

Pomiędzy studiami nad tekstem literackim a semiotyką artystyczną

ELŻBIETA CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA
(Kraków)

1. Tekst literacki (werbalny) a tekst wizualny

Tekstologia i studia nad dyskursem zwracają się interdyscyplinarnie ku całemu wachlarzowi nauk, które zajmują się tekstami pisanymi i mówionymi jako największymi jednostkami ludzkiej komunikacji. Poza semantyką tekstu, stylistyką, poetyką, retoryką czy teorią literatury są to obecnie m.in.: semiotyka, socjolingwistyka, psycholingwistyka, filozofia języka, studia nad komunikacją, nauki kognitywne i neurobiologia, antropologia kulturowa, etnometodologia, medioznawstwo.

W swym artykule pragnę zająć się pograniczem pomiędzy semantyką literacką/stylistyką/poetyką/retoryką a semiotyką artystyczną i teorią sztuk pięknych. Tematyka ta powraca cyklicznie, lecz jak dotąd nie uzyskano jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy możliwe jest opracowanie wspólnego „leksykonu”, a nawet szerszego paradygmatu strukturalnego, który obejmowałby wszystkie teksty artystyczne, werbalne i niewerbalne zarazem. To marzenie o semiotycznym uniwersum we współczesnej myśli teoretycznej sięga czasów estetyki Benedetto Crocego (1902, *linguistica generale*; zob. Croce 1974), semiologicznych rozważań Heinricha Wölfflina pod hasłem „Sztuki piękne mają swój język”, zapoczątkowanych w latach 20. XX w. (zob. Białostocki 2009: 285), rosyjskiego formalizmu (Shklovsky 1965) i wywodzącego się z niego Jakobsonowskiego namysłu nad figuratywnością w szeroko pojętym tekście, jak również

tradycji radzieckiej i rosyjskiej semiotyki kultury (Lotman 1977; Łotman 2008; Uspienski 1977; Toporow 2003).

W ostatnich dekadach powraca zwłaszcza stary temat, nigdy niedopracowany do końca, dotyczący studiowania tekstów semiotycznych, szczególnie wizualnych, w sposób częściowo zbieżny z analizą tekstów werbalnych. Takie podejście, traktujące obraz, rzeźbę, instalację, dzieło architektury, a także koncepcje urbanistyczne, założenia ogrodowe, formy użytkowe (*design*) itp. jako pełnoprawne teksty, jest tzw. szerokim podejściem semiotycznym, zgodnie z definicją Uspienskiego określającą mianem tekstu „każdy semantycznie powiązany ciąg znaków” (cyt. za: Białostocki 2009: 278). Było ono kontestowane ongiś przez niektórych badaczy tekstu/dyskursu, choć obecnie takie negatywne opinie zdarzają się coraz rzadziej ze względu na nasilające się zjawisko występowania multimodalności sensorycznych (percepcyjnych) we współczesnych tekstach/dyskursach, które – jak np. język Internetu – posługują się mieszanymi mediami w swym przekazie. Również wśród historyków sztuki nie istnieje jednomyślność w kwestii traktowania dzieł wizualnych jako równoważnych tekstom literackim (por. Białostocki 2009; Porębski 2009).

Niniejsza relacja ograniczać się będzie do porównania tekstów estetycznie naznaczonych, a więc tekstów literackich i dzieł sztuki, szczególnie malarstwa, choć wiele cech „tekstu malarskiego” można ekstrapolować na rzeźbę, instalację czy dzieło architektury.

Ze względu na rozbudowany aparat badań językoznawczych i literackich, szczególnie w takich domenach jak stylistyka/poetyka/retoryka, rozważania nad tekstowym charakterem malarstwa często naznaczone były hegemonią językoznawczą, zwłaszcza w latach 60. i 70. XX wieku, gdy panował model strukturalistyczny. I tak np. Jean-Louis Schefer, w pracy *Scénographie d'un tableau* (1969), dokonując skomplikowanej interpretacji obrazu Parisa Bordone'a *Dwóch mężczyzn grających w szachy*, twierdzi, iż „podobnie jak fabuła powieści, świat malarstwa nie posiada sprawdzalnego podłoża realistycznego, lecz tylko podłożę syntaktyczne i gramatyczne” (cyt. za: Białostocki 2009: 281). *Nota bene*, surowa krytyka zbyt dalece posuniętego językoznawczego podejścia do analizy obrazu w pracy Schefera przeprowadzona została przez Stanisława Pazurę (1973) oraz Stefana Morawskiego (1976; zob. Białostocki 2009). Wydaje się, że Schefer niepotrzebnie skomplikował swoją semiologiczną interpretację obrazu poprzez wprowadzenie do niej nie tylko pojęcia dzieła sztuki jako gry czy teatru,

lecz także elementów językowego opisu składniowego (syntagmy) oraz terminów zaczerpniętych z dziedziny stylistyki i retoryki.

2. Filozofowie kontra teoretycy sztuki w kwestii schematyczności tekstów werbalnych i wizualnych

W relacjonowanej tu dyskusji nie można pominąć głosów filozofów, szczególnie fenomenologów, którzy od lat poświęcają sporo uwagi kwestiom estetyki dzieła sztuki. I tak Roman Ingarden, porównując dzieło literackie z dziełem malarskim, twierdzi, że to drugie naznaczone jest w większym stopniu niedookreśleniem/schematycznością, a więc cechą zmuszającą widza do wzmożonej konkretyzacji (czyli kreatywnego uzupełniania poprzez interpretację), ze względu na odwoływanie się do jednego tylko zmysłu, wzroku. Dzieło werbalne natomiast może odwoływać się do pozostałych zmysłów (Ingarden 1973: 162 i in.; 2009). Ingarden, nie używając tego terminu, odnosi się do zjawiska szeroko pojętej synestezji.

Jednak, pod pewnym względem estetycznym, recepcja dzieła literackiego jest trudniejsza niż w przypadku obiektu estetycznego w malarstwie: musi rozwijać się w czasie, podczas gdy dzieło malarskie ujmujemy holistycznie, „momentalnie”, ponieważ nie ma ono struktury temporalnej (Ingarden 1973: 302; 2009). Pobrzmiewa tu opinia Gotholda E. Lessinga z *Laokoona* (2012: 60–61, 81), natomiast w terminologii współczesnej kognitywistyki omawianą opozycję ujmuje się jako skanowanie sekwencyjne przeciwstawione skanowaniu sumarycznemu).

Warto spojrzeć więc na przykład literacki – posłużmy się dwoma cytatami z poezji Czesława Miłosza, takimi, w których dobrze widać synestezję poetycką nie w wąskim znaczeniu transpozycji zmysłów w opisie jakiegoś zjawiska, ale raczej jako instrukcję odautorską pouczającą czytelnika, jakie zmysły powinien uruchomić w odbiorze wiersza:

Tak pięknej wiosny jak ta, już od dawna
Nie było; **trawa**, tuż przed sianokosem
Bujna i rosy pełna. W nocy **granie**
Słychać z brzegu moczarów, **różowa ławica**
Leży na wschodzie aż do godzin rana.
O takiej porze **każdy głos nam będzie**
Krzykiem tryumfu.

(*Powolna rzeka*, Wilno 1936; cyt. za: Miłosz 2008a: 16)

Zaznaczone przeze mnie fragmenty pozwalają czytelnikowi aktywować kolejno następujące zmysły: wzroku i dotyku w odniesieniu do trawy, słuchu (granie żab, ptaków?), wzroku przy metaforycznym opisie wschodu słońca i ponownie słuchu („krzyk tryumfu”). To prawdziwy majstersztyk, nakazujący – przy obrazowaniu wywołanym zaledwie siedmioma linijkami opisu – odwołanie się do tak wielu aspektów percepcji.

Podobna sytuacja zachodzi w poniżej cytowanym fragmencie:

Jarzące słońce na liściach, gorliwe **buczenie trzmieli**,
Gdzieś z daleka, zza rzeki, sennie **gaworzenie**
I nieśpieszne **stukanie młotka** nie mnie jednego cieszyły.
Zanim otwarto **pięć zmysłów**, i wcześniej niżeli początek
Czekały, gotowe, na wszystkich, którzy siebie nazwą: śmiertelni,
Żeby jak ja wysławiali życie to jest szczęście.

(*Godzina*, Berkeley 1972; cyt. za: Miłosz 2008b: 220, wyróż. E.Ch.-K.)

I znów w opisie litewskiej łąki z „raju utraconego” młodości poety, przywołanej na emigracji mocą wspomnienia, uruchamiamy zmysł wzroku, a przede wszystkim doznania słuchowe (buczenie owadów, gaworzenie i stukanie narzędzi). I choć poeta wskazuje na potrzebę „otwarcia” pięciu podstawowych zmysłów przy oglądzie świata – wzroku, słuchu, dotyku, powonienia i smaku, naukowcy w ostatnich latach dopisali do nich sporą listę dodatkowych kandydatów do tzw. modalności percepcyjnych, by wymienić choćby orientację przestrzenną, kinestezję (poczucie ruchu w czasie i przestrzeni), zmysł temperatury czy zmysł muzyczny jako bardziej wysublimowany niż podstawowa percepcja dźwiękowa (zob. Spolsky 1993: 27). Słusznie więc sugeruje Ingarden, że język ma dar odnoszenia się do każdego z tych zmysłów poprzez bezpośrednie lub ukryte polecenia typu „A teraz patrz, słuchaj, dotknij, posmakuj, powąchaj itd.” i tym góruje nad percepcyjnie ograniczonym dziełem malarskim.

Czy jednak obraz naprawdę jest upośledzony w porównaniu z tekstem werbalnym?

3. Ernst H. Gombrich i Maurice Merleau-Ponty – re-ewaluacja Ingardena

W opinii znanego krytyka i teoretyka sztuki Ernsta H. Gombricha (2011: 460):

Kluczowa różnica pomiędzy przedstawieniem obrazowym a tekstem literackim leży w fakcie, że żaden ustny opis nie może być nigdy tak szczegółowy, jak musi być obraz. Stąd żaden tekst

nie prześcignie możliwości plastycznej wyobraźni. [...] a zatem nie jest możliwe, by wychodząc z samego dzieła sztuki, zrekonstruować tekst, którego jest ilustracją. Jedyne, co wiemy na pewno, to fakt, iż nie da się w tekście umieścić wszystkich cech przedmiotu.

Tak więc Gombrich uznaje dzieło wizualne za bardziej dookreślone i na pewien sposób mniej schematyczne niż dzieło językowe.

Surowa Ingardenowska ocena potencjału percepcyjnego malarstwa jako zużożonego w stosunku do tekstu językowego powinna zostać zrewidowana również w świetle spostrzeżeń innego znanego fenomenologa Maurice'a Merleau-Ponty'ego (2001: 343; cytuje on tu Paula Cézanne'a), dowodzącego, iż obraz może nawet zawierać w sobie zapach krajobrazu, efekt wynikły z odpowiedniego doboru kolorystyki i kompozycji i w ten sposób jest w stanie przekazać cechy przestrzenne, dotykowe, głosowe, a nawet węchowe przedmiotów reprezentowanych wizualnie. Pojmowanie obrazu przebiega bowiem poprzez aktywne somatyczne zaangażowanie ludzkiego ciała. Powyższa opinia stoi obecnie u podstaw nowych, bardziej kognitywnie zorientowanych analiz fenomenologicznych, np. Paula Crowthera (2009), czy też całego nurtu w językoznawstwie kognitywnym, które swoich podstaw szuka w modelach przestrzennych, a więc bliskich sztukom wizualnym (zob. Langacker 1987).

4. Czy tropy można zobaczyć? Pytanie o wspólną podstawę stylistyki dzieł werbalnych i wizualnych

W naszych poszukiwaniach wspólnej bazy opisowej dla dzieł sztuki werbalnej i wizualnej, ze względu na ograniczenia formalne, koncentrować się będziemy wyłącznie na kwestiach stylistycznych, a w szczególności na jednym z najważniejszych wykładników stylu na poziomie konceptualno-semantycznym – na figuracji¹. Skoro w sztukach plastycznych, instalacjach, architekturze, urbanisty-

¹ Stanisław Dubisz (1996: 16) wymienia sześć strukturalnych warstw językowego tekstu artystycznego: graficzno-fonetyczny, fleksyjny, składniowy, słowotwórczy, leksykalny i frazeologiczny. Choć istniały próby zastosowania podobnego podziału do semiologicznej analizy obrazów, w których mówiono o morfologii oraz składniowych elementach dzieła wizualnego, zakończyły się one niepowodzeniem (por. Białostocki 2009). Nieco inną językoznawczą klasyfikację tzw. poziomów stylu zaproponowali uznani brytyjscy badacze Geoffrey Leech i Mick Short (2007), a mianowicie poziomy: semantyczny, syntaktyczny oraz fonologiczny/grafologiczny. Natomiast praktyczna analiza stylu prozy literackiej odbywa się u nich w następujących kategoriach: 1) leksykalnej, 2) gramatycznej, 3) figuracji, 4) kontekstu i kohezji. Wydaje się, że dwie ostatnie klasy mogą stać się kategoriami integracyjnymi dla wszystkich typów tekstów semiotycznych. Ograniczone ramy artykułu sprowadzają moje rozważania wyłącznie do figuracji.

ce czy architekturze krajobrazu mówi się o stylach na podobieństwo stylów językowych, nic nie stoi na przeszkodzie, aby powrócić raz jeszcze do dyskusji nad figuratywnym potencjałem tych obszarów twórczości człowieka. W tym sensie tropologia mogłaby być ekstrapolowana z artystycznego tekstu werbalnego na artystyczne „teksty wizualne” w ramach tzw. korespondencji sztuk².

Pytanie „Czy metaforę można zobaczyć?” zadał wybitny krakowski teoretyk i krytyk sztuki Mieczysław Porębski (2009), a powtórzył je w swym artykule *Metafora a metonimia* literaturoznawca Jerzy Ziomek (1984), rozszerzając je na wszystkie tropy. Co ciekawe, Porębski odpowiedział na to pytanie twierdząco, choć z pewnymi zastrzeżeniami co do poziomu interpretacji, na którym metafora występuje, natomiast Ziomek wyraził opinię, iż wyrażenie „metafora wizualna” jest samo w sobie metaforyczne. W jego mniemaniu tropy w tradycyjnym pojęciu przynależą jedynie do sfery werbalnej i nie można transponować ich na wizualne media artystyczne. Ziomek opierał się na teorii metafory Ivora A. Richardsa, a później jej wersji znowelizowanej przez Maksa Blacka, zwanej teorią interakcyjną, wedle której pomiędzy nośnikiem (*determinans/vehicle/frame*) a tematem metafory (*determinatum/tenor/focus*) powstaje napięcie (w obecnej terminologii kognitywnej odpowiadające częściowo rzutowaniu z domeny źródłowej na domenę docelową metafory). W opinii Ziomka sztuki wizualne nie są w stanie ukazać przeniesienia znaczenia pomiędzy dwoma obszarami znaczeń w trakcie procesu metaforyzacji.

Obie te przeciwstawne odpowiedzi wyznaczają dwa obozy: zwolenników i przeciwników metafory wizualnej.

5. Obóz zwolenników tropów wizualnych

Na stylistykę i poetykę współczesną znaczący wpływ wywarła interdyscyplinarna koncepcja Romana Jakobsona (1989) o binarności paradygmatów metaforycznego i metonimicznego, według których wszelkie teksty artystyczne (np. literaturę, sztukę kinematograficzną, malarstwo) podzielić można na dwie prze-

² Korespondencja sztuk, zwana też konwergencją, w piśmiennictwie anglojęzycznym występuje obecnie pod hasłem intermedialności, a więc związków i podobieństw pomiędzy różnymi porządkami artystycznymi. Równie modny termin multimodalność odnosi się do współwystępowania różnych tekstów semiotycznych w obrębie jednego dzieła, np. gdy tekstowi języka naturalnego towarzyszy obraz jako ilustracja (komiksy, książki dla dzieci, albumy) lub gdy dzieło sztuki wspiera informacja językowa (tytuł, autor, opis, jak np. w tzw. dyskursie muzealnym). Chodzi tu nie o modalności logiczne, ale o modalności kognitywne. Oba zjawiska, typowe dla współczesnych mediów artystycznych, wyznaczają nowe kierunki badawcze w semiotyce.

ciwstawne grupy. Dychotomiczny opis Jakobsona zastosował praktycznie do analizy modernistycznej i postmodernistycznej prozy anglojęzycznej pisarz i krytyk David Lodge (1977). Warto przypomnieć, że Jakobson traktował np. poezję liryczną i malarstwo surrealistyczne jako przykład metafory (związki oparte na podobieństwie czy analogii), natomiast prozę realistyczną i malarstwo kubistyczne jako realizację procesu metonimicznego (opartego na przyległości czy obiektywnej asocjacji; synekdochę Jakobson kategoryzował jako podtyp metonimii).

Entuzjastycznie o tropologicznym wymiarze sztuk wizualnych wyrażali się również autorzy francuscy i francuskojęzyczni: Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov. Todorov (1986: 235) pisał: „figury rządzą nie tylko użyciem językowym, lecz także i innymi systemami symbolicznymi”. Tzw. figuracją retoryczną w systemach werbalnych i niewerbalnych zajmowali się również badacze skupieni w grupie μ z Liège: Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire i Hadelin Trignon, autorzy *Rhétorique générale* (1970).

W poczet tej grupy zaliczają się także historycy, krytycy i teoretycy sztuki: wspomniani powyżej Gombrich i Porębski, a także Seweryna Wysłouch (2009a; 2009b). Porębski i Wysłouch rozszerzają zresztą repertuar figur do czterech tropów podstawowych: metafory, metonimii, synekdochy i ironii, tzw. *master tropes* według terminologii wpływowego amerykańskiego krytyka Kennetha Burke'a (1962), w tradycji biegnącej od Petrusa Ramusa poprzez Giambattistę Vica do Haydena White'a we współczesnych badaniach nad dyskursem (zob. Chrzanowska-Kluczevska 2013). Maria R. Mayenowa (2000) i Porębski, podobnie jak Gombrich i Wysłouch, zwracają uwagę na konieczność rozróżnienia kilku poziomów interpretacji w dziele wizualnym, a przynajmniej: 1) poziomowi podstawowemu/prymarnemu/denotacyjnemu, zwanego też warstwą ikonograficzną (za Erwinem Panofskym, 1964) oraz 2) poziomowi sekundarnemu, zwanego również warstwą ikonologiczną/konotacyjną, a określanego przez Mayenową jako poziom znaczeń semantycznych czy też poziom interpretacji. W opinii Porębskiego, jak również Mayenowej, na poziomie podstawowym występują wyłącznie symbole, natomiast odczytania tropologiczne dokonują się na wyższej płaszczyźnie i wymagają już znacznego wkładu interpretatora w ich odszyfrowanie. Według Mayenowej ten wyższy poziom zajmuje nie metafora, w której naoczność badaczka nie wierzy, lecz raczej alegoria (dodajmy: wizualna, w przeciwieństwie do alegorii narracyjnej występującej w tekście werbalnym).

Zasadniczo wszyscy badacze z kręgu tzw. denominacji kognitywnej uznają za oczywiste istnienie tropów wizualnych, choć w tej metodologii najczęściej zachowany jest Jakobsonowski dualizm metafora–metonimia. W polskim językoznawstwie kognitywnym badania nad wizualnością tropów prowadzą głównie naukowcy ze szkoły łódzkiej (Lewandowska-Tomaszczyk 2006; Kwiatkowska, Jarniewicz [red.] 2009; Kwiatkowska 2013). W środowisku krakowskim, oprócz kognitywistów piszących o zagadnieniach wizualności (Tabakowska 2009; Hołobut 2012), pojawiła się też pozycja na styku retoryki, psychologii percepcji i sztuk pięknych – *Retoryka obrazu* autorstwa Michała Rusinka (2012).

Żywa pozostaje też fenomenologiczna teoria estetyczna Ingardena, który swoje rozważania nad istotą dzieła literackiego rozszerzył z czasem na inne systemy semiotyczne: muzykę, malarstwo, architekturę i film (Ingarden 1989). Ciekawe są również współczesne kognitywno-fenomenologiczne rozważania na temat estetyki sztuk wizualnych amerykańskiego filozofa sztuki Paula Crowthera (2009).

Pisząca te słowa sama opowiada się zdecydowanie za wizualnością figuracji, nieograniczonej do „wielkiej czwórki” tropów wymienionych powyżej, ale poszerzonej o innych kandydatów do uniwersaliów stylistycznych: porównanie, antytezę, katachrezę (anomalię semantyczną), eufemię, stłumienie i hiperbolę, a koniecznie rozważanych na różnych poziomach interpretacji (por. Chrzanowska-Kluczevska 2011; 2013).

6. Obóz przeciwników tropów wizualnych

Być może najbardziej znana pesymistyczna wypowiedź na temat braku konwergencji pomiędzy dziełami sztuki werbalnej i sztuk wizualnych pochodzi od Michela Foucaulta, który w eseju „*Las Meninas*” otwierającym *Słowa i rzeczy* (2006: 27–28) mówi, co następuje:

[...] stosunek języka do obrazu jest stosunkiem nieskończonym. Słowo i to, co dostępne oku – są nawzajem do siebie niesprowadzalne: na próżno opowiadamy, co widzimy; to, co widzimy, nie mieści się nigdy w tym, co mówimy, i nadaremno ukazujemy poprzez obrazy, metafory, porównania – to, co mówimy.

Pomimo tej „niewspółmierności” „może za pomocą tego języka szarego, anonimowego, lęklivego i pełnego powtórzeń – bo nieprzystającego – obraz powolutku zapali swe światła” (Foucault 2006: 28). Wydaje się więc, że Foucault po-

wtarza tu obawy Gombricha – to właśnie opis językowy jest upośledzony w stosunku do przedstawienia niewerbalnego wizualnego i choćby język starał się bardzo, figury stylistyczne jemu tylko przynależne nie pomogą w uzyskaniu efektu równoważnego bogactwu wrażeń wzrokowych. W podobnie sceptyczny sposób wyrażał się już wcześniej Rudolf Arnheim (1978), twierdząc, że język słów nie jest w stanie oddać rzeczy w ich aspekcie wizualnym.

Kto zatem ma rację w sporze o obecność figur stylistycznych w sztukach wizualnych? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie, pamiętając, że przyczyną rozbieżnych sądów na temat obecności tropów w sztukach pięknych pozostaje problem metodologiczny: nieostre granice pomiędzy conceptami, takimi jak symbol, metafora, alegoria oraz różne ich pojmowanie przez językoznawców i krytyków literackich z jednej strony, a krytyków sztuki z drugiej.

7. Figuracja w dziełach malarskich – Giuseppe Arcimboldi, cykle *Cztery Pory Roku* – *Cztery Żywioły*

Przyjrzyjmy się teraz czterem przykładom „igraszek portretowych” pędzla Giuseppe Arcimbolda (Arcimboldo, 1527–1593), włoskiego malarza okresu manieryzmu, związanego z dworami Habsburgów w Wiedniu i w Pradze, a to w poszukiwaniu figuracji wizualnej, która – wbrew opiniom Foucaulta, Ziomka i Mayenowej – wydaje się stanowić o niezwykłości i bogactwie interpretacyjnym tych dzieł. Barthes (1982) nie bez przyczyny nazwał Arcimbolda retorem i magikiem w jednej osobie, a jego niezwykle *capriccios* – „królestwem metafory”.

Obraz olejny zatytułowany *Lato* (w kolekcji Kunsthistorisches Museum w Wiedniu) stanowi niezwykłą fuzję gatunkową – portret i martwą naturę zarażem. Jako martwa natura antropomorficzna przedstawia on sylwetkę mężczyzny pokazanego z profilu. W portrecie tym, przy pierwszym oglądzie, a więc na podstawowym poziomie ikonograficznym, brak zupełnie cech ludzkich, a nawet cech postaci ożywionej, głowa „mężczyzny” bowiem składa się z misternej układanki przeróżnych owoców, warzyw i kłosów, natomiast szata (na której widnieje data 1563) zdobiąca jego popiersie upleciona jest ze słomy, z kołnierzykiem ozdobionym kłosami zbóż. Zarówno odbiorcy tego manierystycznego arcydzieła, jak i widz współczesny zorientują się natychmiast, że potrzebne tu jest nie tylko literalne odczytanie. W rzeczy samej, tytuł obrazu pomaga nam w sposób multimodalny, a więc jako werbalne wsparcie interpretacji dzieła nie-

werbalnego, zidentyfikować tę dziwną postać-mozaikę jako personifikację Lata. Wraz z tym odczytaniem osiągamy wyższy, ikonologiczny stopień interpretacji poprzez metaforę antropomorficzną. Nawet gdyby obrazowi nie towarzyszył tytuł, doszlibyśmy zapewne sami do takiej identyfikacji, pomimo tego iż standardowymi reprezentacjami lata w malarstwie renesansowym, a później barokowym, były postacie dojrzałych, atrakcyjnych kobiet, często w mocno wydekoltowanych sukniach; dodatkowymi atrybutami były tu dojrzałe płody ziemi kojarzone z okresem żniw i zbiorów. Kobieta personifikująca lato często przedstawiana była też jako grecka bogini Demeter (rzymska Ceres). W tym świetle wybór postaci męskiej przez Arcimbolda jest z pewnością mniej oczekiwany, a tym samym bardziej zaskakujący.

Powróćmy jeszcze na chwilę na poziom prymarny odczytania: wiele z owoców i warzyw, które składają się na głowę Lata, ma sens symboliczny (jak pamiętamy, poziom pierwszy może zawierać symbole). Z pewnością XVI-wieczny dobrze wykształcony widz, do którego obraz był adresowany (cesarz Ferdynand I Habsburg, jego rodzina i dworzanie), miał większą umiejętność odgadywania symbolicznych podtekstów związanych z poszczególnymi roślinami. Współczesny odbiorca, który stara się odczytać ten obraz jako tekst semiotyczny, może mieć więcej trudności z nazwaniem niektórych roślin, a szczególnie z rozpoznaniem głębszych znaczeń symbolicznych, które zatarły się z czasem. Dlatego też korzystamy często z leksykonów symboli i alegorii, aby rozwikłać zagadkę znaczeń nieliteralnych. Na przykład złoty karczoch wyrastający z postaci Lata mógł symbolizować obfitość, płodność i władzę zarazem. Nie bez powodu Patrick de Rynck (2005) zatytułował swój przewodnik po arcydziełach sztuki europejskiej *Jak czytać malarstwo*. Polski podtytuł (*Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*) dodatkowo uwypukla fakt, że pojmowanie dzieł starych mistrzów jest sztuką odczytywania znaczeń ukrytych, rebusów *à la* Arcimboldi, zajęciem ludycznym, lecz nierzadko stanowiącym spore wyzwanie intelektualne.

Ludyczność martwej natury Arcimbolda związanej z odkrywaniem w niej elementów figuratywnych nie kończy się jednak na drugim, metaforycznym poziomie. Bardziej szczegółowa analiza obrazu (Liscia 2007; Kaczorowski [red.] 2010) prowadzi do wniosku, iż z punktu widzenia konstrukcji semiotycznej mamy tu do czynienia z reprezentacją wielopłaszczyznową, w której poziomów interpretacji jest kilka. Na podstawie źródeł historycznych i biograficznych możemy twierdzić, że ten dziwny, intrygujący wizerunek ma jeszcze wyższy, ale-

goryczny poziom interpretacji. Służy on bowiem jako portret alegoryczny cesarza Ferdynanda I Habsburga, którego Arcimboldi był nadwornym malarzem. A zatem alegoria ukryta jest na trzecim poziomie odczytania, który proponuję podzielić na dwa odrębne poziomy: alegorii szczegółowej i alegorii generalizującej (zob. Chrzanowska-Kluczevska 2013). Na tym pierwszym mamy do czynienia z odniesieniem do postaci historycznej, w czym pomagają nam data widniejąca na słomianej szacie. Złocistość ubioru wskazuje na wysoką rangę przedstawianej osoby, podobnie jak symboliczny złoty karczochoch na jej piersi. Na poziomie generalizacji ukryte odwołanie do kultów solarnych łączy w sobie ideę życiodajnego słońca, w którego złocie pławi się letnia natura, z wyobrażeniem króla-słońca. Tak więc alegoria generalizująca to już nie historyczny Ferdynand, ale przedstawienie łaskawego i opiekuńczego władcy, który zapewnia swoim poddanym obfitość płodów rolnych, światło i ciepło.

Podczas gdy identyfikacja elementów przynależnych do poziomu prymarnego nie powinna być zbyt wyczerpująca, rozpoznanie superstruktury interpretacyjnej tego tekstu malarskiego (poziom drugi i trzeci) wymaga odpowiedniej kontekstualizacji. Na poziomie metaforycznym (a nawet na poziomie symboli przynależnych do poziomu pierwszego) widz powinien korzystać z pewnego kodu kulturowego (pomocna może tu być np. *Ikonologia* Cesare Ripy z roku 1618; zob. polskie wyd. 2012), natomiast poziom alegoryczny wymaga często refleksji historycznej, filozoficznej, antropologicznej itp. Sądzę, iż oddzielenie od siebie poziomu metaforycznego (czysto tropologicznego) od poziomu alegorycznego (bardziej złożonego, bowiem alegoria to metafigura) może okazać się pomocne w pokonaniu przeszkody formalnej, na jaką natknęła się Mayenowa w swych rozważaniach, a którą pokonała poprzez pozorne odrzucenie metafory wizualnej na korzyść alegorii (zabieg ten w rzeczy samej okazał się fuzją metafory i alegorii).

Powróćmy jeszcze do drugiego (figuratywnego) poziomu obrazu Arcimbolda. W swym komentarzu do *Lata*, Susanna Liscia (2004/2007) zauważa, że kompozycja, pomimo początkowego wrażenia chaotycznego nagromadzenia motywów roślinnych, przy bliższym oglądzie uderza nas efektem harmonii uzyskanej poprzez niezwykle pieczołowitość detalu i doskonałość palety barw. Istnieje jednak dodatkowy aspekt tej skomplikowanej układanki, o której autorka nie wspomina: wszystkie części składowe są ze sobą obiektywnie powiązane, wskazując na esencję letniej roślinności, której komponenty ukazane zostały w mistrzowskiej styczości. To, co udało się osiągnąć malarzowi, to

misterny zbiór metonimii wypełniających przestrzeń metaforyczną, w której zostały zręcznie zanurzone. Jednocześnie postać „osiągnięta” w ten sposób, *totum* wylaniające się z pozornego chaosu części, a składające się z najbardziej dla lata reprezentatywnych roślinnych *partes*, stanowi przykład synekdochy jako figury generalizującej szczegóły w koherentną całość. To jednak nie koniec tej figuratywnej zabawy. Widz uśmiechnie się zapewne podczas oglądania kompozycji, ponieważ – choć na pozór ma ona gloryfikować cesarskiego modela – nie stroni od ironicznej domieszki. Któż bowiem chciałby, aby jego usta przypominały strąk grochu, broda miała kształt gruszki, nos – ogórka czy cukinii, a uszy jeżyły się jak kolba kukurydzy? Nad portretem Lata-Cesarza unosi się aura przyjaznej ironii. Arcimboldi już za życia uważany był za magika. Całkiem słusznie również w obszarze posługiwania się figuracją wizualną, ponieważ w swoich zaskakujących portretach pór roku i żywiołów zebrał w udaną konstelację cztery podstawowe figury Vico: metaforę, metonimię, synekdochę i ironię, łącząc je umiejętnie z symbolami, które wspomagają tropy, i alegoriami z nich wynikającymi.

Druga kompozycja autorstwa Arcimbolda, której pragnę poświęcić teraz uwagę, ma jeszcze bardziej imaginacyjny i rebusowy charakter. Jest to *Ogień* z serii *Czterech Żywiołów* (1566, również znajduje się w zbiorach wiedeńskich). Ponownie mamy do czynienia z upersonifikowaną martwą naturą, która ma formę męską i na którą składa się szereg przedmiotów, tym razem nieorganicznych, związanych z produkcją lub zapalaniem ognia. Tak więc płonące szczapy drewna tworzą włosy postaci, kawałek krzemienia – twarz, rolka lontu – czoło, świece budują szyję, ucho i oko, kaganek olejowy na nóżce (z płonącym knotem, który zamienia się w język postaci) składa się na część szyi, podbródek i dolną szczękę, wiązka drewnienek-zapałek tworzy wąsik, działa budują ramię i tors, a inne fragmenty broni palnej dopełniają popiersie. Na poziomie ikonograficznym większość opisanych przedmiotów, poza oczywistą funkcją referencyjną, mogła mieć znaczenie symboliczne, dziś trudne dla nas do odtworzenia. Następnie wszystkie te przedmioty nieożywione, zręcznie połączone, tworzą na poziomie drugim, tropologicznym, groźnie wyglądającą personifikację Ognia, jednego z najbardziej inspirujących, lecz budzących też strach, żywiołów. Podobnie jak w wypadku *Lata*, przestrzeń metafory personifikującej wypełniona jest metonimiami-synekdochami odnoszącymi się do różnych aspektów i najbardziej relewantnych cech ognia, a odcień lekkiej ironii w przedstawieniu cesarza-wodza jest również rozpoznawalny. Trzeci poziom interpretacji,

równoległy do reprezentacji *Lata*, stanowi ponownie portret alegoryczny. Na płaszczyźnie szczegółowej przedstawia on cesarza Maksymiliana II Habsburga, kolejnego pracodawcę i patrona Arcimbolda. Na dynastię Habsburgów wskazuje Order Złotego Runa oraz dwugłowy orzeł na piersi monarchy. Z kolei poziom alegorii ogólnej odnosi się do wyobrażenia władcy, który nie tylko dowodzi ogniem na polu bitewnym, lecz jednocześnie zapewnia pokój ogniskom domowym swoich poddanych. Na jeszcze wyższym, czwartym poziomie interpretacji intertekstualnej (lub raczej intratekstualnej, skoro mówimy o tekstach malarskich jednego twórcy) doszukamy się związków pomiędzy wizerunkiem Ferdynanda jako personifikacji *Lata*, które tradycyjnie kojarzone jest ze światłem i żarem słonecznym, a ognistym aspektem drugiego przedstawienia alegorycznego jego następcy Maksymiliana II. Paleta kolorystyczna obu portretów reprezentuje skalę różnych odcieni złocistości, symbolicznych samych w sobie.

W zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu znajduje się także druga para skojarzonych ze sobą portretów Habsburgów pędzla Arcimbolda. Personifikacja *Zimy* to portret dość odrażającego starca, którego głowę tworzą korzenie drzewa, włosy to płatanina korzeni i bluszczu, a ustami jest huba. Postać otula słomiane okrycie kojarzące się z rodzimymi chochołami do okrywania róż, a z jej piersi, zamiast złocistego karczocha, wyrasta gałąź z owocami (cytryny?). Poziom ikonograficzny niewątpliwie zawiera w sobie elementy symboliczne (rośliny, korzenie, owoce, huba, słomiana szata), poziom ikonologiczny wydaje się ograniczony do metafory antropomorficznej, ponieważ trudno w tym wypadku doszukać się tu alegorii szczegółowej. Jeżeli natomiast będziemy interpretować ów portret *Zimy* jako odzwierciedlenie starczego wieku i śmierci przyrody, mówić będziemy o alegorii generalizującej. Wówczas portretom cesarskim tandemu *Lato-Ogień* należałoby przypisać alegoryczne odniesienie do wieku dojrzałego. W *Wunderkammer* cesarskiego dworu Habsburgów *pendant* do portretu *Zimy* stanowiła *Woda*. Jest to prawdziwe *chef-d'oeuvre* – tym razem portretowa martwa natura na poziomie literalnym przedstawia postać ludzką o niejasnej płci (ze wskazaniem na kobietę ze względu na sznur pereł na szyi), „zbudowaną” z materii organicznej kojarzonej z życiem w wodach słodkich i słonych. Poza przedstawieniem czysto ikonycznym, podobnie jak w poprzednich portretach, z pewnością można by przypisać znaczenia symboliczne faunie morskiej i rzecznej, koralowcom, muszłom, perłom itd. Na poziomie ikonograficznym jest to więc personifikacja, dla której możliwym rozwinięciem

byłaby płaszczyzna alegoryczna, odnosząca się do Maksymiliana II, a zarazem do władcy jako dostarczyciela pożywienia i wody. Na poziomie inter- czy też intratekstualnym znajdujemy alegorię Zimy przedstawionej pod postacią żywiołu wody.

Mam nadzieję, że powyższa skrótowa analiza czterech tekstów malarskich o skomplikowanym układzie interpretacyjnym przekona czytelnika, aby jako widz dojrzał w dziełach malarskich obecność figuracji. Nie podzielam tu zdania Ziomka, twierdzącego, że w malarstwie nie można ukazać metafory, ponieważ nie sposób pokazać w nim transferu znaczenia. Warto pamiętać, że przesunięcie znaczenia w każdym z tropów jest operacją w pierwszym rzędzie konceptualną, a dopiero pochodnie wyrażoną werbalnie lub niewerbalnie. Podobnie jak w metaforze językowej – nie musimy mieć każdorazowo do dyspozycji obu jej części składowych (nośnika i tenoru/tematu w terminologii Richardsa czy też domeny źródłowej i docelowej w terminologii kognitywnej). Począwszy od Arystotelesa, metafora, a wraz z nią inne tropy postrzegane są jako zagadki, gdzie jedna z części składowych (tenor/domena docelowa) nie musi być wyrażona ani werbalnie, ani wizualnie. Obligatoryjny jest jedynie nośnik/domena źródłowa i to na tej bazie budujemy piramidę nowych konotacji i odczytań (zob. Wysłouch 2009b). Cztery obrazy-rebusy Arcimbolda stanowią doskonałą ilustrację tezy, którą pragnę z całą mocą podtrzymać: figuracja wizualna wymaga tego samego nakładu intelektualnego ze strony odbiorcy, jak i tropiczny wymiar tekstu werbalnego, wysiłku, który bardzo słusznie porównuje się do udziału w grze. Motyw postrzegania autora, tekstu (w szerokim semiotycznym znaczeniu) i odbiorcy (czytelnika, widza) jako graczy zaangażowanych w wielką i nigdy nieustającą grę interpretacji pojawia się w tekście Porębskiego (2009: 536), a dla tekstu literackiego była analizowana szczegółowo przez piszącą te słowa we wcześniejszych publikacjach (zob. Chrzanowska-Kluczevska 2004). Podobne głosy pochodzą od historyków sztuki, np. od Liscii (2007: 64), oraz autorów w wydawnictwie zbiorowym redagowanym przez Bartłomieja Kaczorowskiego ([red.] 2010), a szczególnie w komentarzach do ludycznego aspektu dzieła Arcimbolda.

Ze wszystkimi, którzy skłonni są uznać figurację jako zjawisko intersemiotyczne, pragnę dzielić przekonanie o istnieniu wspólnej stylistycznej struktury odpowiedzialnej za konstrukcję spójnego tekstu semiotycznego. Jej rdzeń będzie opierał się na uniwersaliach stylistycznych, którymi niewątpliwie są tropy i figury. Ich rola w procesie konkretyzacji dzieła sztuki jest niebagatelna, na co

wskazuje choćby interpretacja dzieł Arcimbolda. W wielu wypadkach artystyczny tekst semiotyczny posiadać będzie również strukturę retoryczną, czyli perswazyjną.

Ugruntowany już dobrze paradygmat studiów kognitywnych silnie zorientowanych na figuratywność konceptualną, zauważalny powrót zainteresowania fenomenologią różnorodnych dzieł sztuki, trwające od lat poszukiwania uniwersaliów językowych wśród lingwistów, a wreszcie ciągle niespełnione marzenie semiologów o stworzeniu „leksykonu” i „gramatyki” dla wszystkich artystycznych tekstów i dyskursów stwarzają obiecujący wspólny obszar dla dalszych eksploracji naukowych. Wysłouch (2009a: 195) pisała: „problematyka pogranicza i korespondencji sztuk stale czeka na opracowanie”. Dwie dekady później warto znów powtórzyć jej apel, kierując go zarówno do językoznawców i teoretyków literatury, jak i do semiotyków, historyków i teoretyków sztuki, architektury, urbanistyki czy *designu*.

Literatura

- Arnheim R., 1978, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa.
- Barthes R., 1982, *Arcimbaldo ou rhétoricien et magicien*. – Tenże, *L'obvie et l'obtus: essays critiques*, Paris.
- Białostocki J., 2009, *Obraz i znak*. – *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz et al., Kraków, s. 263–291.
- Burke K., 1962, *A Grammar of Motives*, Berkeley.
- Chrzanowska-Kluczevska E., 2004, *Language-Games: Pro and Against*, Kraków.
- Chrzanowska-Kluczevska E., 2011, *Can Tropes Be Seen?* „Journal of Kyiv National Linguistic University (KNLU)”, Series Philology, vol. 15(2), s. 71–80.
- Chrzanowska-Kluczevska E., 2013, *Much More than Metaphor. Master Tropes of Artistic Language and Imagination*, Frankfurt am Main.
- Croce B., 1974, *Estetyka jako nauka o ekspresji a językoznawstwo ogólne*. – *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 1, red. S. Skwarczyńska, Kraków.
- Crowther P., 2009, *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*, Stanford.
- Dubisz S., 1996, *O stylizacji językowej*, „Język Artystyczny”, t. 10, red. D. Ostaszewska i E. Sławkowa, s. 11–23.
- Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.M., Minguet P., Pire F., Trinon H., 1970, *Rhétorique générale par le groupe μ* , Paris.
- Foucault M., 2006, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk.
- Gombrich E.H., 2011, *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i oprac. R. Woodfield, Kraków.

- Hołobut A., 2012, *The poetics of design. – Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics*, Hrsg. A. Kwiatkowska, Frankfurt am Main, s. 317–332.
- Ingarden R., 1973, *The Literary Work of Art*, Evanston.
- Ingarden R., 1989, *Ontology of the Work of Art: The Musical Work, the Picture, the Architectural Work, the Film*, Athens, Ohio.
- Ingarden R., 2009, *Obraz a dzieło literackie. – Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz et al., Kraków, s. 161–169.
- Jakobson R., 1989. *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych. – Tenże, W poszukiwaniu istoty języka I. Wybór pism*, oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa, s. 150–175.
- Kaczorowski B. (red.), 2010, *100 najśłynniejszych obrazów świata*, Warszawa.
- Kwiatkowska A., 2013, *Interfaces, Interspaces. Image. Language. Cognition*, Piotrków Trybunalski.
- Kwiatkowska A., Jarniewicz J. (red.), 2009, *Między obrazem a tekstem*, Łódź.
- Langacker R.W., 1987, *Foundations of Cognitive Grammar*, vol. 1: *Theoretical Prerequisites*, Stanford.
- Leech G., Short M., 2007, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Harlow.
- Lessing G.E., 2012, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, Kraków.
- Lewandowska-Tomaszczyk B., 2006, *Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania. – Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska i J. Ślósarska, Kraków, s. 7–35.
- Liscia S., 2007, *Wielkie muzea. Kunsthistorisches Museum, Wiedeń*, Warszawa.
- Lodge D., 1977, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London.
- Lotman J., 1977, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor.
- Łotman J., 2008, *Uniwersum umysłu*, Gdańsk.
- Mayenowa M.R., 2000, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław.
- Merleau-Ponty M., 2001, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa.
- Miłosz Cz., 2008a, *Powolna rzeka. – Tenże, Poezje wybrane. Selected Poems*, Kraków, s. 16.
- Miłosz Cz., 2008b, *Godzina. – Tenże, Poezje wybrane. Selected Poems*, Kraków, s. 220.
- Morawski S., 1976, *Estetyka a semiotyka*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 359–402.
- Panofsky E., 1964, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York.
- Pazura S., 1973, *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sadlmayra. – Sztuka i społeczeństwo*, t. 1: *Ocalenie przez sztukę*, red. A. Kuczyńska, Warszawa, s. 143–165.

- Porębski M., 2009. *Czy metaforę można zobaczyć? – Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz et al., Kraków, s. 529–542.
- Ripa C., 2012, *Ikonologia*. Kraków.
- Rusinek M., 2012, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk.
- Rynck P. de, 2005, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, Kraków.
- Schefer J.-L., 1969, *Scénographie d'un tableau*, Paris.
- Shklovsky V., 1965, *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Lincoln.
- Spolsky E., 1993, *Gaps in Nature. Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany.
- Tabakowska E., 2009, *Między obrazem a tekstem, czyli o przekładzie intersemiotycznym. – Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009, s. 37–47.
- Todorov T., 1986, *Synekdochy*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 235–247.
- Toporow W.N., 2003, *Przestrzeń i rzecz*, Kraków.
- Uspienski B., 1977, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*. – *Semiotyka kultury*, red. E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa, s. 211–242.
- Wysłouch S., 2009a, *Literatura a sztuki wizualne. W perspektywie semiotyki. – Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz et al., Kraków, s. 195–206.
- Wysłouch S., 2009b, *Wizualność metafory. – Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz et al., Kraków, s. 543–556.
- Ziomek J., 1984, *Metafora a metonimia*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 181–210.

Between the studies of literary texts and artistic semiotics

The article focuses on the comparison of verbal and non-verbal visual artworks (paintings) conceived as texts in a broad semiotic understanding, thus addressing the issue of *intermediality (convergence of arts)*. The first problem discussed is that of a degree of *underdetermination/schematicity* present in literary texts and visual artworks. The opinions of philosophers and theoreticians of art on this theme have been divergent, with the outstanding Polish phenomenologist Roman Ingarden favouring literary texts as less “gappy” than paintings (due to the capacity of natural language to invoke several sensations) and thus easier to “concretize” (i.e. fill in during interpretation) and with E. H. Gombrich treating paintings as less “handicapped” in sensory perception (more detailed, open to holistic instant scrutiny).

The second major query concerns the presence of tropes in non-verbal texts. The author supports the thesis that tropes exist not only in verbal texts but are also capable of structuring all kinds of visual and spatial texts, such as paintings, sculptures, installations, architectural works, urban and garden spaces, as well as products of artistic design. The discussion proceeds against a larger background showing the camp of supporters of visual tropes – representatives of several disciplines (Jakobson, Barthes, Todorov, Gombrich, Porębski, Wyśłouch, and the cognitive scholars) set against the group of non-believers in the visuality of tropes (Arnheim, Foucault, Ziomek, partly Mayenowa).

Although the author remains sceptical about the possibility of finding a common “grammar” for all semiotic artistic systems in the sense of imposing on them morphology and syntax in the strictly linguistic understanding, she strongly believes that all aesthetically marked semiotic texts share a common stylistic core, in which figuration (and tropes in particular) qualify as *semiotic stylistic universals*. The list of such universal tropes may be claimed to include the four *master tropes*: metaphor, metonymy, synecdoche and irony, extended by: simile, antithesis, catachresis (semantic anomaly), euphemia, suppression and antithesis (cf. Chrzanowska-Kluczevska 2013).

The discussion of visual tropes is carried out on the example of four *capriccios* – oil paintings featuring the seasons of the year/elements by the mannerist artist Giuseppe Arcimboldi.

Keywords: *artistic semiotics, intermediality/convergence of arts, schematicity, verbal and visual tropes, semiotic stylistic universals.*