejich plátna, a zároveň, pokud by se podařilo zorganizovat patřičný sběratelský okruh, mohl bych snad přesvědčit další malíře, aby se tomuto médiu věnovali.²⁹

Levy disponoval 16mm kopií *Anémic Cinéma* nejpozději od roku 1932³⁰ a film uváděl opakovaně během třicátých let,³¹ ačkoliv přinejmenším první uvedení nemělo u publika velký ohlas.³² I když v jiných ohledech byla jeho galerie velmi úspěšná, ve snaze o prodej či distribuci uměleckých filmů ve třicátých letech zřejmě selhal, a z dostupných informací nelze dovodit, že by prodal byť jediný film.³³ Výhody plynoucí z uvádění na 16mm kopiích byly nasnadě – nižší cena, lepší skladnost a mnohem větší bezpečnost. Až do padesátých let byly 35mm filmy distribuovány na vysoce hořlavé nitrátní podložce, zatímco užší amatérský a rodinný materiál byl od počátku koncipován coby tzv. bezpečný, tedy nehořlavý. Především pak ale 35mm film už v této době představoval v porovnání s 16mm etalon profesionality a běžné, komerční a na kinosály orientované distribuce – užší formáty nacházely uplatnění právě zpravidla všude jinde než v kině jako takovém.³⁴ Logicky se tak podle Levyho hodily i do tehdejších galerií. Na 16 mm ostatně *Anémic Cinéma* po Spojených státech začalo aktivně šířit i Muzeum moderního umění (MoMA) v rámci své *Circulating Film Library*. Nebýt upozornění Alexe Kauffmana, měli bychom – soudíce dle katalogu výstavy *Fantastic Art, Dada, Surrealism* – za to, že kopii *Anémic Cinéma* disponovala MoMA už v roce 1936.³⁵ Ačkoliv je však film ve zmíněném katalogu uveden, vzhledem ke komplikacím s jeho transportem do New Yorku došlo k jeho zařazení do sbírek až o dva roky později. Celou transakci obstarával Man Ray, nicméně v MoMA je film veden jako „získán od autora“.³⁶ Kauffman poznamenává, že tak šlo o vůbec první Duchampovu práci, která vstoupila do muzejních sbírek.³⁷

🖼️ 1953–1965 🖼️

Při chronologicky postupujícím studiu dochovaných pramenů může jinak nepřipravený badatel ustrnout nad následujícím, do roku 1953 nevidaným popisem Duchampova filmu.





Po několika minutách projekce, s tím jak si uvědomujeme, jak moc nás film proměňuje, zmizí z promítacího plátna rotoreliéfy a rotující texty a před očima se nám objeví tváře krásných žen, útočící tank, voják s vyznamenáními na hrudi a socha Napoleona rozpadající se na tisíce kusů. Voják zoufale klesá na pohovku a pláče. Po této mezihře, která je vpravdě *ready-made*, otáčení grafických a psaných disků pokračuje a tentokrát je kontrast s okleštěnou realitou o mnoho jasnější: veškerý odpor je marný.³⁸

Sugestivní líčení Ado Kyroua v jeho studii o surrealistickém filmu je první dohledatelnou zmínkou o této verzi *Anémic Cinéma*, která vůbec podnítila samotný náš text. Jako první se nabízí otázka, jestli by Kyrou o Duchampovi vůbec psal, nebýt výše popsané zkušenosti, kde erotické dvojsmysly vepsané na rotující textové disky konečně docházejí naplnění při juxtapozici s „tvářemi krásných žen“ a dalšími, tak intenzivními počitky. Tedy, považoval-li by *Anémic Cinéma* on i další po něm za surrealistický.³⁹

S dalšími dvěma připomínkami týchž doposud neslychaných scén se setkáváme o dvanáct let později ve sborníku filmově-historických studií věnovaných opět surrealistickému filmu. George Sadoul, největší filmový historik klasického marxistického a pozitivistického stylu,⁴⁰ ve své stati vzpomíná na uvedení filmů Germaine Dullac, Mana Raye a Marcela Duchampa v únoru roku 1928. Tuto údajnou projekci v pařížském Studio Ursulines se nepodařilo spolehlivě prokázat z jiných zdrojů, spolu s Kauffmanem ji tak můžeme považovat za spornou (dříve se o ní Sadoul nezmiňuje, a vzpomíná ji až o necelých čtyřicet let poté). Dalším dokladem pro její zpochybnění nám bude vzápětí i sama bližší analýza oné „surrealistické“ pasáže, kterou Sadoul popisuje takto: „Duchamp lpěl na zařazení fragmentů z *Křižníku Potěmkín*. Bezpochyby věděl

³⁸ Ado KYROU, *Le Surréalisme au Cinéma*, Paříž: Le Terrain Vague 1963, s. 178.

³⁹ Jak poznamenává mj. Elsaesser (ELSAESSER, „Dada/Cinéma?“), tendence vsazovat *Anémic Cinéma* do kategorií čistého, abstraktního či – jak se tomu děje asi nejčastěji – dadaistického filmu jsou poněkud zavádějící. Duchamp by ve svém filmu dle vlastních slov nejráději neviděl nic jiného než „optiku“ (Marcel DUCHAMP, *Marchand du Sel*, Paříž: Le Terrain Vague 1958, s. 185, cit. dle ELSAESSER, „Dada/Cinéma?“, s. 26). Pro obecnou kategorizaci avantgardního filmu dvacátého století srov. Martin ČIHÁK, *Ponorná řeka kinematografie*, Praha: NAMU 2013.

⁴⁰ Srov. Georges SADOUL, *Dějiny filmu*, Praha: Orbis 1958.

⁴¹ Georges SADOUL, „Souvenirs d'un témoin“, *Études cinématographiques*, 1965, č. 38–39, s. 17.

⁴² Alain VIRMAUX, „Une promesse mal tenue. Le film surréaliste (1924–1932)“, *Études cinématographiques*, 1965, č. 38–39, s. 112.

⁴³ David CURTIS – Richard FRANCIS (eds.), *Film as Film. Formal Experiments in Film, 1910–1975*, Londýn: Arts Council 1979, s. 75. Autoři se odkazují na Alain SAYAG, *Cinéma Dadaïste et Surréaliste*, Paříž: Pompidou 1979, s. 32.

33 v letech 1926–1927 ještě lépe než my, že S. M. Ejzenštejn vychází z avantgardy Majakovského ražení, v mnohém blízké surrealismu či dadaismu.⁴¹ Ve stejném sborníku nacházíme vedle Sadoula ještě studii Alaina Virmauxa, který pokud film vůbec viděl, jistě to nebylo na Sadoulem vzpomínané projekci v roce 1928: toho roku se totiž narodil. Virmaux píše, že „[z]ařadit *Anémic Cinéma* je značně těžší, [...] film ale využívá některé postupy, které měl dadaismus v oblibě, když rotořelífy střídá se záběry reálných postav (žen, vojáka, sochy).“⁴²

🖼️ 1961–1979 🖼️

Za autoritativní zdroj pro odmítnutí autenticity výše uvedené (a i později zmiňované) verze *Anémic Cinéma* můžeme považovat nepublikovanou korespondenci Duchampa se Sergem Staufferem z počátku šedesátých let. K jejímu vytěžení dochází až na sklonku let sedmdesátých, nejprve v katalogu Centre Georges Pompidou a následně v britské publikaci *Film as Film*. Dovolme si delší citaci, která by vše měla osvětlit:

V prvním dopise z 10. května 1961 se Stauffer Duchampa ptá, jestli si pamatuje „tu realistickou sekci v *Anémic Cinéma*, která trvá něco přes minutu“. Duchamp odpovídá z New Yorku 28. května s tím, že „si žádného z těchto vstřížených záběrů, o kterých mluvíte (Napoleon atd.), nejsem vědom“. Ne zcela spokojen s touto odpovědí, Stauffer se k tématu vrací v dopise z 20. června a Duchampovi zasílá i filmová políčka. Duchamp 26. června emfaticky odpovídá: „Zasílám vám zpět políčka z *Anémic Cinéma*, všechna, která jsou označena jako *nepoznávám*, byla zařazena *anonymem*. Je zásadní, aby nebyla publikována a nezpůsobila tak mýlku ohledně verze, za niž nenesu žádnou zodpovědnost.“⁴³

Toto jasná (ne-)autorizace, k níž byl Duchamp snad až donucen svým mediátorem pro německojazyčný prostor, představuje ve srovnání s pozdějšími (a v úvodu našeho textu citovanými) prohlášeními asi to nejméně mdlé a spíše zcela jednoznačné přihlášení se k autorství *Anémic Cinéma*, které přitom, jak známo, Duchamp ani svým jménem nepodepsal. Obzvláště pak důraz na nezpůsobení *mýlky* (v citovaném dokumentu *delusion*) a *odmítnutí*

zodpovědnosti za diskutovanou verzi filmu je v kontextu jinak poměrně liberálního autorova přístupu k šíření a multiplikaci jeho ready-mades přinejmenším ojedinělý.

Autorizace *Anémic Cinéma* v jeho dané podobě – tedy v podobě neobsahující vstříženou sekvenci – v dostupné literatuře předchází samotnému přihlášení se k tomuto filmu *coby jedinému filmu*. Nepřipuštění předchozích (nedochovaných a pouze tradovaných) realizací, ani poměrně významného příspěvku do kompozitního *Dreams That Money Can Buy* lze pak v tomto kontextu vysvětlit proměnami dispozitivu „uměleckého filmu“ (*artists' film*). Ačkoliv tak Duchamp pro Teigeho ve dvacátých letech představoval někoho filmu téměř cele oddaného, jeho pokusy se nakonec ve zmíněném žánru nikterak neklasifikovaly, a jak jsme viděli výše, i jeho „jediný film“ ve své době prakticky zapadl. Stejně tak ale bylo asi pro Duchampa dvacátých let o mnoho představitelnější pojetí konkrétně *Anémic Cinéma* jako intermediálního díla (srov. výše zmíněnou možnost jeho projekční instalace), což by rovněž odpovídalo dikci mnohých z jeho dobových poznámek o filmovém médiu, jen zřídka se omezujících na tradiční „kinematografický“ modus výroby a uvádění. Naopak v době poskytování rozhovorů, v nichž své „filmové“ experimenty umenšuje (Francis Roberts v roce 1963, Pierre Cabanne v roce 1966), byl snad pro Duchampa už dispozitiv „filmů“ mnohem jasněji ukotven (a teprve čekal na opětovné „rozšíření“ s proudy tzv. *Expanded Cinema* apod.) – proto možná své dřívější kratochvilné hrátky ani nekvalifikoval.

🖼️ 1974–1991 🖼️

Ačkoliv tedy Duchamp autorství verze obsahující vstřížené záběry odmítl již v roce 1961, vyprávění o ní se šířilo dál. Není nám známo, že by Stauffer korespondenčně zjištěné informace jakkoliv publikoval, a jejich první dohledatelnou citací je výše uvedený katalog z roku 1979. Klíčová německá publikace o avantgardním filmu tak mezitím, v roce 1974, uvádí:

⁴⁴ Hans SCHEUGL – Ernst SCHMIDT, *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 230–231. K použití termínu „fotografie“ (v orig. „Fotos“) srov. pozn. 51 níže.

⁴⁵ Srov. Peter GIDAL (ed.), *Structural Film Anthology*, Londýn: BFI 1978.

⁴⁶ Božena JABŁOŃSKA, „Związki francuskiej awangardy filmowej z awangarda plastyczna“, in: Alicja HELMAN (ed.), *Ż dziejów awangardy filmowej*, Katowice: Uniwersytet Śląski 1976, s. 84–85.

⁴⁷ Stanislav ULVER, *Žápadní filmová avantgarda*, Praha: Český filmový ústav 1991, s. 70.

35 Některé kopie [*Anémic Cinéma*] obsahují v prostřední části fotografie ženy snímané z různých stran a také rozbitých váz a sošek. [...] Tyto fotografie (sic!) umístěné doprostřed filmu tak adresují problém trojdimenzionálnosti (žena z různých stran) a času.⁴⁴

Povšimněme si toho, že zde autoři nehovoří o ženách v plurálu, tak jako tomu bylo u výše citované trojice Kyrrou–Sadoul–Virmaux. Stejně tak z filmu akcentují jiné momenty a dochází k odlišným interpretacím – namísto surrealistického erotismu vzpomínaného Kyrrouem a avantgardismu zmiňovaného Sadoulem je zde řeč o problémech prostoru a času. To jest zcela v intencích dobového (a autorům vlastního) spíše strukturálního pohledu na kinematografii.⁴⁵

O rok později se setkáváme s líčením naopak až jednovaječně podobným tomu dřívějšímu. Božena Jabłońska tak píše o tom, jak „v druhé části filmu ukazují se nám tváře sličných dívek, vojenské auto v akci a socha Napoleona, která se rozpadne na tisíc kousků. Pak voják pláče na lůžku a znovu se objeví rotoreliéfy.“⁴⁶ Bez toho, že by na Kyrroua přímo odkazovala, je popis natolik věrný tomu jeho (tváře dívek, vojenské auto v akci), že není pochyb, že jde v případě Jabłoňské o výpůjčku. Kyrrouovo líčení pak skrze Jabłoňskou doputuje i do stěžejní české publikace Stanislava Ulvera, který si však naštěstí udržuje vhodný odstup:

Podle Boženy Jabłoňské se v „druhé části“ *Anémic Cinéma* objevují i tváře krásných žen, vojenské auto v akci [...]. Podobné záběry jsou však většinou ostatních autorů neznámé. Například kopie *Anémic Cinéma*, kterou vlastní archiv ČFÚ [...], žádné jiné záběry kromě verbálních a optických rotoreliéfů neobsahuje. Jde jen o další mýty kolem avantgardy – nebo skutečně existuje několik zcela rozdílných verzí jednoho titulu, a zkompletoval je v tom případě sám autor?⁴⁷

👉 1926–2017 👈

Zatímco Scheugl a Schmidt stejně jako Jabłońska své texty vytvořili předtím, než byly závěry plynoucí z korespondence mezi Duchampem a Staufferem zveřejněny, Ulver na přelomu osmdesátých a devadesátých očividně nedisponoval ani jednou z publikací, které by mu pomohly závěry Jabłoňské korigovat, či přímo odmítnout. Tlumočil je však s určitými pochybami i proto, že

ve svém líčení filmu vycházel z kopie uchované archivem Českého filmového ústavu (ČFÚ, a dnes i nadále spravované Národním filmovým archivem – NFA). 36

Zmapovat šíření filmu, kterým dle interní databáze Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) disponuje v nějaké podobě přinejmenším osmnáct jejích členů,⁴⁸ je bez časově i finančně nákladného výzkumu pramenů možné jen nahodile. Co se týče archivního života tohoto filmu, je problém v tom, že historické přírůstkové knihy obvykle nejsou digitalizovány, případně často neobsahují příliš informací. Zvláště u filmů ležících pro většinu institucí mimo hlavní proud zájmu (který představovala zpravidla národní celovečerní hraná produkce) ostatně ani nebyla systematická snaha o sledování původu té které kopie namísto. Na rozdíl například od titulů, které se dochovaly pouze v několika exemplářích či různě nekompletních verzích (nejslavnějším příkladem budiž *Metropolis* Fritze Langa). Stejně tak sbírky mnohých institucí, které dnes vystupují jako starodávné a konzervativní, vznikaly spíše živelně, než jakkoliv organizovaně. Prostý dotaz na původ té které historické kopie tak zpravidla končí neúspěchem.⁴⁹ U materiálů vyrobených nově, či alespoň relativně nedávno, a přímo na objednávku dotyčného archivu, je jejich zdroj samozřejmě známý – jak ještě uvidíme u výměny mezi Kodaní a Amsterdamem.

Filmy krom toho neobíhaly pouze na filmovém materiálu a v archivech či muzeích. Už s nástupem úzkých rodinných či amatérských formátů se začaly pohybovat směry často nezmapovatelnými – jak se o to pokoušel s *Anémic Cinéma* ve třicátých letech již uváděný Julien Levy. Dalším zásadním impulsem pak samozřejmě byla videotechnologie, která filmům umožnila ještě radikálnější cirkulaci. Právě díky takovéto cirkulaci jsme konečně

⁴⁸ Český Národní filmový archiv od databáze nepřispívá všemi svými sbírkami, proto je třeba počítat s alespoň devatenácti světovými archivy od Mexiko City přes New York, Montreal či Turín až po Canberra.

⁴⁹ A tak namátkou Vídeň (Filmuseum Wien), Kodaní (Det Danske Filminstitut) ani Amsterdam (EYE Film Institute) původ svých nejstarších materiálů k *Anémic Cinéma* neznají.

⁵⁰ Rozhovor s Martinem Čihákem, 9. 1. 2016, Praha.

⁵¹ Stranou ponechme možnost, že by šlo o verze rozdílné, spíše než o rozdílné popisy téhož. Jeví se nicméně jako velmi pravděpodobné, že i v případě Scheugla a Schmidta jde o sekundární, respektive tradovaný popis. Jednak nemáme žádné jiné vysvětlení pro jejich užití slova „fotografie“ (*Fotos*), a jednak si lze jen velmi obtížně představit, že by tito jinak velmi obeznámení autoři v sekvenci neidentifikovali tak proslulý Eizenštejnův film. Za tuto poznámku autor děkuje Milanu Klepikovovi.

⁵² S prosbou o pomoc s identifikací se autor obrátil jak na široká internetová fóra, tak na filmové historiky, včetně specialistů na ruskou, respektive sovětskou kinematografii (většina oslovených odborníků herečku co do jejího typu i jí použitých výrazových prostředků zasazovala právě do tohoto prostředí). Prozatím lze pátrání uzavřít s tím, že nejde o jednoznačně rozpoznatelnou postavu, respektive herečku, a spíše než o sekvenci z realizovaného snímku jde o kamerovou zkoušku.

37 získali možnost výše popsanou verzi *Anémic Cinéma* prozkoumat – alespoň zprostředkovat – na vlastní oči.

Martina Čiháka lze co do jeho pozice primární tuzemské autority, pokud jde o avantgardní a experimentální film, považovat za nástupce citovaného Stanislava Ulvera. Na rozdíl od Ulvera ale Čihák neměl možnost studovat díla klasické filmové avantgardy přímo ve sbírkách ČFÚ (Ulver byl oficiálně zaměstnancem této organizace, jejíž archivní složka pak dala vzniknout NFA) – u nejednoho filmu se tak spoléhal na videokazety, získávané později přes různé oficiální distributory (zejména pařížské vydavatelství Re:Voir), nejprve však přes hudebníka Martina Klappera. Klapper působil v kodaňské galerii OFF-OFF, kde spolupořádal projekce (nejen) němých filmů s živou hudbou, které zaznamenával na Betacam – promítané filmy snímal z plátna. Na začátku roku 1994 Čihák Klappera v Dánsku navštívil, videa si zkopíroval na VHS, a na jejich základech vystavěl svou studijní sbírku – sbírku využívanou nejen pro vlastní účely, ale i pro výuku. Na přesný moment, kdy seznal, že jím držaná kopie *Anémic Cinéma* (ve skutečnosti přinejmenším kopie záznamu kopie) vykazuje oproti jinak standardní verzi určité odchylky, si dnes nevzpomíná – již několikrát popisovanou sekvenci měl Čihák spíše za „dadaistickou recesi“, ale byla to první a na určitý čas jediná verze, kterou znal.⁵⁰

Zprostředkování videokazety obsahující právě inkriminovanou verzi *Anémic Cinéma* nám pak výrazně pomohlo vyhodnotit alespoň některé z nastíněných historických nejasností. Popisovaná sekvence se spíše než prvotnímu líčení francouzské trojice Kyrou–Sadoul–Virmaux v mnohém blíží tomu, jak ji vystihli Scheugl a Schmidt.⁵¹ Díky zjištění, že jde opravdu a vlastně poměrně jednoznačně o jednu dívku či ženu „snímanou z různých úhlů“ (viz výše), lze právě uvedenou trojici poměrně bezpečně označit jako tak či onak zmýlenou. Ať již je to kvůli „zmnožování žen“ (Kyrou, Virmaux), nebo líčení Duchampovy „potřeby zařadit do filmu záběry z *Křižníku Potěmkin*“ (Sadoul), stejně jako pro nepravděpodobné umístění projekce této verze filmu do února 1928. Po doposud neidentifikované sekvenci,⁵² zachycující z různých úhlů a rakursů mladou ženu při rozličných grimasách a expresích, totiž následuje sekvence zcela bezpochyby pocházející nikoliv z filmu *Křižník Potěmkin*, ale jiného Ejzenštejnova snímku *Deset dní, které otráslý světem* (Oktábr, 1928). Jde o druhou část sekvence dnes často sloužící za příklad Ejzenštejnovy intelektuální montáže („Kerenskij

jako Napoleon“). Tento poznatek je krom jiného podstatný pro dataci skloňované pozměněné verze, protože *Deset dní, které otřáslý světem* si odbylo moskevskou definitivní premiéru až v březnu 1928 – a cirkulaci materiálů z něj ještě před jeho dokončením lze považovat za přinejmenším vysoce nepravděpodobnou.⁵³ Rovněž nám bezpečnější určení druhé části vstřížené sekvence připomíná jiný moment, kdy se *Anémic Cinéma* a Ejzenštejnův film setkaly, totiž Richterovu přehlídku v rámci výstavy *Film und Foto* ve Stuttgartu – došlo tak snad k manipulaci právě tam? Ejzenštejn ve Stuttgartu proslovil přednášku, v níž inkriminovanou scénu (tedy tu do *Anémic Cinéma* v neznámý okamžik vstoupivší) uvádí jako příklad „pokusu o vysvobození ohraničeného děje z daného času a prostoru“.⁵⁴

2017–

Mějme upravenou verzi jako svého druhu vehikl, pomocí něhož alespoň částečně zpětně sledujeme materiální i recepční dějiny Duchampova filmu. Materiální otázka je naprosto klíčová a představuje asi největší úkol, který před námi nyní leží. Publikace *Film as Film*, z níž jsme citovali Duchampovo odmítnutí upravené verze, totiž uvádí, že „k zásahu do filmu došlo asi relativně brzy, jak dokládá kopie uložená v Dánském filmovém archivu“.⁵⁵ A jak naznačuje historie s kodaňskou videokazetou, je Dánsko pokud ne původním zdrojem, tak alespoň v dnešní době držitelem nejpůvodnějšího exempláře sledované verze – jedná se ještě o původní nitrátní kopii, pocházející z doby prvního uvedení filmu. Dokonce má jít o kvalitativně nejlepší kopii, která je dnes dostupná – posloužila jako zdroj pro výrobu nové distribuční

⁵³ Ejzenštejn nebyl schopen film dokončit v původním termínu, a tak z něj byly k výročí revoluce v listopadu 1927 prezentovány pouze fragmenty. Na základě zkoumání tehdejšího montážního scénáře dochází François Albera k tomu, že „tyto experimentální pasáže“ (jako je ta s Kerenským a Napoleonem) byly do filmu zařazeny až po předpremiérové listopadové projekci. Srov. François ALBERA, „Eisenstein and the Theory of the Photogram“, in: Ian CHRISTIE – Richard TAYLOR (eds.), *Eisenstein Rediscovered*, Londýn: Routledge 1993, s. 194–203.

⁵⁴ Sergei EISENSTEIN, *Selected Works*, sv. 1, Londýn: BFI 1988, s. 172.

⁵⁵ CURTIS–FRANCIS (eds.), *Film as Film*, s. 75.

⁵⁶ Obě edice DVD edice (*Unseen Cinema*, 2006, *Masterworks of American Avant-Garde Experimental Film*, 2015) připravil filmový historik Bruce Posner, a v žádném z dostupných archivů se dle svých slov neseťkal s tak kvalitní kopii. Emailová konverzace z 20. 11. 2013 a 8. 1. 2017.

⁵⁷ Srov. záznam k materiálu KOP1177518 v interním katalogu na <http://catalogue.eyefilm.nl/> (cit. 2. 1. 2017). Vedle této nové 35mm kopie na polyesterovém podkladě disponuje EYE ještě acetátní 16mm kopii, jejíž původ není kurátorům instituce znám.

⁵⁸ „Marcel Duchamp's Anemic Cinema ran its spirals and puns for ten minutes“, LEVY, *Memoir of an Art Gallery*, s. 230; „Seven-minute film“, SCHWARZ, *The Complete Works*, s. 227.

⁵⁹ Srov. Kevin BROWNLOW, „Silent Films. What Was the Right Speed?“, in: *Sight and Sound*, roč. 49, 1980, č. 3, s. 164–167.

39 kopie amsterdamského EYE Film Institute i jako výchozí materiál pro dvě různá DVD, respektive Blu-Ray vydání filmu.⁵⁶ Při její digitalizaci však byla, v souladu s Duchampovým přáním z roku 1961, z digitálního přepisu dánské kopie matoucí a neautorizovaná sekvence vystřižena – její novodobý duplikát pro potřeby EYE Film Institute byl však vyroben bez zásahu a je katalogizován s poznámkou „tato verze obsahuje záběry s živou akcí“.⁵⁷ Přesto by nám mohl budoucí průzkum dánské kopie pomoci přinejmenším s přesnější datací – jak již víme, kopie samotná je na nitrátním podkladě, je tomu ale tak i u vestřižené sekvence? O materiál jakého výrobce v případě vestřižené sekvence jde? Podle vyražených značek na kraji filmového pásu by bylo možné materiál datovat. Stejně tak samotná technika lepení může napovědět. A konečně i z bližšího zkoumání vestřižených záběrů bychom mohli blíže určit jejich původ, respektive jejich generační posloupnost. Zdá se, že zapojení se do obecného duchampologického diskursu a výměna poznatků s uměleckohistorickým polem by možnost takového průzkumu mohly naskytnout. Mělo by jít ostatně o přístup z hlediska dějin umění i z pozic technologicky poučené filmové historiografie zcela běžný – *Anémic Cinéma* jen předpokládá obeznámenost s oběma stranami téže mince.

Jsou tu i další možnosti ještě podrobnějšího průzkumu toho materiálu, který máme k dispozici. Krom pokračování snahy o identifikaci ženy objevující se v první části vstřižené sekvence je to ještě návrat k sekundární literatuře. Vstřižená sekvence při běžné promítací rychlosti trvá zhruba minutu – v různých dokladech *Anémic Cinéma* se můžeme setkat s uváděnou délkou od sedmi do deseti minut.⁵⁸ Snad by bylo možné jednotlivá tvrzení o délce filmu zanást do grafu a sledovat korelaci s jinými indiciemi. Jelikož však *Anémic Cinéma* vzniklo ještě před standardizací promítací rychlosti na 24 okének za vteřinu, nemělo „korektní“ rychlost vlastně nikdy⁵⁹ – navrhovaný postup by tak vedle zmapování projekčních zvyklostí posloužil spíše k posílení vědomí o neopakovatelné sériovosti, která je filmovému médiu vlastní. Záleží totiž jen na rozlišení našeho drobnohledu, kdy si začínáme všimnout unikátností uvnitř obrazů, které jsou mechanicky reprodukovatelné jen zdánlivě, respektive pouze do určité míry. Pomyslný drobnohled totiž můžeme zaostřit tak, aby se i jedna každá reprodukce ukázala jako jedinečná. Někteří filmoví archiváři se při hledání vlastní budoucnosti ve světle všudypřítomné digitalizace celého výrobního a postupně

i archivačního řetězce utíkají k paralelám se „světem výtvarného umění“.⁶⁰ S nevyhnutelným útlumem možností fotochemické (laboratorní) reprodukce se filmové archivy alespoň teoreticky připravují na dobu, kdy jedna každá filmová kopie bude svého druhu unikátní, každá bude vykazovat autografické kvality obdobně jako třeba malba. Tyto specifické kvality najdeme v podobě jedné každé kopie, která (ač kdysi třeba masově vyráběná) na sobě nese stopy vlastní historie, každé projekce, každého poškození i každé následné opravy – někdy snad i autorského zásahu. Ukazuje se pak rovněž, jak některé z těchto kopií jsou později, navzdory svému původnímu určení, vybrány za nové zdroje, za nové matrice pro kopie další. Recepční a distribuční dějiny pak rovněž dávají vyniknout možným nově přisouzeným kvalitám alografickým, potažmo performativním – všímáme si každé z projekcí a jejich rozličných podob. Ať již jde o konfiguraci projekční situace (diváci, projekční kontext, typ projekční plochy), nebo třeba o rychlost, s jakou je film promítán.

Dovolujeme si tvrdit, že *Anémic Cinéma* tuto anticipovanou budoucnost svými osudy zcela zřetelně předjímá. Upamatovává nás na hranici toho, čemu ještě říkáme film, a čemu nikoliv. Zdůrazňuje závislost každé projekční situace jak na jejím podkladu – tedy na konkrétní promítané kopii –, tak na její konfiguraci a našich interpretacích a způsobech popisu viděného. Popisu, který je nakonec téměř vždy tím hlavním, co nám jako čtenářům zpráv o minulosti zůstává a co tradujeme dál, v našem případě coby dokumentaci „filmové performance“. Jak ukazuje *Anémic Cinéma* ve své „dánské verzi“, kriticky tak musíme přistupovat jak k popisům druhých, tak k právě viděnému. Konečně nám tento film pomohl nastínit i celou širokou škálu možných způsobů šíření, od těch elitních a progresivních (pokusy o prodej filmů jako objektů Juliána Levyho) přes ty elitní a zároveň demokratizační (distribuční kanály MoMA) až po ty zcela podzemní (praxe „pirátských“ nahrávek z plátna). Všimněme si, že ovšem nikdy nedošlo k jeho komodifikaci takovým způsobem, s jakým se můžeme setkat u filmů obíhajících na uměleckém trhu v dnešní době – na to byl během celého dvacátého století šířen příliš živelně a chaoticky. Všechny podobné konkrétní

⁶⁰ Srov. Paolo Cherchi USAI, „Film as an Art Object“, in: Dan NISSEN (ed.), *Preserve Then Show*, Kodaň: Danish Film Institute 2002, s. 22–33; Alexander HORWATH et al. (eds.), *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Vídeň: Österreichisches Filmmuseum 2008.

41 modality toho, čemu jsme si navykli říkat „*Anémic Cinéma*“, se ale na jeho recepci podepsaly. Nezbyvá než nezapomenout na to, že *Anémic Cinéma* je – stejně jako jakýkoliv jiný technický obraz – právě jen idealizovaným souhrnem těchto zmíněných modalit. Souhrnem všech kopií všech formátů, všech nosičů i internetových odkazů, a konečně i všech našich vyprávění o nich.