

IKONOLOGIE V POLSKÉ FILMOLOGICKÉ LITERATUŘE¹⁾

Wojciech Mischke

1.

Devět milostných nocí božského Dia a Mnemosyny dalo lidstvu hejničko sester patronujících uměním a — jak tomu rozumíme dnes — také některým vědám. Mnoho staletí poté se ke skupince plesající na svazích Helikónu přidružila desátá, bezejmenná sestra. A právě jí se podařilo nejúplněji obsáhnout v sobě všechny atributy svých rodičů: v záři elektrického oblouku ujařmila blesk z ruky Hromovládného a do celuloidového pásu zaklela vlastnost vyjádřenou jménem své matky.

A i když není dnes už nejmladší z těch, které nabírají vodu z pramene Hipokréne, je věkový rozdíl mezi ní a staršími sestrami přece jen patrný. Model vědy o filmu byl vytvořen především podle vzoru literární vědy,²⁾ ale — i když nesměle — setkáváme se také s pokusy aplikovat na filmologii metody vypracované na půdě věd o jiných starších uměleckých disciplínách.

Z vědeckých metod zkoumajících výtvarné umění se v posledních desetiletích těšila největší popularitě i autoritě ikonologická interpretace, jejíž meto-

1) Tato práce byla přednesena na vědecké konferenci „80 let polské kinematografie“ (Książ, 14.–19.1. 1989) ve své první verzi nazvané *Epoka dzieła filmowego. Rehabilitacja ikonologii kina*. Tato nová, dosud nepublikovaná verze je pozměněna a rozšířena o rozvinutí některých tezí a argumentací, především však o praktickou část, v níž se na rozboru filmu *Tess* Romana Polańskiego, jak jsem jej provedl před lety, pokouším ukázat možnosti ikonologické interpretace i ve vztahu k filmu.

Všem PT diskutantům, jejichž přátelské a inspirující připomínky mi umožnily dát této práci její nynější podobu, vzdávám na tomto místě díky za poskytnutnou pomoc.

2) A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*. Łódź 1985.

dologické principy se pokusil přizpůsobit potřebám filmu Wiesław Godzic.³⁾ Avšak závěry tohoto autora byly pro ikonologii zdrcující. Nejenže zavrhl možnost aplikovat ji na širší okruh filmů, ale — ve shodě s Hubertem Damischem — odmítl jí dát status metody.⁴⁾ Ve své kritice teoretických koncepcí Erwina Panofského nezůstává Wiesław Godzic osamocen. Rovněž mezi historiky umění nacházejí Panofského myšlenky kritiky, a to často velmi zanícené.⁵⁾ Diskuse v rámci dané disciplíny je ovšem pochopitelná. Jenže — jak je toho důkazem Godzicův článek — neomezuje se pouze na rámec dějin umění. Na druhé straně zase přitahuje ikonologie pozornost představitelů jiných humanitních disciplín. Před patnácti lety podrobil její vhodnost pro literární vědu zvlášť, a humanitní vědy vůbec pronikavé diskusi Jerzy Jarzębski.⁶⁾ Co je příčinou, že představitelé jiných oborů se pouštějí do úvah o možnostech adaptovat kunsthistorické metody pro své potřeby a koncentrují v takových případech svou pozornost na ikonologickou interpretaci?

2.

Dějiny umění se oddělily jako samostatná vědecká disciplína v 18. století a za jejich otce je považován Johann Joachim Winckelmann, autor Úvah o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství (1755), ale především Dějin umění starověku (1764).⁷⁾ Celé 19. století vysouvaly dějiny umění do popředí formu díla a jimi určenou představu slohu. Docházelo k různým pokusům vysvětlit zdroje slohu a příčiny slohových mutací. Není zde místo na referování o oné diskusi ani o současné kritice pojmu samého.⁸⁾ Je zato nutno

3) W. Godzic, *Metoda ikonograficzno-ikonologiczna w badaniach dzieła filmowego*. In: *Analizy i syntezy. Z badań porównawczych nad filmem*. Warszawa — Katowice — Kraków 1980 (= *Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego* 327; dále jen PNUŚ), s. 119–129.

4) Tamtéž, s. 123. Srov. H. Damisch, *Semiotics and Iconography*. Lisse 1975.

5) Přehled kritických hodnocení Panofského metody pořídil J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*. In: J. B., *Pięć wieków myśli o sztuce*. Warszawa 1976, s. 264–268. Dále srov.: týž, *Erwin Panofsky (1892 – 1968), myśliciel, historyk, człowiek*. In: J. B., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa 1978, s. 304–344, k tématu s. 330–335.

6) J. Jarzębski, *Po co Panofsky?*. „Teksty“ 3, 1974, č. 5 (17), s. 86–97.

7) J.J. Winckelmann, *Gedanken über Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden 1755; týž, *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden 1764. (České vydání: J. J. W., *Dějiny umění starověku. Soubor statí*. Praha 1986. — Pozn. red.)

O dějinách umění srov. J. Białostocki, *Dzieje historiografii artystycznej i naukowej historii sztuki*. In: *Wstęp do historii sztuki. 1. Przedmiot — metodologia — zawód*. Warszawa 1973, s. 165–195, kde naleznete i bohatý přehled literatury.

8) Odkazují především na syntetické zpracování problému J. Białostockým v knize *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław 1980, kapitola 2: *Styl*, s. 36–55. Dále týž, *Styl i modus w sztukach plastycznych*. In: J. B., *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966, s. 79–92. Srov. také materiály VII. metodologického semináře „Pojęcie stylu“ uveřejněné v časopise „Biuletyn Historii Sztuki“ 40, 1978, č. 1, a dále studie:

připomenout práci, která měla převratný vliv na přehodnocení vědeckého přístupu ke slohu. Na prahu 20. století vyšla z pera Aloise Riegla, tehdy „hlavního teoretika slohové analýzy“⁹⁾ kniha Římská umělecká řemesla pozdně římského období.¹⁰⁾ Tento vědec formuloval koncepci „Kunstwollen“ – „vůle k umění“.¹¹⁾ A. Riegl tím opustil vnějškový determinismus v nazírání umění ve prospěch imanentních změn. V meziválečném období došly úvahy o souvislosti umění s epochou, která dané dílo vydala, podobu titulu knihy Maxe Dvořáka Dějiny umění jako dějiny ducha,¹²⁾ což obrází proměny této disciplíny a obrat jejího zájmu směrem k obsahové stránce díla.

Druhým kořenem, z něhož vyrůstá metoda ikonologické interpretace, je kulturní antropologie. Připomenutí zde pouze, že základní, třetí vydání Zlaté ratolesti Sira Jamese Frazera ve 12 svazcích vyšlo v letech 1911 – 1915.¹³⁾ Právě v té době rozluštil Aby Warburg smysl fresek Franceska Cossy v Palazzo Schifanoia ve Ferrare,¹⁴⁾ a ve své teoretické koncepci kladl zkoumání uměleckého díla do integrální souvislosti s poznáním intelektuálního a společenského prostředí, v němž dílo vzniklo.¹⁵⁾ Ve skupině, která se seskupila kolem Warburgovy knihovny, byl i Ernst Cassirer, myslitel, který zformuloval filosofii symbolických forem.¹⁶⁾

T. Pawłowski, *O pojęciu stylu*. „Studia filozoficzne“, 1987, č. 1 (254), s. 111–119; W. Krasowski, *W sprawie kryzysu pojęcia stylu i kategorii stylów historycznych*. „Rocznik Historii Sztuki“ 17, 1988, s. 29–34.

9) J. Białostocki, *Historia sztuki*. . . ., s. 65.

10) A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Wien 1901. O názorech A. Riegla srov. K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*. Warszawa 1970. S komplexem problematiky, o níž je zde řeč, je úzce spjata interpretace filozofie. A. Riegla obsažená v práci Iwony Torbické *Kunstwollen – kontekst interpretacyjny dzieła sztuki*. „Studia Metodologiczne. Zeszyty poświęcone integracji nauk“ 22, 1983, s. 115–135.

11) Srov. poznámky Lecha Kalinowského v recenzi práce Ksavera Piwockého (cit. v pozn.

10) *O „Pierwszej nowoczesnej teorii sztuki“ Profesora Ksavera Piwockiego*. „Folia Historiae Artium“ 9, 1973, s. 195–203, k tématu s. 197–198.

12) M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1923. Srov. L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*. Warszawa 1974.

13) Srov. J. Lutyński, *Sir James George Frazer i jego Złota gałąź*. In: J. G. Frazer, *Złota gałąź*. Warszawa 1978, s. 11–23, k tématu s. 13.

14) A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia*. In: *Atti del X Congresso Internazionale di storia dell'arte in Roma (1912). L'Italia e l'Arte Staniera*. Roma 1922, s. 179–193; též in: A. W., *Gesammelte Schriften* 2. Leipzig – Berlin 1932, s. 459–481; dále in: A. M. W., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden 1979, s. 173–198. O úloze a koncepci A. Warburga srov. J. Białostocki, *Posłanie Aby Warburga: historia sztuki czy historia kultury?* In: J. B., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*. Warszawa 1987, s. 187–203.

15) J. Białostocki, *Historia sztuki*. . . ., s. 82.

16) E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. 1 – 3. Berlin 1923 – 1931. Srov. také: týž, *Esej o člověku*. Bratislava 1977. V polské literatuře srov. k tomuto tématu mj.: H. Buczyńska, *Cassirer*. Warszawa 1963; B. Andrzejewski, *Animal Symbolicum. Ewolucja neo-*

Na této půdě se formovala metoda ikonologických studií Erwina Panofského. Její metodologické počátky se objevily v knize — která je současně dokonalým příkladem aplikace této metody v praxi — *Herkules na rozcestí*¹⁷⁾ vydané roku 1930; o dva roky později se této metodě dostalo již systematického zpracování.¹⁸⁾ Avšak teprve anglická verze, uveřejněná roku 1939,¹⁹⁾ později rozšířená,²⁰⁾ znovu a znovu vydávaná a překládaná do dalších jazyků zajistila vytýčenému modelu vědeckého přístupu široký ohlas. Tento ohlas nachází výraz v četných pracích, které ve vědecké praxi aplikují tuto metodu, a rovněž v diskusi, která se kolem ní rozproudila. Mezi vykladači E. Panofského zaujal čestné místo Jan Białostocki, průkopník a propagátor ikonologie v Polsku²¹⁾ a zároveň světová autorita v uměnovědě, v níž aplikoval principy této metody.

3.

V pojetí Erwina Panofského vede ikonologická syntéza k odhalení vnitřního významu čili obsahu díla, který má vztah k jeho podstatě. Je jeho jedním fundamentálním principem, který odhaluje „základní postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení, tak, jak jsou zhuštěny v jediném díle a poznamenány jedinou osobností“.²²⁾ Panofsky rozlišuje v uměleckém díle tři vrstvy, jimž odpovídají tři stupně interpretace.²³⁾

1. Významy primární neboli přirozené, které se dělí na věcné a výrazové a které se dají interpretovat preikonografickým popisem.

kantyzmu E. Cassirera. Poznań 1981; J. Sójka, *Światopogląd jako źródło semantycznych założeń komunikacji. (O koncepcji sztuki Ernsta Cassirera)*. „Studia Metodologiczne“ 21, 1981, s. 91–110; týž, *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*. Warszawa 1988.

17) E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Berlin — Leipzig 1930.

18) Týž, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. „Logos“ 21, 1932, s. 103–119.

19) Týž, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. New York 1939, s. 3–17.

20) Týž, *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*. In: E. P., *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. New York 1955, s. 26–40. (České vydání: E. P., *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*. In: E. P., *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 33–54. Nadále odkazujeme na toto vydání. — Pozn. red.)

21) Srov. zvláště J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna . . .*, s. 249–274. V polské literatuře srov. rovněž: T. Kostyrko, *Sztuka — przedmiot i źródło poznania*. Warszawa 1977; J. Białostocki, *Symbole i obrazy*. In: J. B., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, s. 12–40.

22) E. Panofsky, *Ikonografie a ikonologie . . .*, s. 35.

23) Tamtéž, s. 35–36 a tabulka na s. 42.

2. Významy sekundární neboli konvenční, které se dekodují ikonografickou analýzou.

3. Vnitřní smysl neboli obsah, jehož odhalení je výsledkem ikonologické interpretace.

Ikonologická interpretace nám odhaluje významy díla dvojího druhu. Na jedné straně nám umožňuje proniknout k významům, které byly současníkům sice srozumitelné, ale byly zapomenuty, neboť v obecném povědomí byly setřeny jejich souvislosti. Tento jev skvěle ilustruje mně osobně zvlášť blízký příklad percepce tvorby Pietera Bruegela staršího. Už několik málo let po malířově smrti byly významy obsažené v jeho pracích zapomenuty. K přehodnocení jeho odkazu došlo teprve koncem 19. století, zpočátku se zřetelem k formě jeho prací. Dnes jsou Bruegelova díla předmětem pronikavých studií o významech do nich vložených.²⁴⁾ Pokud takovéto vědecké práce jdou nad ikonografickou identifikaci a směřují k rozkrytí významů zakódovaných pomocí systému ikonografických motivů, mluvíme oprávněně o ikonologické syntéze.

Na druhé straně pak ikonologie odhaluje a interpretuje — což sám Panofsky považuje za její podstatu — hodnoty „symbolické“, které jsou „umělci samému [. . .] často zcela neznámé, ba dokonce se mohou výrazně lišit od toho, co chtěl vědomě vyjádřit“.²⁵⁾

Hlavním přínosem ikonologické metody je to, že sjednotila veškeré kulturní dědictví do jednoho systému a na základě tohoto principu interpretuje významy uměleckého díla. V šesté a sedmé dekádě našeho století stala se tato metoda nejpopulárnějším vědeckým nástrojem historiků umění. I když se nikdy nezbavila kritických hlasů, stala se zdrojem inspirace jiných vědeckých disciplín, ba dokonce — jak tvrdí Jan Białostocki — „po úspěchu slohovědných dějin umění ve Wölfflinově době [. . .] [zajistila — W. M.] druhý triumf dějin umění v rámci humanitních věd“.²⁶⁾

4.

Vraťme se však na půdu filmologie. Ve světle principů a výsledků ikonologické interpretace je nutno uvážit: postrádá film ony „symbolické hodnoty“

24) Srov. studii C. G. Stridbecka odvolávající se v titulu na metodu E. Panofského: C. G. Stridbeck, *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*. Stockholm 1956 (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 2). Přehled literatury přinesl katalog výstavy: *Bruegel. Une dynastie de peintres*. Bruxelles 1980.

25) E. Panofsky, *Ikonografie a ikonologie* . . ., s. 36.

26) J. Białostocki, *Historia sztuki* . . ., s. 92.

a může se tedy filmologie zříci pokusů o jejich rozkrytí? Na obě tyto otázky dává Wiesław Godzic kladnou odpověď, což ovšem neznamená, že takovýto názor lze považovat za správný.²⁷⁾

Nejeví se mi nutné pouštět se do diskuse s metodologickými výhradami Wiesława Godzice. Jak správně řekl Jan Białostocki: „Kritikové Panofského používají termíny většinou jinak než on, proto míří polemika s Panofského metodologií převážně na nepravý cíl.“²⁸⁾ Pojmový chaos W. Godzice plně potvrzuje oprávněnost tohoto názoru, který ostatně předcházela Godzicovu vystoupení. Omezím se tedy pouze na závěry, které vyslovil v souvislosti s otázkou, zda je ve filmologii možná praktická aplikace ikonologické syntézy.

Pro Wiesława Godzice je nutnou podmínkou možnosti syntézy třetího stupně existence vrstvy, kterou lze ikonologické analýze podrobit. V „Závěrech“ svého článku to vyjadřuje takto:

„2. Tradiční ikonografický rozbor je možný pouze v případě:

a) že jde o díla stará, silně kodifikovaná, operující uměle vytvořenou, avšak obecně přijatou symbolikou. [. . .];

b) pokud zkoumáme určité druhové a žánrové řady, jejichž fabulační materiál je utvářen na základě mytologických příběhů, pohádek, legend, které fungují v daném kulturním společenství (např. western). V ikonografické vrstvě se takovéto schéma realizuje v neměnných kostýmech, s určitými lidskými typy, v ikonologické vrstvě pak se vytvářejí charakteristické fabulační koncepce a obecně vžitá konotace (jako třeba odvěký boj Dobra se Zlem);

c) že jde o díla z jiné kulturní oblasti; v tomto případě je nezbytné rozkrý-

27) Uvědomuji si, že tato polemika přichází poněkud opožděně vzhledem k tomu, kdy byl poprvé otištěn článek, který ji vyvolal. Na toto zpoždění a na rozhodnutí vystoupit s tímto stanoviskem měly vliv tři okolnosti:

1. Ve své skepsi k тезám W. Godzice, která ve mně vznikla už když jsem je četl poprvé, jsem se chtěl utvrdit jejím ověřením v praxi. Bohužel jiné povinnosti a zájmy mi to ověření umožnily pouze na eseji o filmu *Tess* (srov. dále) a na interpretaci tvorby Jerzyho Kuci (srov. W. Mischke, *Wizja kompletna*. „Kino“ 17, 1983, č. 9 /198/, s. 4–7) a Krzysztofa Kiwerského (srov. též, *Maszyny w twórczości Krzysztofa Kiwerskiego. Komparatystyczne studium plastyki i animacji*. „Powiększenie“ 4, 1984, č. 2 /14/, s. 18–32, a dále též, *Władce maszyn. O twórczości Krzysztofa Kiwerskiego*. In: *Sztuka i technika. Materiały z sesji naukowej SHS*. Szczecin, listopad 1987).

2. Teze W. Godzice byla široce zpřístupněna (srov. W. Godzic, *Iconographic-Iconological Method in Film Research*. „Artibus et Historiae“ 2, 1981, č. 3, s. 151–157) a v poslední době uznána za směrodatnou (srov. A. Helman, c. d. v pozn. 2, s. 154–155); tento názor je vlastně jediným ohlasem na vystoupení W. Godzice ve filmologických publikacích (srov. rovněž okrajové poznámky o nepoužitelnosti ikonologie pro filmologii ve stati: W. Nestor – W. Osadnik, *Przekaz filmowy a zagadnienie kultury masowej*. In: *Dzieło filmowe – zagadnienie interpretacji*. Wrocław 1987, s. 111–121).

3. Programová náplň semináře v Książu (vztahy filmu k době) poskytovala vhodný kontext pro úvahy o použitelnosti ikonologie a pro pokusy o její rehabilitaci na půdě filmologie.

28) J. Białostocki, *Erwin Panofsky* . . . , s. 330.

vání, které dané postavy, gesta, hudební motivy, předměty buď vyloží, nebo jim dá význam, nebo objasní schéma fabulačního materiálu.“²⁹⁾

Tato konstatování jsou zatížena trojím omylem.

Za prvé: autor vyžaduje, aby ve filmu existovaly přímé ekvivalenty ikonografických motivů a atributů, přičemž zcela opomíjí funkcionální odlišnost, s níž se v obou srovnávaných médiích vyskytují.

Ve statickém výtvarném díle je atribut prvkem, nezbytným při identifikaci zobrazené postavy.³⁰⁾ V individuálním pojetí, v rámci statické kompozice musí umělec divákovi zprostředkovat množství informací, které umožní identifikovat zobrazené postavy. Mohou to být atributy skupinové, které podávají obecnou charakteristiku namalované nebo vymodelované postavy: palma charakterizuje mučedníky, aureola světce, mitra biskupy, koruna krále. To však nestačí k tomu, abychom identifikovali postavu, tak jako totožnost neurčuje příjmení bez jména a nyní navíc bez rodného čísla. Proto musí svatá Agáta držet mísu se svými uříznutými nadry, sv. Barbora třítat věž, v níž ji věznili, sv. Stanislavovi ze Szczepanowa se klaní Piotrawin, kterého podle legendy vzkřísil, a sv. Ludvík IX. je zobrazován mj. s Kristovou trnovou korunou, jejíž část uložil v Saint Chapelle, kterou dal postavit. Jsou to vizitky zobrazených postav, jakoby jejich způsob, jak se nám představují: „jsem ten a ten“, což u obrazů dosahuje krajní podoby v nápisové pásce, tomto formálním pravzoru obláčku v comicsech. Film se nemusí uchýlovat k natolik zformalizovaným kódům. Postavy příběhu může divák poznávat postupně, bez aprioristické nálepky. Herec představuje hrdinu, kterého ztělesňuje, v dialogu, charakterizuje a určuje jeho totožnost během celého děje.

Za druhé: ikonologická syntéza není vůbec podmíněna existencí ikonografické vrstvy, což explicitě konstatoval Panofsky, když psal o dílech, „ve kterých je celá sféra druhotného neboli konvenčního významu eliminována a v nichž se objevuje bezprostřední přechod od motivů k obsahu, jako tomu je v případě evropské krajinomalby, zátiší³¹⁾ a žánru, o 'nepředmětném' umění nemluvě“.³²⁾ W. Godzic se zde evidentně minul s teorií, kterou kritizuje, tak-

29) W. Godzic, *Metoda . . .*, s. 128.

30) Pomíjím zde úlohu, jakou v tomto ohledu může plnit titul. K tomu srov. M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*. In: M. W., *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983, s. 226–271 a 325–331.

31) Zde se Panofsky mylí. Nejnovější práce odhalily hluboce symbolické významy zátiší. Srov. katalog výstavy *Ars emblematica* v Národním muzeu ve Varšavě z roku 1981. Tato výstava si vzala za vzor výstavy *Vanitas vanitatum* v Leidenu (1970), *Tot lering en vermaak* v Rijksmuseum v Amsterdamu (1976) a *Die Sprache der Bilder* v Muzeu P. Antonína Ulricha v Brunšviku (1978). (*Ars emblematica. Ukryte znaczenie w malarstwie holenderskim XVII w.* Katalog výstavy. Warszawa 1981.)

32) E. Panofsky, *Ikonografie a ikonologie . . .*, s. 37.

že nezbyvá než se odvolat přímo na texty Panofského. K pokusu o takovéto prověření protivníkových tvrzení se vrátím na chvíli.

Za třetí: W. Godzicem vyjmenované případy, v nichž připouští aplikaci ikonologické syntézy (kterou synonymicky nerozlišuje od ikonografického zkoumání), odhalují neoprávněné premisy implicitě v nich obsažené.

Ikonografie není statický, petrifikovaný systém a ikonologie zkoumá právě změny, k nimž v jeho rámci dochází. Předmětem ikonologického zkoumání jsou mj. změny ikonografických typů, jev, který Jan Białostocki kdysi nazval „ikonografickou gravitací“ a jemuž podléhají „rámcová témata“ (jak je tento vědec nazval původně) neboli „rámcové obrazy“.³³⁾ Wiesław Godzic možnost takových proměn nepřipouští. A z toho, že staví díla „kodifikovaná“ — jak je nazývá — proti dílům „z jiné kulturní oblasti“, bychom mohli usuzovat, že v jiných kulturních oblastech dokonce ani nepředpokládá možnost existence „kodifikovaných“ děl. Takovéto imputaci odporuje však jeho postulát „rozkrývání . . . které má vyložit . . .“ To dále dokazuje, že autor odmítá potřebu takovéto operace u děl vlastní kulturní oblasti. V takovém případě nemůže udivovat, že Wiesław Godzic nepostřehl užitečnost ikonologické syntézy.

Jsem dalek tvrzení, že ikonologický přístup poskytuje univerzální možnost výkladu. Zcela určitě neřeší všechny problémy, před které nás umělecké dílo může postavit. A ne každé dílo lze interpretovat ikonologicky.

Ovšem ani negování užitečnosti ikonologické interpretace nebo omezování její aplikace, jak to požaduje Wiesław Godzic, není věci ku prospěchu.

Film jako každé umělecké dílo, jako každé sdělení, je zrcadlem své doby. A ikonologická metoda je plodný způsob, jak tyto souvislosti dešifrovat. Ne- ní tedy žádný důvod, abychom se jí ve filmologii unáhleně vzdávali. O její prospěšnosti by měly rozhodnout pokusy s její praktickou aplikací. Je pravda, že pokud jde o filmy, nemůže se ikonologie chlubit ani toliko, ani tak spektakulárními výsledky jako v oblasti výtvarných umění. Však také pole X. Múzy obdělává jen málo historiků umění. Kdykoli to však činí, vždycky sáhnou po metodologii Panofského.

5.

Tak tomu je i v případě Madelaine von Helandové, švédské historičky umění, autorky knihy Bohové, moc a masové sdělovací prostředky — odysea

33) Pojem „ikonografická gravitace“ zavedl Jan Białostocki ve studii *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*. „Sztuka i krytyka“, 1957, č. 2 (50), s. 146–173. Srov. rovněž: týž, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*. In: J. B., *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961, s. 137–159; týž, *Temat ramowy i obraz archetypicz-*

s Pinocchiem k Supermanovi,³⁴⁾ která obsahuje rozborů několika filmů, z nichž interpretace *Blízkých setkání třetího druhu* (Close Encounters of the Third Kind, rež. S. Spielberg, 1977) byla zpřístupněna polskému členáři.³⁵⁾ Autorka zavádí ve svých statích terminologii vypůjčenou od E. Panofského a — analogicky k ikonografii a ikonologii — rozlišuje u filmu „kinografii“ a „kinologii“. Polské vydání eseje M. von Helandové je významný krok, který přibližuje polské filmologii ikonologický přístup k dílu. Afirmativní vztah švédské autorky k vědeckým direktivám Erwina Panofského vytváří protiváhu k názorům Wiesława Godzice. Avšak — pokud se smím odvážit hodnotit metodologické koncepce na základě individuální analýzy — Madelaine von Helandová tím, že Panofského terminologii transformovala pomocí pojmu „kino“, dostala se na vyšší stupeň a přešla přímo k hledání mýtů, které trvale provázejí člověka, čímž se přiblížila k antropologickým zdrojům ikonologie. Jakmile vkročíme na půdu mimovýtvárných výrazových prostředků, je nesmírně obtížné vést dělicí čáru mezi ikonologií a srovnávací antropologií. Proto je nutno výhrady, které zde vyslovuji, podrobit maximální kritice a brát je s nutnou rezervou. Přes veškerou všestrannost interpretace Madelaine von Helandové u ní však přece jen záráží minimální zájem o jednotlivý výtvarný motiv. Onen nezájem o prvek, který by ve filmu mohl být přímým ekvivalentem atributu — i když jeho přítomnost není podmínkou ikonologické syntézy — zanechává v nás dojem jistého nedostatku. Tím spíše, že pokus o aplikaci zásad ikonologie by se měl opírat o předpoklad příbuznosti filmu a výtvarného umění. A přesto, že se takováto teze objevila už v samých počátcích teorie filmu, pozdější bádání ji nijak zvlášť nerozvíjelo.³⁶⁾

Jak se tedy dá aplikovat ikonologie ve filmologii?

6.

Tuto pozitivní část výkladu chci začít slibovaným návratem k pramenům, jimiž jsou v tomto případě práce Erwina Panofského. V jeho díle najdeme ta-

ny: psychologia i ikonografia. In: Tamtéž, s. 160–168. Tuto terminologii autor modifikoval v práci *Symbole i obrazy* . . . , s. 35–36.

34) M. v. Heland, *Gudar, makt och massmedia — en odyssee med Pinocchio til Superman*. Stockholm 1979.

35) Táž, *Bogowie, władza i mass media — odyseja z Pinokiem do Supermana*. In: *Sztuka filmowej interpretacji*. Kraków 1988, s. 63–79.

36) Srov. V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York 1915. O názorech V. Lindsaye referovali mj.: J. Toeplitz, *Dějiny filmu. 1. 1895 — 1918*. Praha 1989, s. 225–227; Z. Czecht-Gawrak, *Nie znane początki teorii filmu w USA. (Vachel Lindsay i Hugo Münsterberg)*. In: *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*. Katowice 1978 (= PNUŚ 221), s. 61–78, k tématu s. 65–70. O příbuznosti filmu a výtvarného umění srov. také práce publikované ve sborníku *Analizy i syntezы* (viz pozn. 3).

ké práci věnovanou filmu a zpřístupněnou polskému čtenáři ve dvou různých překladech.³⁷⁾ První redakce studie *Styl a médium* ve filmu vyšla roku 1936, není tedy divu, že se v ní termín „ikonologie“ ještě nevyskytuje. Autor v ní však užil termínu „filmová ikonografie“,³⁸⁾ kterou chápe jako soubor znaků, které apriorně charakterizují postavu. Může to být tradičně chápaný atribut, ale také situace.³⁹⁾ Takovéto kódy byly nezbytné v době, kdy „byl publiku nabídnut jazyk předtím neznámý, jemuž toto publikum ještě nerozumělo“⁴⁰⁾ anebo, jinými slovy, kdy ani publikum, ani realizátoři neměli ještě kompetenci generovat výpovědi pomocí nového sdělovacího prostředku. Vývoj technických a výrazových prostředků filmu a skutečnost, že současně s tímto vývojem se diváci oněm výrazovým prostředkům „učili“, prvotní schematismus si ce omezily, ale zcela jej neeliminovaly.

Postava ve filmu je charakterizována celou fabulí, a nikoli kodifikovaným gestem („reakcí“) nebo atributem. Panofskému to umožnilo přirovnat scénáristy „ke scholastickým poradcům, kteří rozhodují o ikonografickém programu díla“.⁴¹⁾

Přeneseme-li tři fáze zkoumání díla, jak je definuje Panofsky, na půdu filmu, musíme konstatovat, že v první fázi, a to jak u filmu, tak u výtvarného díla, dochází k určení primárních, přirozených významů.

Druhá fáze, charakterizovaná u výtvarného díla ikonografickou analýzou, není u filmu tak formalistická. K určení a identifikaci typů, témat a pojmů dochází na plátně nejen pomocí věcí – atributů, nýbrž i pomocí událostí. Alegorické významy se mohou – podobně jako u výtvarných děl – projevovat tím, že se do akce uvedou postavy známé z mimofilmové skutečnosti – z jiných uměleckých děl, zvláště literárních, z mýtů, z dějin, nevyjímaje dějiny současné. Nejtěžší úkol, před kterým filmolog-ikonolog v této fázi zkoumání stojí, spočívá v nutnosti vylovit z množství motivů (témat, postav, událostí) ty, jimž je zapotřebí přiřknout symbolický význam. Na správné interpretaci a na správném oddělení oněch výjimečných objektů, jejichž výskyt má hlubší význam, od všech ostatních objektů na plátně, záleží bezchybnost syntézy prováděné ve třetí fázi. Těžkosti, které před námi specifickým způsobem vrší film tím, že operuje lidskou postavou, tématem i přírodní scénérií, nejsou cizí ani

37) E. Panofsky, *Styl i médium w filmie*. „Kino“ 4, 1969, č. 6 (42), s. 27–32; *Styl i tworzywo w filmie* obsaženo též in: E. P., *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971, s. 362–377. Dále cituji toto vydání Panofského studie (angl. orig. 1936). O této studii srov. komentáře: M. Janicka, *Erwin Panofsky*. „Kino“ 4, 1969, č. 6 (42), s. 27–32; Z. Czeczot - Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895 – 1945*. Wrocław 1977, s. 273–276.

38) E. Panofsky, *Styl i tworzywo* . . . , s. 369. Srov. též M. Janicka, c. d., s. 26.

39) E. Panofsky je charakterizuje jako pravidla „stálých reakcí a atributů“ (*Styl i tworzywo* . . . , s. 371) a uvádí příklady (tamtéž, s. 370).

40) Tamtéž, s. 370.

41) Tamtéž, s. 374.

historikovi umění. Příklady poskytuje sám Erwin Panofsky jednak ve svém článku *Skutečnost a symbol v nizozemském malířství XV. století*,⁴²⁾ a podruhé ve zmíněných už zápasech se zátiším.⁴³⁾

Avšak nehledě na tyto problémy, musím na tomto místě velmi kategoricky zdůraznit dvě věci.

Za prvé: aplikaci ikonografické analýzy nemůžeme v žádném případě omezit na díla němého filmu nebo na reprezentanty zkonvenčnělých žánrů, zvláště takových jako western nebo detektivka. V těchto filmech — zvláště starších — skutečně platila zásada apriorní charakteristiky postavy kostýmem; tato zásada není ovšem vymezena ani časově, ani žánrově.⁴⁴⁾ Ale zásady identifikace postavy — což je na půdě krásných umění v podstatě úkol ikonografické analýzy — se u filmu neomezují na kodifikovaný kostým, který je nota bene přímým ekvivalentem ikonografických atributů.

Za druhé: filmový režisér, aby mohl charakterizovat postavu (identifikovat její typ), má k dispozici mnohem širší paletu prostředků. Předvádí svého hrdinu především v čase, v měnících se situacích, jako účastníka děje. Týž fragmentární fakt (např. vloupání) může být během děje různě osvětlen a tím i různě hodnocen, a to i z etického hlediska; toto hodnocení pak charakterizuje pachatele (zloděj, jenž se vloupal, ale také agent rozvědky — „naší“ nebo „cizí“, detektiv, získávající per fas et nefas důkazy proti zločinci atd.). Avšak filmového hrdinu necharakterizuje pouze obraz, nýbrž i zvuk, především řeč (vyslovované repliky dialogu, někdy autorský komentář) a také hudba, která může nabýt podoby zkonvencionalizovaného komentáře, a konečně zvukové efekty, ba dokonce i ticho.

Všechny tyto prostředky se dovolávají divákovy zkušenosti (stejně jako ve fázi preikonografického popisu), ale rovněž jeho vědomostí, které však nepřesahují běžné znalosti dějin, dědictví kultury a umění, psychologie a využívají tedy v omezené míře aparátu požadovaného při provádění ikonografického rozboru uměleckého díla. Pro podklady, které divák potřebuje, aby identifikoval typ postavy, není bez významu krátkost existence kinematografie, takže ty sociální kontexty, na které se dílo odvolává, jsou nadále přítomny v každodenním oběhu, a není tedy zapotřebí podobného rozkrývání, jaké je nutné při ikonografické identifikaci postav znázorněných ve starém umění.

A konečně nám vnitřní význam filmu pomáhá odkrýt podobný postup jako

42) E. Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*. In: E. P., *Studia z historii sztuki*, s. 122–150. (Angl. orig. 1953.)

43) Srov. pozn. 31.

44) Srov. zajímavou studii: R. Marszałek, *Kapelusz i chustka*. In: *Film i kontekst*. Wrocław 1988, s. 35–55. Rozbor titulních motivů byl proveden z hlediska kulturní antropologie.

v případě, kdy jde o výtvarná díla, totiž ikonologická interpretace. Její aplikace na film je možná a přináší zajímavé výsledky.

7.

Ikonologie má se k obrazům, jako se má sémiotika k jazyku.⁴⁵⁾ Avšak ikonologie a sémiotika se od sebe liší výstavbou terminologie a formalizací meta-jazyka stejně, jako se liší objekty zkoumání, vůči nimž byly konstruovány výchozí modely obou disciplín. Ve filmologii hrají sémiotické postupy významnou úlohu⁴⁶⁾ a tvoří jeden z hlavních metodologických proudů, ne-li dokonce proud dominující. Aplikace sémiotických koncepcí na mimojazykové komunikační prostředky je spojena s přenesením jazykového modelu na tyto prostředky.

U vzdálených základů teze o jazykové povaze umění leží horátiovský princip *Ut pictura poesis* (Poesie jako obraz),⁴⁷⁾ který je opakováním aforismu Simonida z Kóu.⁴⁸⁾ Avšak sama myšlenka se objevila teprve ve spisech Benedetto Croceho⁴⁹⁾ a dnes je o ní už bohatá literatura.⁵⁰⁾ Zato teze o jazykové povaze filmu byla vyslovena už na prahu teoretických úvah o novém umění. Roku 1911 ji uveřejnil – nikoliv neovlivněn B. Crocem – Ricciotto Canudo⁵¹⁾ a s touto myšlenkou pracovali, ať už podle něho nebo nezávisle na něm,

45) Ikonologickou a sémiotickou metodologii srovnává mj.: J. Białostocki, *Historia sztuki* . . . , s. 93–105.

46) V poslední době podal přehled těchto prací W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznych w badaniach nad filmem*. Katowice 1986 (= PNUŠ 781). Z publikací v polském jazyce srov. též: M. Książek - Konicka, *Semiotyka i film*. Wrocław 1980; J. Lotman, *Semiotyka filmu*. Warszawa 1983; A. Helman, *Perspektywy semiotyki filmu*. In: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Wrocław – Warszawa – Kraków 1986, s. 29–40; dále práce cit. v pozn. 54 – 57.

47) Quintus Horatius Flaccus, *Epistulae*. II. 3: *Epistula ad Pisones, sive de arte poetica*. (České vydání: Q. H. F., *Vavřín a réva*. Praha 1972, s. 272–285. – Pozn. red.) Srov. J. Białostocki, *Historia sztuki* . . . , s. 94.

48) Aforismus Simonida z Kóu se zachoval díky Plutarchovi: *De gloria Atheniensium*. 3.

49) B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari 1902. (České vydání: B. C., *Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*. Praha 1907. – Pozn. red.)

50) Přehled diskuse podává W. Tatarkiewicz, *Sztuka i język: dwa wieloznaczne wyrazy*. In: W. T., *Pisma zebrane*. 2: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972, s. 159–175. Ze sémiotického hlediska se tímto problémem zabýval M. Dufrenne, *Czy sztuka jest językiem?* In: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Warszawa 1980, s. 420–441 (fr. orig. 1968). Srov. též H. Markiewicz, *Ut pictura poesis . . . Dzieje toposu i problemu*. In: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*. Kraków 1981, s. 155–183; a dále práce cit. v pozn. 46 a 54 – 57, které obsahují seznam další literatury.

51) R. Canudo, *Le manifeste sur sept arts*. In: R. C., *L'Usine aux images*. Genève 1927. K tomu srov. A. Jackiewicz, *Teoria „siódmej sztuki” Ricciotta Canuda*. In: A. J., *Moja filmoteka: Film w kulturze*. Warszawa 1989, s. 9–31, a zvláště o jazyku filmu s. 22–24.

rovněž další autoři zabývající se tímto problémem jak z teoretického hlediska,⁵²⁾ tak ve světle tvůrčí praxe.⁵³⁾ Teprve v lingvistické sémiotice byl status umění definován jako „sekundární modelotvorný systém“.⁵⁴⁾

O to, že zkušenosti sémiotiky byly přeneseny na půdu filmologie, se zasloužili především Roland Barthes a Christian Metz.⁵⁵⁾ Sémiotický přístup k filmu se tak stal jedním z hlavních směrů vznikajícího vědního oboru.⁵⁶⁾ Tento proud našel také široký ohlas v polské filmologii.⁵⁷⁾ Avšak nedávno vyšla práce Wacława Osadnika *Lingvistika a filmologie*,⁵⁸⁾ která se může stát předzvěstí ústupu od transplantování jazykovědných metod na filmovou půdu.⁵⁹⁾

Není mým úkolem hodnotit sémiotickou orientaci ve filmologii, a tím méně bagatelizovat práce, které z této půdy vyrostly. Sémiotika, a zvláště sémiotika filmu, se inspirovala ikonologií,⁶⁰⁾ a v polské literatuře uzavřel Bolesław W. Lewicki svůj referát *Prvky filmové analytiky*, který proslovil na zasedání v Sosnowci r. 1975, konstatováním: „Vůdčím akcentem všech možných hledisek a oblastí filmologie je nicméně jedna pravda. Je to pravda ikonologická, která hraje tak velikou roli ve všech filmových formách.“⁶¹⁾

52) Srov. mj. R. Clair, *Po zralé úvaze*. Praha 1964, s. 15–16 (fr. orig. 1950); B. Balázs, *Nový jazyk filmový*. In: *Wybór pism*. Warszawa 1987, s. 36–38 (maď. orig. 1948). Srov. též přehled názorů: A. Jackiewicz, c. d., s. 24.

53) Srov. např. J. Płażewski, *Język filmu*. Warszawa 1982 (1. vyd. 1961), kde se nachází přehled stanovisek (s. 16–23) a názorů, které se objevily po prvním vydání: Doslov ke druhému vydání (s. 481–533). (Český překlad prvního vydání: J. P., *Filmová řeč*. Praha 1967. — Pozn. red.)

54) Srov. v polskojazyčné literatuře: J. Lotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. „Pamiętnik Literacki“ 10, 1969, č. 1.

55) R. Barthes, *Le problème de la signification au cinéma*. „Revue Internationale de Filmologie“, 1960, č. 32–33; Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. 1 – 2. Paris 1968–1972; týž, *Langage et cinéma*. Paris 1971. Srov. H. Książek – Konicka, cit. d.; a také Z. Czeczot – Gawrak, *Współczesna francuska teoria filmu*. Wrocław 1982, s. 242–308.

56) Srov. A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, s. 185–215.

57) Z bohaté literatury, která vyrostla ze sémiotických koncepcí, odkazují pouze na vybrané tituly: W. Osadnik, *Generatywny opis filmu*. „Powiększenie“ 3, 1983, č. 1 (9), s. 46–55; E. Wilde, *Problem interpretacji filmu w świetle teorii tekstu*. In: *Interpretacja dzieła. Konferencja w IS PAN 5 – 7 listopada 1984 roku*. Wrocław 1987, s. 197–210; E. Wilk, *O analizie semiotycznej dzieła filmowego*. Katowice 1984 (= PNUŠ 617); rovněž práce sebrané ve sbornících: *Problemy semiotyczne filmu*. Katowice 1980 (= PNUŠ 357); *Film: tekst i kontekst*. Katowice 1982 (= PNUŠ 484); W. Osadnik, *O elementach znaczeniowych w przekazie filmowym*. In: *Dzieło filmowe – zagadnienia interpretacji*. Wrocław 1987, s. 137–149.

58) W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo*.

59) Také jazykověda vstoupila do fáze, v níž přehodnocuje principy dosud závazného modelu transformačně generativní gramatiky. Vedle něj a v opozici k němu se rodí jazykověda kognitivní, která klade důraz na sdělovaný význam. Srov. G. Lakoff – M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1988 (angl. orig. 1980). Jakým způsobem přejme tento nový proud filmologie a nakolik se přiblíží k ikonologii, to už je jiná záležitost.

60) Ch. Metz změnil po přečtení programní práce E. Panofského své původní teze, že filmový obraz není sémioticky organizován. K této otázce srov. H. Książek – Konicka, c. d., s. 58.

61) B. W. Lewicki, *Elementy analityki filmowej (tezy podstawowe)*. In: *Współczesne proble-*

Podstatou filmu je vizuální sdělení. Proto nemůže filmologie zůstat lhostejná k metodám, které se osvědčily při studiu výtvarných děl — rovněž vizuálních sdělení.

8.

Ikonologická interpretace Erwina Panofského je nástroj, který umožňuje proniknout do univerza uměleckého díla. Její neoddiskutovatelná hodnota je v tom, že spojuje předmět zkoumání s dějinami, s dobou, která dílo zrodila.

Průběh semináře v Książu, přednesené práce, předvedené filmy i diskuse kolem nich připomenuly, že i film nese pečeť, kterou vtiskuje každá doba výtvarům kultury v ní vzniklých. Tyto vlivy nesmíme tedy ve filmologii přehlížet⁶²⁾ a dešifrovat nám je pomáhá ikonologická syntéza, k níž — jak to správně vyjádřil Erwin Panofsky — „je zapotřebí mít mentální schopnost, kterou můžeme přirovnat ke schopnosti diagnostika; nedovedu ji označit jinak než poněkud zdiskreditovaným termínem 'syntetická intuice' — a ta může být lépe vyvinuta v talentovaném laikovi než ve vzdělaném vědci“.⁶³⁾

9.

Vědecká metoda se neprověřuje dokonalostí teoretického modelu, nýbrž praxí, v níž se osvědčuje natolik, nakolik nám umožňuje formulovat o zkoumaném předmětu nové otázky a dávat na ně nové odpovědi. V polské filmologické literatuře není mnoho prací, které vycházejí z ikonologického proudu. Kromě výše zmíněného rozboru Madelaine von Helandové musíme rozhodně připomenout zajímavou interpretaci *Přeletu nad kukaččím hnízdem* Miloše Formana z pera Jana Białostockého,⁶⁴⁾ kterou zde však — z ohledu na autor-

my metodologii filmu. *Materiały Ogólnopolskiej Sesji Filmoznawczej, Sosnowiec, 21 – 23 kwietnia 1975. Katowice 1977* (= PNUŚ 168), s. 17–23, k tématu s. 21. B. W. Lewicki se neodvolává přímo na E. Panofského a z toho, v jakém kontextu užívá termínu „ikonologie“, se nedá určit, má-li na mysli metodu, kterou navrhl klasik kunsthistorie.

62) Postulát, aby se film zkoumal v souvislosti s kulturou, se ozývá také ze sémiotických pozic. Srov. W. Osadnik, *O elementach znaczeniowych* . . . Už po zasedání v Książu vyšla publikace *Film i kontekst* (viz pozn. 44), která obsahuje soubor článků vzešlých z „hledání možnosti, jak jej (tj. film — pozn. W.M.) zařadit do pokud možno širokého kulturního kontextu“. (Z úvodu, s. 7.)

63) E. Panofsky, *Ikonografie a ikonologie* . . . , s. 40.

64) J. Białostocki, *Okręt szaleńców*. „Kino“ 14, 1979, č. 11 (167), s. 51; pod titulem *Lot nad kukulczym gniazdem: Kompozycja i symbolika* přetištěno in: J.B., *Symbolie i obrazy w świecie sztuki*, s. 467–470.

skou etiku — nemohu jako instruktivní materiál citovat celou. Nezbyvá mi tedy než se odvolat na svůj vlastní pokus o interpretaci.⁶⁵⁾

Tess

Sluneční drama a šibalské úšklebky

Fabuli filmu *Tess*⁶⁶⁾ převzal Roman Polański ze slavného románu z 19. století *Tess z d'Urbervillů — Čistá žena Thomase Hardyho*⁶⁷⁾ a vytvořil na jejím základě dílo, které není závažné jen proto, že v něm objevil Nastasii Kinskou. Polańského *Tess* je dílo bohaté a mnohohrstevné a pokusit se o popsání jeho struktury se zdá být lákavé.

Je nasnadě, že když stojíme před nutností převést sdělení — umělecké dílo je přece také sdělení — z jednoho sémiotického systému do druhého, logicky se vynoří otázka, nakolik odpovídá adaptace předloze.⁶⁸⁾ Přesto, že takto zaměřená analýza není nijak zvlášť objektivní, je porovnání široce pojatých významů obou děl přece jen nezbytnou přípravnou fází k dalším úvahám o odvozeném, v tomto případě filmovém díle. Umožňuje to charakterizovat vztah režiséra (a zde i spoluscenáristy) k natočenému románu a srovnání obměn paralelních prvků dává možnost hlubších interpretačních závěrů.

Celkově je nutno podtrhnout nesmírně pietní přístup Romana Polańského k adaptovanému románu, což ovšem vůbec neznamená, že se film s literární předlohou absolutně shoduje. Vždyť už ze základních vlastností každé z obou těchto uměleckých disciplín vyplývá rozdílný způsob vyprávění. Román — tím, že operuje slovem — může být více reflexivní, introspektivní a Hardy těchto možností mistrně využívá: analyzuje postoje hrdinů, mnohem šířeji líčí

65) Tento esej vyšel poprvé pod redakčně změněným názvem: *Tess. Dramat solarny*. „Po-większenie“ 2, 1982, č. 4 (8), s. 101–114. V této reedici jsem vypustil závěrečnou část, která nesouvisí s tematikou této statě. Musím zde upozornit ještě na jednu věc: práce, které přinášejí výsledky ikonologické interpretace, seznamují čtenáře jen velmi zřídka se třemi fázemi zkoumání, a přecházejí přímo k závěrečné syntéze.

66) *Tess* (1979). **Scénář:** Gérard Brach, Roman Polański a John Brownjohn. **Kamera:** Geoffrey Unsworth a Ghislain Cloquet. **Režie:** Roman Polański. **Výtvarníci:** Pierre Guffroy a Jack Stephens. **Hudba:** Philippa Sarde. **Hrají:** Nastasia Kinská (*Tess*), Peter Firth (*Angel Clare*), Leigh Lawson (*Alek Stoke d'Urberville*) ad. **Produkce:** Claude Berri — Renn Productions, Paris, a Burril Productions, London. **Metráž:** 4 673 m (cca 180 min.).

67) T. Hardy, *Tess of the d'Urberville. A Pure Woman*. (Poprvé tištěno na pokračování 1891.) (Nadále odkazujeme na poslední české vydání: T. H., *Tess z d'Urbervillů. Čistá žena*. Praha 1975. — Pozn. red.)

68) Srov. M. Golaszewska, *Zagadnienie przekładalności sztuk*. „Studia Estetyczne“ 13, 1976, s. 139–153; a ve vztahu k filmovým adaptacím literárních děl: A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*. Warszawa 1971; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974; W. Orłowski, *Z książki na ekran*. Łódź 1974; A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. (Próba wprowadzenia w problematykę)*. In: *Film. Sztuka i ideologia*. Wrocław 1981, s. 73–86.

motivy jejich jednání i vnitřní nerozhodnost při jejich životních volbách a navíc opatřil události a líčení autorským komentářem.

Zato film Polaňského — aspoň ve své nejsvrchnější vrstvě — tyto prvky neobsahuje. Je vyprávěn jakoby nezúčastněně, objektivně, což můžeme chápat také jako tvůrčí transpozici Hardyho fatalismu. Tento způsob vyprávění nezůstal bez vlivu na charakteristiku titulní hrdinky. Ve filmu je to žena pasivní, spíše objekt událostí vyvolaných jejím okolím než uvědomělý subjekt ovlivňující běh svého života. V románu je její osobnost propracovanější a mnohotvárnější; poddává se svému osudu pokorně, ale také vyvolává situace, vychází vstříc událostem a bývá na vahách před volbou dalšího jednání.

Režim filmového představení si vynutil rovněž změny ve fabulační vrstvě, i když se zde zásahy omezily v podstatě na nezbytné krácení — vzhledem k metráži filmu.⁶⁹⁾ Toto krácení postihuje nejednou celé fabulační motivy⁷⁰⁾ a četná líčení, která dávala romanopisci možnost vyslovit svůj autorský komentář.

Je nutno si ovšem povšimnout, že provedená krácení zplošťují chronologickou perspektivu filmového vyprávění. V adaptaci chybějí prvky, které by dotovaly vzájemný časový vztah událostí ve větších časových úsecích. Při troše dobré vůle by se trvání filmového děje dalo vměstnat do období dvou let,⁷¹⁾ zatímco v románu uplynou jen mezi prvním setkáním Tess a Angela v Marlottu a jejich společnou prací v Talbothaysu čtyři roky.⁷²⁾ Vzdor tomuto časovému zhuštění a provedenému krácení byla dramatická kostra filmu věrně převzata z knihy, tzn. že zfilmované události mají svůj model v románu. Avšak s jednou výjimkou. Ve filmu byla Tessině matce Joanně Durbeyfieldové přiřčena úloha iniciátorky opětného setkání Aleka d'Urbervilla s její dcerou,⁷³⁾ zatímco v románu dochází k setkání zcela náhodou. Ba navíc se Hardy přímo zmiňuje o averzi Joanny Durbeyfieldové k Alekovi. Proto lze její dopis

69) Promítání filmu trvá nyní něco kolem tří hodin a úplné přenesení obsahu románu by film prodloužilo nejméně dvakrát. O konfliktech a potížích, které vyvolala metráž filmu, píše Roman Polański ve své autobiografii *Roman*. Srov. polské vydání v úryvcích týkajících se zmíněného filmu, které redakce časopisu *Film* opatřila tituly: *Tess*. „Film“ 44, 1989, č. 38 (2098), s. 15; *Widmo klęski i sukces*. Tamtéž, č. 39 (2099), s. 20, kde se projednává o konfliktu s producentem kvůli délce filmu.

70) Např. kazatelská činnost Aleka d'Urbervilla; příjezd Izz Huettové na farmu Flintcomb-Ash; setkání farmáře Grobyho s Tess a Angelem v městečku atp.

71) Děj románu začíná v květnu (srov. s. 19), což film nijak nepodtrhuje (příhodu s jahodami nelze uznat za jednoznačně datující prvek). Do žní a scény kojení uplyne ve filmu rok a další události (práce na farmě Talbothays, svatba s Angelem a přijetí práce ve Flintcomb-Ash) se mohly odehrát do konce kalendářního roku. Rodina Durbeyfieldů opouští Marlott 24. března (v předvečer svátku Zvěstování — srov. s. 381) a do jara můžeme datovat také Angelův návrat, zatímco události v Sandbournu se mohly odehrát v létě.

72) Srov. s. 218.

73) Ve filmu se mladý Stoke odvolává na dopis Tessiny matky, zatímco v románu došlo k jejich druhému setkání zcela náhodou a o jejich dítěti mu řekla teprve Tess sama.

„adoptovanému bratránkovi“ interpretovat dvojím způsobem: 1. jako útěk Polaňského od událostí typu *deus ex machina*, 2. jako posílení záporné charakteristiky matky, která se tím, že se stane iniciátorkou opětného setkání Tess s Alekem, stává příčinou další tragédie své dcery. Ve filmu nenajdeme řešení této alternativy, avšak ani jedna, ani druhá interpretace nemá vliv na to, že by se dílo jako celek mohlo chápat různě. Lze naopak konstatovat, že tato událost má povahu vysloveně marginální a nepodmiňuje celou konstrukci fabule. A ta — přes svůj románový základ — je budována osobitě, důsledně a autonomně. K percepci filmové podívané není nutná znalost románu, neboť události — vyličené v souladu se záměry, jak je můžeme vyčíst z románu — mají ve filmu svou úplnou, samostatnou motivaci. Ale i zde můžeme zaznamenat jednu výjimku. Lovecká scéna — která je ve filmu pouhou žánrovou epizodou — má v románu jinou funkci, takže teprve v kontextu s literárním dílem nabývá i na plátně plnějších rozměrů.

Věrnost vůči románu se odráží také ve filmových dialozích které tvoří téměř⁷⁴⁾ věrně převzaté dialogy Hardyho, a to do té míry, že ve scéně útěku, poté co zabila Aleka, se Tess svěruje Angelovi, že se bála, že Aleka zabije, už od okamžiku, kdy ho poprvé (sic!) zranila úderem rukavice.⁷⁵⁾ Když to Tess říká, zapomíná, že už v lese Chasse shodila Aleka z koně a způsobila mu zranění.⁷⁶⁾

Takovýchto srovnání by se dalo provést více, porovnání obou děl by se dalo syntetizovat, daly by se z něho dělat závěry, avšak hodnota filmu není v jeho věrnosti literární předloze a uvedené příklady dokumentují dostatečně snahu Romana Polaňského o adekvátní přepis románu na filmové plátno.

Ovšem k určení umělecké hodnoty filmu tato teze nestačí, neboť při hodnocení se musíme odvolat na vlastnosti hodnocenému dílu imanentní. V této črtě se pokouším rozlišit a analyzovat dva umělecké postupy, kterých Polaňski v *Tess* použil.

Podle mého mínění je nejdůležitějším režisérským činem určení přesného denního rozvrhu inscenovaných událostí. Ona přesnost v určování času v rámci dne je v ostrém rozporu se zmíněným už neurčitým časem děje celého filmového vyprávění. Ba co víc, přesné časové určení některých událostí je přehnaně zdůrazněno slovem i obrazem nebo takovými podrobnostmi v záběru, které určují denní dobu.

Z tohoto hlediska jsem prošel celý vývoj děje, přičemž jsem pokaždé zaznamenal literární původ chronologie, abych tak úplněji osvětlil úlohu režiséra:

74) Protože nemám k dispozici dialogovou listinu, nemohu provést přesvědčivé srovnání.

75) Pro konfrontaci srov. text románu na s. 415.

76) V románu Tess Aleka jen neopatrně odstrčí a přivodí pouze nebezpečí, že Alek spadne (viz s. 84).

1. Expozice filmu probíhá při západu slunce a tehdy se také objevují hlavní motivy zápletky:

- a) za zvuků hudby kráčí veselý průvod děvčat a žen,
- b) pastor Tringham sděluje prodáváči Jackovi, že pochází z prastarého rodu d'Urbervillů,
- c) objeví se Angel Clare, nevšimne si Tess a nechává ji stát ve světle zapadajícího slunce;

2. za svítání je Tess svedena (znásilněna?) Alekem d'Urbervillem v lese Chasse — srov. s. 87–88;

3. za svítání opouští Tess Trantridge (časné ráno potvrzuje Alek ve své replice) — srov. s. 92;

4. v poledne, během přestávky při žních, kojí Tess dítě⁷⁷⁾ — srov. s. 106;

5. v noci za bouře umírá Tessino dítě — srov. s. 112, kde však chybí bouře;

6. v noci vztyčuje Tess na hrobě dítěte kříž a opouští rodnou vesnici;

7. v poledne, za poledního dojení, přichází na farmu Talbothays;

8. ráno, u snídaně, si Angel poprvé všimne Tess, když Tess vysloví sentenci o duši (hodiny nadbytečně ukazují půl šesté) — srov. s. 140;

9. večer hraje Angel na flétnu;

10. následujícího večera dochází k setkání a k rozhovoru Tess s Angelem;

11. večer, během dojení krav, vyznává Angel Tess lásku — srov. s. 170–171;

12. za svítání se Angel vrací z domova a žádá Tess o ruku;

13. večer, během cesty s mlékem na stanici, odmítá Tess Angelovu nabídku a zatají před ním skutečný důvod tohoto odmítnutí (srov. s. 209 a násl.), načež píše dopis, kde své odmítnutí zdůvodňuje — srov. s. 231;

14. za svítání rozradostněně přijímá nezměněný Angelův postoj — srov. s. 231;

15. v poledne zjišťuje, že Angel její dopis nenašel. Je to pro ni rána — jako oslnění sluncem. Rozhoduje se, že dopis zničí;

16. za soumraku si Angel a Tess vyznají své hříchy a dojde k rozchodu — srov. s. 251 a násl.;

17. za svítání Tess odjíždí;

18. za soumraku potkává Tess farmáře Grobyho, ale noc stráví v lese — srov. s. 300;

19. večer dorazí ke své přítelkyni Marian — srov. s. 306;

20. za soumraku udeří u mlátičky Aleka;

21. večer se rodina Durbeyfieldů utáboří před kostelem v Kingsbere-sub-Greenhillu — srov. s. 390 a násl.;

22. večer se Angel vrací domů — srov. s. 397;

77) Teprve z této scény se dovídáme o jejím těhotenství s Alekem d'Urbervillem.

23. za svítání přijíždí Angel do Sandbournu a navštíví Tess (ranní hodina je dána epizodou s mlékařem a Angelovým rozhovorem s hospodyní) — srov. s. 408;

24. u snídaně zavraždí Tess Aleka a pak s Angelem prchá (denní doba souhlasí s literární verzí, ale obě scény se v podrobnostech liší);

25. v noci dochází v Bramshurst Courtu ke smíření Tess s Angelem — srov. s. 416 a násl.;

26. za svítání se objeví stařenka, která hlídá dům, takže oba ukrývající se musejí rychle prchat — srov. s. 421–422;

27. za rozbřesku najdou policisté Angela i Tess, která spí na obětním oltáři v kultovním kruhu ve Stonehenge — srov. s. 425;

28. konvoj policistů a zatčených se vzdaluje od megalitické svatyně za východu slunce.

Tyto události, jak jsem je zde vypsál, tvoří dramatickou kostru díla. Ostatní epizody, které film zaznamenává, jsou jen žánrovým doplněním a nevnašejí do vývoje děje žádné rozhodující prvky. Pozornost vzbuzuje, že v četných případech změnil Polański denní dobu, v níž se odehrávají události, které mají pro děj klíčový význam.

Do čela seznamu těchto změn se dostává scéna, která film otevírá; tato scéna byla ve srovnání s románem značně posunuta v čase směrem k západu slunce.⁷⁸⁾ Úvodní průvod klubu z Marlottu a závěrečný policejní konvoj tvoří sponu, která spíná celé vyprávění. Vyprávění, které se odehrává od soumraku do svítání. Během této noci prochází Tess svým tragickým životem, aby jej naplnila (v symbolickém a metaforickém smyslu — uzavřela uvězněním) v obětním kruhu slunečního kultu.

Vztah k rytmu denních změn určených zdánlivým pohybem Slunce je v celém filmu zřejmý. Ve způsobu vyprávění, jehož Polański používá, Slunce jako by determinovalo Tessiny osudy, aby ji nakonec přivedlo na svůj obětní oltář.

Tess jako oběť obětovaná Slunci.

Takové chápání symboliky filmu nachází zvlášť přesvědčivé potvrzení ve scéně, v níž Tess najde dopis (epizoda 15). Tess jej schovává a tím zatajuje existenci svého dítěte (k jeho solární symbolice se hned vrátím), zapře je a Slunce ji trestá oslněním! Je to epizoda klíčová pro další osudy Tess. To, že zapřela mrtvé dítě, determinovalo celý její další život. To tehdy se odsoudila k smrti a její sudba se naplnila ve Stonehenge, kam policisté dorazili s východem Slunce. Nota bene poslední záběr filmu kontaminuje dvě scény z romá-

78) T. Hardy klade setkání Jacka Durbeyfielda s pastorem Tringhamem jasně do polední doby, zatímco purpurové zbarvení celé úvodní sekvence nás nenechává na pochybách, že jde o pozdější, už podvečerní dobu.

nu: Tessino polapení a scénu, v níž Angel a Liza-Lu, Tessina sestra, kráčejí za svítání k věznici, kde bude Tess oběšena.

Stojí za pozornost, že z uvedených epizod se pouhé tři odehrávají v poledne, všechny ostatní pak ráno, večer nebo v noci. A i v té trojici je časové určení příchodu na farmu Talbothays (epizoda 7) velmi nezřetelné.⁷⁹⁾ Nesporné jsou tedy pouze dvě scény: zmíněná scéna s dopisem a kojení dítěte o žních (epizoda 4.) Kojení dítěte, které bylo počato za svítání (epizoda 2), nabíralo sílu v poledne, ale v noci je ztratilo a zemřelo (epizoda 5). Je tu zapotřebí očividnější paralely se solární symbolikou? V této interpretační koncepci dostává scéna s kojením dítěte ještě další význam jakožto předobraz obětování Tess ve Stonehenge. Dítě jako dítě Slunce, Tess kojí dítě-Slunce.

V souvislosti s touto symbolikou dostává také plnější význam to, že film je dedikován Sharon.

Proti této interpretaci symboliky filmu je možno vznést námitky a tvrdit např., že epizody, které zde nebyly zvlášť analyzovány a které se odehrávají za východů či západů slunce, nevytvářejí žádné významové sledy. Chtěl bych této námitce předejít a podtrhnout, že to, že Polański vnesl do filmového vyprávění přesné určení denní doby, v níž se předváděné události odehrávají, je nesporné. Některé z těchto epizod se dají — jak jsem to výše navrhl — sestavit do srozumitelného celku a tato má interpretace je pokusem, jak tento fenomén vysvětlit.

Fenomén nikoli jediný v tomto filmu, který svou pokorou ve vztahu k literární předloze a přímo noblesním způsobem podání jako by se vymykal z celé Polaňského tvorby. Ale cožpak přece jen nevykukuje zpod klidné, vnější vrstvy filmu šibalský úšklebek umělce, který propletl strukturu díla ironickým komentářem?

Už Marsha McCreadieová upozornila na oko Alekovy matky, které je zbarveno podobně jako oči jejích milovaných slepic, a označila to za extravaganci pro Polaňského charakteristickou.⁸⁰⁾

Je to však jen drobná epizoda. Kategorii extravagance lze zato interpretovat celou konstrukci fabule filmu. Polański jako by dodržoval klasickou maximu: puška, která visí na stěně v první scéně, musí v poslední vystřelit! A skutečně: Ve filmu nacházíme četné přísliby následných událostí — jeden z nich jsem už citoval. Mnohé z těchto dramatických figur převzal Polański bezpo-

79) Dojení krav probíhá třikrát denně. Tess přichází na farmu bezprostředně před jedním z těchto dojení. Není to ráno, protože krávy se vrací z pastvy. Tato skutečnost mluví spíše pro večerní dobu. Proti tomu však mluví jasné denní světlo. Ale je možné, že Polański neměl v úmyslu dát této scéně nějaký symbolický význam, a proto nesladil tyto dva prvky (polední sluneční svit a večerní návrat stáda).

80) Marsha McCreadie v článku ve „Films in Review“, March; cit. podle „Filmowy Serwis Prasowy“ 28, 1982, č. 19 (505), s. 17. Za „extravaganci“ považuje také „nevkusnou dedikaci“.

chyby od Hardyho, který zápletku značně zamotal a zauzloval její nitky do té míry, že by to dnes ve filmu vadilo jako nadměrné množství shod okolností.⁸¹⁾ Na filmové plátno však přesto pronikla z románu mj. otázka, kterou položí jedno z dětí, když Tess a Alek odjíždějí:

„To tenhle pán se ožení s naší Tess?“⁸²⁾ Na což dá život na plátně tak tragicky líceměrnou odpověď.

Rovněž od Hardyho je převzata sekvence s provazem, který je výtvarným ekvivalentem Tessiných slovních úvah o sebevraždě ve svatební noci. Ve scéně se strojní mlátičkou používá Polański podobného manévru. Divák, vychovaný filmovým jazykem, očekává po řadě detailů útrobu stroje, že dojde k dramatické katastrofě. K ničemu však nedojde. Tento typ ohlašování následných událostí vytvářením atmosféry pomocí vhodných záběrů určitých předmětů dochází nakonec naplnění ve scéně snídaně v Sandbourne, neboť Tess zavraždila Aleka zřejmě nožem na krájení šunky. A teprve nyní, když jsme se už seznámili s průběhem děje, si uvědomujeme, že nůž⁸³⁾ se objevil už na začátku filmu, totiž ve scéně, v níž se za Tessiny návštěvy v Trantridge jí ve stanu.

Ve stejné konvenci se dají chápat i scény západu Slunce na začátku a jeho východu v závěru filmu, jak jsem je už vyložil: vyprávěné události jsou jen noční vidiny, které nás navštívily ve spánku (mezi soumrakem a svítáním) a které jsme ze sebe setřásli při odchodu z kina.

Navrhl jsem zde dva způsoby celostní interpretace filmu. Ty ovšem nevyčerpávají bohatství tohoto díla, nýbrž jen naznačují možnosti, jakým způsobem, potencionálně v díle obsaženém, lze toto dílo vnímat, jestliže si bedlivě všímáme předmětů a událostí na plátně předváděných a jestliže je analyzujeme s perspektivou syntézy. Syntézy — jak se domnívám — ikonologické.

Přeložil Erich Sojka

81) Například takové ve filmu chybějící motivy jako Alekova kazatelská činnost, kterou začne vykonávat pod vlivem pastora Clara; Angelova a Tessina svatební noc ve starém sídle d'Urbervillů a další.

82) V románu je otázka formulována způsobem, který je adekvátnější dalšímu vývoji děje: „To je ten pan příbuzný, co udělá z Tessinky dámu?“ (s. 63.)

83) Nemám tady samozřejmě na mysli totožnost předmětu, nýbrž pouze jeho třídu.

SUMMARY

Iconology in Polish Filmologic Literature

Wojciech Mischke

A model of a science about a film has been created above all according to an example of literary sciences, but we also meet with attempts — though diffident ones — to apply methods elaborated on a ground of sciences about other art branches. Iconological interpretation, one of the most popular methods in theory of creative art, belongs among them. Iconological interpretation enables in part to penetrate in meanings which were intelligible to contemporary perceivers, but they became unintelligible by turn of time because their semantic continuity. The iconology further reveals and interprets symbolic values which are — in words of Erwin Panofsky — „usually unknown even to the artist himself and can be even very far from that what he wanted to express consciously“. A Polish filmologist Wiesław Godzic who investigated considerably questionably possibilities of the iconology for a film theory (An iconologically-iconographic method in examination of the film work, 1980) asserts that the film lacks these „symbolic values“ and filmology must therefore abandon attempts of their discovery. Godzic's conclusions are based on very unsteady arguments.

Certainly I do not claim that an iconological approach offers universal possibility of interpretation. Certainly it does not solve all problems which an art work puts potentially before us. And on the top of it: any work cannot be interpreted iconologically. Certainly negation of usefulness of iconological interpretation or limitation of its application as requested by Wiesław Godzic are not useful to the thing. Iconology examines among others changes taking place within the framework of the pictorial system which is dynamically variable (of course Godzic does not admit any iconographical changes). The iconological method is a fruitful way how to decipher the film as a certain mirror of its time — already for this reason we should not abandon this method. We can prove its advantage only by practical use in spite of the fact that the results of iconological interpretation until now are not by far so convincing as in the science on creative art. Of course for example Swedish historian Madelaine von Heland uses terminology of Panofsky in relation to the film work . . . A Polish translation of her study forms a certain counterpoise to considerations of Wiesław Godzic.

A search for new ways of the iconological method in filmology must legitimately start by Panofsky. Erwin Panofsky in his study „A Style and a Medium in the Film“ (1936) has used a term of the film iconography which he understood as a complex of signs a priori characterizing a figure (traditional attributes but also situations, etc.). If we apply three phases of an art work's investigation as defined by Panofsky in an area of the film, we find out that in the first phase primary natural meanings are deter-

mined. The second phase consists above all in an exact identification of these motives (topics, characters, events, . . .) which require an attribution of symbolic significance. Synthesis in which the third phase consists is so exact as is exact a selection, and as is precise the interpretation in the second phase.

With a question of iconological examination of an art work there directly corresponds two substantial things: firstly — an application of iconographic analysis we cannot limit to works of the silent film or representatives of conventionalized genres (detective stories, westerns, etc.), secondly — a film producer who has in his branch so wide selection of means at his disposal can characterize his character very relatively — he shows it in time and different situations.

An important part in filmology is played by semantic procedures. It is worth of attention how semantic has been inspired by iconology. (For example we know how the works of Panofsky influenced even original theses of Christian Metz.) Polish theoretist Bolesław W. Lewicki stated at a Polish filmological conference in the year 1975: „A leading accent of all possible standpoints and areas of filmology is still the only truth. It is the iconological truth which plays such a large part in all film forms.“

Iconological interpretation of Erwin Panofsky is an instrument which enables to penetrate into a heart of the art work. Its undebatable worth consists in that, that it combines an object of examination with a history and a time which have created the work. But for a peak iconological synthesis we need — according to Panofsky — „certain intellectual abilities, which can be compared with a diagnostic art and cannot be characterized better than a somewhat discredited term synthetic intuition' with which a talented laic can be equipped richer than an erudited professional“.

A scientific method is not verified by perfection of a theoretical model but in practice where it proves competent in accordance with that how it helps us to formulate new questions about a given topic and to give new answers to them. There are not many works in Polish filmologic literature which steps out from the iconological stream. Except for interpretation of an analysis of Madeleine von Heland of the film *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977). I must conclusively recall a remarkable interpretation of the film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Miloš Forman, 1975) from a pen of Jan Białostocki. I am trying myself to do an iconological analysis of the film of Roman Polański *Tess* (1979).

This analysis is an organic art of my study.