

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studijní program Elektronická kultura a sémiotika

Bc. Alena Ivanova

Za obrazem: pojetí metafory v teorii Charlese S. Peirce

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Martin Švantner, Ph.D.

Praha 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že diplomovou práci jsem vypracovala samostatně a řádně citovala všechny použité informační zdroje a literaturu. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. června 2024

Bc. Alena Ivanova

Poděkování

Chtěla bych vyjádřit hlubokou vděčnost rodině, která se mnou měla trpělivost. Dále bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce, Mgr. Martinovi Švantnerovi, Ph.D., za odborné vedení, intelektuálně naplňující konverzace, trpělivost a ochotu, které mi v průběhu zpracování této práce i celého předcházejícího studia věnoval. Mé poděkování patří též mým přátelům a kolegům, kteří mě po celou dobu vytváření práce podporovali. Zejména Martině Josefině Plass za všestrannou péči a Janu Vavříníkovi, jenž mi během psaní byl potřebnou morální oporou a nevyčerpatelným zdrojem motivace a inspirace.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá pojetím metafory v rámci sémiotické teorie Charlese S. Peirce. Práce zkoumá metaforu obecně v rámci vybrané teorie a následně se specificky zaměřuje na její konkrétní modalitu, vizuální metaforu. Práce si stanoví a naplňuje cíle: blíže představit sémiotickou teorii Charlese S. Peirce a popsat její vybrané pojmy; popsat metaforu optikou Peircovy teorie znaku; specificky se zaměřit na vizuální modalitu metafory a charakterizovat ji. S ohledem na stanovené cíle jako metoda výzkumu byla zvolena literární rešerše a následná syntéza získaných poznatků. Z práce vyplývá, že Peircova teorie je znaku je vhodným teoretickým rámcem pro chápání metafory. Uchopuje její základní charakteristiky, jako je její ikoničnost, obecnost, vágnost, abduktivní charakter, díky kterému metafora zprostředkovává nejen podobnost, ale i nové informace o svém objektu.

Klíčová slova: metafora, vizuální metafora, hypoikón, dicisignum, propozice, diagram, Charles Sanders Peirce, Lakoff a Johnson

Abstract

This thesis deals with the concept of metaphor within the semiotic theory of Charles S. Peirce. The work examines metaphor in general within the framework of the selected theory and then specifically focuses on its specific modality, visual metaphor. The work sets and fulfills its goals: to introduce the semiotic theory of Charles S. Peirce and describe its selected terms; describe the a metaphor through the lens of Peirce's theory of the sign; to specifically focus on and characterize the visual modality of the metaphor. In regard to the set aim, a literature search and subsequent synthesis of the obtained findings was chosen as the research method. The thesis shows that Peirce's theory of the sign is a suitable theoretical framework for understanding metaphor. It understands metaphor's basic characteristics, such as its iconicity, generality, vagueness, abductive character, thanks to which the metaphor conveys not only similarity, but also new information about its object.

Key words: metaphor, visual metaphor, hypoicon, dicisignum, proposition, diagram, Charles Sanders Peirce, Lakoff and Johnson

Obsah

ÚVOD	6
1. Charles S. Peirce a teorie znaku	8
1.1 Vztah sémiotiky a logiky	9
1.2 Faneroskopie.....	13
2. Peircovo pojetí znaku a sémiosis	16
2.1 Znak	16
2.2 Sémiosis.....	17
2.3 Taxonomie znaků.....	20
3. Metafora podle Peirce	23
3.1 Metafora jako hypoikón.....	23
3.2 Metafora jako dicisignum	27
3.3 Zařazení do klasifikace	29
4. Vizuální metafora	30
4.1 Vizuální metafora jako propozice.....	39
4.2 Vizuální metafora jako diagram.....	57
5. Peirce vs. Lakoff & Johnson	66
ZÁVĚR	74
SEZNAM VYOBRAZENÍ	76
LITERATURA	79

ÚVOD

ČAS JSOU PENÍZE uvádí jako známý příklad konceptuální metafory Mark Johnson a George Lakoff.¹ Tento výrok je dobře známou zažitou metaforou v západním světě: víme, že čas je drahocenný a že ho musíme „utrácet“ smysluplně. Také si však uvědomujeme, že se jedná o metaforu, a že ve skutečnosti zaplatit cokoliv *časem* se nedá. Když uslyšíme v rozhlasu, že *Pogačar se znovu dostal do čela závodu*, jaksi automaticky si uvědomíme, že známý cyklista nyní jede jako první. Žijeme metaforami, jejichž metaforičnost si často neuvědomujeme. Stejně tak si neuvědomujeme ani skutečnost, že přemýšlíme, mluvíme (a i jednáme) pouze ve znacích. Tato výchozí pozorování jsou základní inspirací pro reflexi představenou na stránkách této diplomové práce, která se z velké části zakládá na odvětví teorie znaku, kterou představil Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Americký matematik, logik a sémiotik Charles Sanders (Santiago) Peirce totiž tvrdí, že znak je v jakémkoliv myšlení, jakémkoliv reprezentaci, všudypřítomný a nakonec celé universum je složeno ze znaků. Metafora je pak specifickým druhem znaku, se kterým se setkáváme v běžné řeči a v textech mnoha druhů a účelů, neboť je účinným prostředkem sdělování nových informací a zprostředkování podobnosti mezi určitými entitami. Jsou i případy, kdy metafory jsou jediným efektivním způsobem, jak lze konkrétní skutečnost nebo myšlenku vyjádřit či komunikovat.

Metafora se však objevuje i v dalších kontextech a podobách, než jen vázaných na přirozený jazyk. Například audiovizuální reklamní sdělení dokážou pracovat s metaforou na úrovni jak jazykové, tak i audiální nebo vizuální. Právě vizuální metafora je hojně rozšířená. V podobě obrazů, statických i pohyblivých, ilustrací, grafik, koláží, fotografií či dalších vizuálních reprezentací je ve srovnání se svým jazykovým ekvivalentem neméně informativním způsobem vyjádření. Tato diplomová práce si pokládá otázku, *co je metafora* v perspektivě sémiotické teorie Charlese S. Peirce, tedy co je metafora jakožto znak. Dále se práce ptá na vizuální metaforu a její pojetí, povahu a postavení v této vybrané teorii.

Pro zodpovězení položených otázek v první řadě potřebujeme znát a chápat zvolenou teoretickou perspektivu. Proto prvním dílčím cílem této práce je blíže představit Peircovu sémiotickou teorii, uvést její vybrané vlastnosti a pojmy, v neposlední řadě relační chápání *znaku* jakožto klíčového termínu pro danou práci. Dalším cílem je popsat metaforu optikou Peircovy teorie znaku. Posledním, třetím dílčím cílem je specificky se zaměřit na vizuální modalitu metafory a charakterizovat ji.

¹ LAKOFF, George a JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Teoretická knihovna. Brno: Host, 2002.

S ohledem na charakter stanovených otázek a cílů, potřebné informace získáváme prostřednictvím hloubkové rešerše dostupných zdrojů. Primárním pramenem jsou texty Charlese S. Peirce shromážděné v několikačlenném souboru *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Krom jeho originálních textů vycházíme z monografií odborníků Peircovské sémiotiky. Stěžejním autorem pro tuto práci je Frederik Stjernfelt, odborník především v otázkách teorie propozice (dicisigní) a sémiotické teorie diagramů. Obracíme se zde často k jeho dvěma monografiím: první je *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics* (2007) a druhá je *Sheets, Diagrams, and Realism in Peirce* (2022). Neméně důležitým autorem, který v této práci tvoří hlavní oporu pro interpretaci Peircových idejí, je bolognský peircolog, Francesco Bellucci, u kterého čerpáme z pojednání o spekulativní gramatice a vztahu sémiotiky a logiky z monografie *Peirce's Speculative Grammar: Logic as Semiotics* (2018). Mezi další zvolené autory, kteří o Peircově sémiotice píšou nebo z ní vychází a kteří tvoří pozadí tohoto textu, patří Dinda Gorrée, T. L. Short, Douglas Anderson, Gerard Deledalle, Priscila Farias a João Queiroz.

Jednotlivé stanovené cíle se odrážejí ve struktuře diplomové práce. První kapitola *Charles S. Peirce a teorie znaku* je věnována sémiotické teorii Peirce, její charakteristice a hlavně vztahu sémiotiky a logiky a také Peircově teorii *faneroskopie*. Ve druhé kapitole *Peircovo pojetí znaku a sémiosis* definujeme znak a podrobněji se věnujeme procesu sémiosis jakožto klíčovému pojmu celé Peircovy sémiotiky. Část kapitoly je také věnována Peircovým trichotomiím znaku. Třetí kapitola *Metafora podle Peirce* se zaměřuje na pojetí vizuální metafory optikou Peirce a nabízí dva možné pohledy: metafora interpretována jako *hypoikón* a *dicisignum*. Zde se také krátce věnujeme problematice rámcového zařazení metafory do Peircovy klasifikace znaků. Čtvrtá kapitola *Vizuální metafora* podrobněji představí vizuální metaforu obecně a posléze i v perspektivě dvou dříve nabídnutých úhlů pohledu na metaforu. Vzhledem ke svému obsahu tato kapitola nabízí širokou škálu ukázek ilustrujících informace uváděné v textu. Některé z ilustrativních obrazů byly speciálně vygenerovány nástroji umělé inteligence pro účely této práce. V závěrečné kapitole *Peirce vs. Lakoff & Johnson* otevíráme diskuzi a srovnáváme přístup k metafoře založený na teorii Peirce s teorií kognitivní metafory Lakoffa a Johnsona.

1. Charles S. Peirce a teorie znaku

Jedním z nejvýznamnějších přispěvatelů v oboru sémiotiky a původcem její moderní podoby, respektive jedné z jejích dvou hlavních podob, je americký filozof, matematik a logik Charles Sanders Peirce. Jeho rozsáhlé dílo prošlo v průběhu několika desítek let značným vývojem, během kterého autor revidoval své teorie a měnil terminologii.² Pro usnadnění orientace se jeho tvorba rozděluje do období tzv. *raného, středního a pozdního Peirce*. Pro potřeby této práce se budeme soustředit primárně na poslední ze zmíněných období, zejména na Peircovy faneroskopické kategorie, druhy objektu a interpretantu a pojetí znaku a sémiosis. Jeho rané práce se totiž mimo jiné soustředily na chemii, matematiku, ale také logiku a metafyziku, jež se staly pro Peirce cestou k sémiotice.³

Znaková doktrína má podle Peirce poskytnout komplexní teoretický rámec, aplikovatelný na všechny podoby sémiosis, kterému se budeme věnovat v další kapitole, tedy veškeré způsoby vznikání, působení a aktérství znaků, tj. jak verbální, tak i neverbální, lidské i ne-lidské.⁴ Předběžně řečeno, oproti vlivné (francouzské a ruské) sémiologické tradici, jazyk lze podle Peirce pochopit pouze v konkrétním kontextu jeho použití, ve spolupráci s jinými znaky. Stejně tak znak nelze oddělit od světa, je podmíněn světem a je vždy podmíněn kontextem, v jakém je

² Autoři, již zpracovávají Peircovy texty v delších časových rozmezích, upozorňují na změny terminologie. Například BELLUCCI, Francesco. *Peirce's Speculative Grammar: Logic as Semiotics*. New York: Routledge, 2018. s. 3-4; 16; 19; nebo SHORT, T. L. *Peirce's Theory of Signs*. New York: Cambridge University Press. 2007. s. 232.

³ Peirce je průkopníkem sémiotiky, jak ji známe dnes. Jako obor se ustanovuje až v průběhu 20. století. Jako první analogicky k Peircovi používá pojem „sémiotika“ John Locke, viz DEELY, John N. *Basics of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. s. 1-8. Peircova sémiotická teorie ovlivnila mnoho dalších filosofů a odborníků z různých disciplín, jež z Peirce vychází, a tak najdeme Peircův „odkaz“ ve velmi širokém spektru oblastí. Například T. L. Short ve svém rozsáhlém pojednání o Peircově teorii znaků zmiňuje, že Peircovy práce o logice vztahů (*The logic of relations*) přispěly k *Principia Mathematica* Russella a Whiteheada (1910–13), jeho pozdní teorie znaku ovlivnila myslitele jako je Hilary Putnam, John Searle, Fred Dretske, Jerry Fodor, Noam Chomsky a mnohé další badatele a badatelky, jak v oblasti filosofie a logiky, tak kognitivních a informačních věd a dalších, viz SHORT, op. cit., s. 2. Na Peirce navázala celá řada dalších teoretiků z různých oblastí, jako je John Deely (filosofie) a Thomas Sebeok (biosémiotika), Susan Haack a Jürgen Habermas (politická filosofie a sociální teorie), Alfred Tarski (logika), Umberto Eco a Roman Jakobson (sémiotika).

⁴ GORLÉE, Dinda L. Symbolic Argument and Beyond: A Peircean View on Structuralist Reasoning. *Poetics Today*, vol. 13, no. 3, 1992. s. 415.

interpretován.⁵ Pod sémiotikou si pak dokážeme představit metodu analýzy čehokoliv, co se jeví jako „znak“.⁶ Zahrnuje to znaky nejen jazykové, ale i přírodní, vizuální a jiné. Prakticky to mohou být věci, barvy, gesta, vůně a další fenomény, jednoduše řečeno cokoliv, co zastupuje něco jiného, než je samo pro někoho dalšího v nějakém ohledu či úloze.⁷

V první podkapitole se budeme zabývat vzájemným vztahem Peircovy sémiotiky a logiky. Ve druhé podkapitole si blíže představíme *faneroskopii*, teorii popisující a analyzující *faneron*, tedy něčeho, co se může jevit nějaké *mysli*. Tímto si představíme teoretické podhoubí potřebné pro následné pochopení Peircovy teorie znaku a jejich stěžejních pojmů a připravíme si tak půdu pro interpretaci specifického znaku, jímž je metafora.

1.1 Vztah sémiotiky a logiky

Jak bylo uvedeno, Peirce byl především logik.⁸ Logika v pojetí Peirce, jak píše Francesco Bellucci, se zabývá obecnými znaky, tj. symboly, neboť právě ony mohou být pravdivé nebo nepravdivé, a zajímá ji *pouze* pravdivost symbolů, tedy podmínky jejich reprezentačního vztahu k jejich objektům.⁹ Logika se primárně zabývá „logickou formou“, nikoliv „jazykovou formou“ nebo „rétorickou formou“ symbolů, a tak podle Peirce je logika *objektivně symbolistická*.¹⁰ V tomto slova smyslu je logika vědou o platnosti argumentů, neboli platnosti substitucí symbolů jinými symboly, s nimiž sdílí stejný objekt. Tato oblast, spojení sémiotiky a logiky, respektive pojetí sémiotiky jako svébytné teorie inference, byla zejména díky vlivu francouzské (a česko-ruské) sémiologie, především ve dvacátém století poněkud umenšena. Jak dodává Francesco Bellucci:

⁵ ŠVANTNER, Martin. Nepochopená setkání: sémiotika a sociální věda o médiích. *Sociální studia / Social Studies*. 2017, roč. 14, č. 2. s. 112.

⁶ DELEDALLE, Gerard. *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs: Essays in Comparative Semiotics*. Advances in Semiotics. Indiana University Press. 2000. s. 35.

⁷ CP 2.228 (Pro citování Peircových spisů používám standardizované peircologické zkratky: CP jako *Collected Papers*, první číslo pro svazek a číslo za tečkou pro odstavec; EP jako *The Essential Peirce*, první číslo pro svazek a číslo za dvojtečkou pro stránku. Případné překlady patří autorce práce)

⁸ BELLUCCI, op. cit., s. 1.

⁹ Ibid., s. 21.

¹⁰ Bereme-li sémiotiku jako vědu o všech reprezentacích, jež zahrnuje vědu o kopiích (*copies*), znaků v užším slova smyslu a symbolů, která je „symbolistická“ (*symbolistic*). Ta zahrnuje gramatiku, rétoriku a logiku: gramatika studuje vztah symbolu k jeho jazykové formě; rétorika studuje vztah symbolu k jeho rétorické interpretaci; logika studuje vztah symbolu k jeho objektu. Viz BELLUCCI, op. cit., s. 21.

„Důvodem je, že argument je symbolem, jehož platnost závisí na určitých zákonech substitute ekvivalentních reprezentací: v jakékoliv takové substituci objekt substituční reprezentace musí být stejný jako objekt substituované reprezentace, tj. substituční reprezentace musí být pravdivá, pokud je pravdivá substituovaná reprezentace.“¹¹

Pro Peirce jsou jak pojem, tak propozice i argument znakovými, jež se odlišují podle své komplexnosti. Proto se logika musí zabývat těmi znaky, jež jsou argumenty a také znaky, na základě kterých lze argumenty analyzovat (čímž máme na mysli právě pojmy a propozice). Je však potřeba předběžné obecné studium znaků, ze kterých by pak vycházela analýza a klasifikace argumentů – tímto se zabývá první doména obecné teorie znaku, *spekulativní gramatika*, kterou zde chápeme jako vlastní teorii konstituce a formy znaku.¹³ Jinými slovy, spekulativní gramatika, jak ještě upřesníme, „rozšiřuje“ logiku na „všechny znaky“ a poskytuje obecnou klasifikaci znaku jakožto triadické relace objektu, representamenu a interpretantu, kterým se věnujeme ve druhé kapitole této práce.

Za dobu jeho teoretického působení se Peircovo nahlížení na vztah logiky a sémiotiky změnilo z tvrzení, že je logika součástí sémiotiky, na tvrzení, že logika je sémiotika,¹⁴ neboli že je sémiotika (v jeho textech často k nalezení jako *sémeiotika*¹⁵) jen jiným výrazem pro logiku.¹⁶ Podle Maxe Fische, jednoho z předních peircologů dvacátého století, je tato změna dána změnou Peircova pohledu na roli indexů a ikonů v procesu usuzování. Peirce si totiž uvědomil, že logika přímo vyžaduje ikony a indexy, neboť jsou součástí veškerých argumentů, tedy obecných znaků, tedy pravidel, jež řídí jak následnost propozic, tak i to, z čeho se propozice skládají. Jak shrnuje Bellucci: „[...] tvrdil, že ve veškerém usuzování musíme používat ‚směs‘ ikonů, indexů a symbolů. Nemůžeme se obejít bez žádného z nich.‘ Takže symbolistické trivium se stalo sémeiotickým triviem, jehož ústřední vědou je logika“.¹⁷

¹¹ Ibid., s. 22.

¹² Ibid., s. 4.

¹³ Peirce rozděluje logiku na tři větve: spekulativní gramatika (*speculative grammar*), logická kritika (*logical critics*) a metodika (*methodeutic*).

¹⁴ Ibid., s. 3.

¹⁵ Zatímco sémiotika je starší pojem, označující interdisciplinární obor zabývající se znaky a znakovými systémy, *sémeiotiku* nalezneme konkrétně v Peircových textech a jeho filosofickém rámci pojetí znaku, jeho složek a fungování, více o tom viz SHORT, op. cit., s. 2; nebo BELLUCCI, op. cit., s. 11. Autorka je si vědoma těchto skutečností, pro potřeby této práce však budeme dále v textu používat obecnější pojem sémiotika.

¹⁶ CP 2.227

¹⁷ BELLUCCI, op. cit., s. 190.

Ztotožnění logiky se sémiotikou zde neznamená, že všechna odvětví logiky se zabývají znaky stejným způsobem nebo ve stejné míře. Logika, vedle rétoriky druhá oblast sémiotiky, je vědou o argumentech, které jsou v podstatě znaky – ale „všemi znaky“ se zabývá pouze jedna z jejich větví, spekulativní gramatika, kvůli které je pak celá logika ztotožňována se sémiotikou.¹⁸ Proto sémiotika obecně není nadřazenou disciplínou pro logiku, ale obecnou teorií o znacích, jež „má svůj vlastní *raison d'être* pouze v rámci logického horizontu“.¹⁹

V sémiotice se pak odráží i klíčové aspekty ostatních Peircových teorií týkající se jak obecně vědeckého poznávání, tak jeho praxe. Proto, stejně jako v logice, v sémiotice hraje obzvlášť důležitou roli proces inference („usuzování“, neboli v Peircově slovníku analýza „odvoditelnosti“). Pro Peirce pak splývá teorie inference s teorií kognice „[...] protože říci, že všechny mentální kroky jsou inferenční, znamená říci, že jakékoliv poznání, ať už je premisou pro závěr, že je myšlenkou interpretovanou následnou myšlenkou“.²⁰

Z hlediska Peircovy sémiotiky má veškerá lidská (a dokonce nejen lidská) kognice, tj. proces poznávání nesený znaky, nutně inferenční charakter. Podle Peirce totiž jediným způsobem poznání něčeho je *zprostředkované poznání*, tedy „hypotetické vyvozování z pozorovaných faktů“. To znamená, že právě hypotéza vysvětluje odvození jednoho poznání z druhého mu předcházejícího. Pokud nějaké nové poznání nemá žádného předchůdce, ze kterého by bylo odvozeno, pak je „nevysvětlitelné“ (*inexplicable*).²¹

Při analýze argumentů ve své rané práci Peirce přichází se třemi druhy argumentů rozdílných v základu jejich reprezentace,²² později známých jako tři obecné druhy inferenčního usuzování: *indukce*, *dedukce* a *abdukce* neboli *hypotéza*. Právě tyto znaky, jak uvidíme níže, jsou podstatné pro rozumění „metafore“, nikoliv jako pouze jazykové, rétorické, či stylistické formě, ale klíčové součásti kognitivního procesu. Jak dodává Gerard Deledalle, bylo by chybou nahlížet na tyto tři druhy usuzování jako na odlišné způsoby myšlení – jedná se o jeden proces, i když se od sebe v určitých ohledech a fázích zkoumání liší:

„*Abdukce je první; je to ,metoda utváření obecné predikce bez jakéhokoliv jistého ujištění, že bude úspěšná, ani ve zvláštním případě, ani obvykle, její opodstatnění spočívá*

¹⁸ Ibid., s. 192.

¹⁹ Ibid., s. 5.

²⁰ Ibid., s. 91. Oproti tomu Stjernfelt význam diagramů a diagramatického myšlení (kterému se věnujeme ve čtvrté kapitole) pro kognici. Srov. STJERNFELT, Frederik. *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Copenhagen: Springer, 2007. s. 141.

²¹ Ibid., s. 88.

²² Ibid., s. 23.

v tom, že je to jediná možná naděje na racionální regulaci našeho budoucího jednání'. Indukce je druhá; je založena na ,minulých zkušenostech' a od ted' ,nás silně povzbuzuje k naději, že bude úspěšná v budoucnosti'. Dedukce se provádí na třetí úrovni; je to ,argument, jehož interpretant reprezentuje, že patří do obecné třídy možných argumentů přesně analogických, které jsou takové, že v dlouhodobé zkušenosti bude mít větší část těch, jejichž premisy jsou pravdivé, pravdivé závěry'.²³

Zejména právě abduktivní způsob usuzování pak bude hrát podstatnou roli v teorii znaku, až naprosto klíčovou v Peircovum pojetí metafory, k němuž se dostaneme později.

Silným předpokladem Peircovy sémiotiky je tedy zmíněná vůdčí idea, že každá kognice má povahu inference a tedy sestává ze znaků, z čehož plyne, že nemůžeme myslet jinak, než ve znacích.²⁴ Bellucci tento fakt popisuje tak, že veškeré naše myšlenky musí být vyjádřeny pomocí znaků proto, že jen tak jsme je schopni poznávat. Pokud poznáváme nějakou myšlenku ve „vnější skutečnosti“ (*external fact*), ovšem poznání „vnějšího“ i „vnitřního“ se odehrává jen skrze znak. V Peircově, často silně kritickém hodnocení veškerého karteziánství, se nachází klíčový argument, že naše myšlení nijak nedisponuje schopností čisté introspekce, tedy nemůžeme nahlížet do své mysli přímo: myšlenka, aby byla námi poznána, musí být ztělesněna ve vnější skutečnosti, tedy ve znaku. Za předpokladu že myšlenky, které nejde poznat, neexistují – pak každá myšlenka musí být znakem.²⁵ Z toho také plyne, že znakem je všechno – slova, jazykové prostředky, děje, zákony, obrazy, a také pocity a emoce.²⁶

Důležitým interpretačním předpokladem tedy je, že Peirce považoval teorii znaku za ústřední pro svůj filosofický systém: jak pro samotnou logiku, tak i pro metafyziku. Sémiotika v jeho pojetí sehrává klíčovou roli také pro Peircovu filosofii vědy, zejména pro jeho chápání pragmatismu,²⁷ jehož je jedním z původců, a vědecké bádání vůbec. Právě proto jsme se v této podkapitole věnovali vztahu mezi Peircovou sémiotikou a logikou. V následující podkapitole se budeme věnovat neméně důležité Peircově teorii, která otevírá cestu k obecné sémiotice, tedy *faneroskopii*.

²³ DELEDALLE, op. cit., s. 21.

²⁴ BELLUCCI, op. cit., s. 88.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Ibid., s. 89.

²⁷ Později Peirce přišel s pojmenováním *pragmaticismus*, ve snaze odlišit svůj přístup od jiných (CP 5.414)

1.2 Faneroskopie

Klíčovou teorií, jež se stává podložím jak pro sémiotiku, tak pro Peircovo pojetí usuzování, je analýza *faneronu* (*phaneron*), tedy toho, co se může jevit nějaké *mysli* – odtud také název *fenomenologie*, později *faneroskopie*.²⁸ Bellucci připomíná, že Peirce definuje fenomenologii jako vědu o „*druhů elementů všeobecně přítomných v jevu; myšleno jevem, cokoliv, co je v mysli přítomno jakýmkoliv způsobem.*“²⁹

Později Peirce nahradil, stejně jako v případě *fenomenologie*, původní pojem *fenomén* neologismem *faneron*.³⁰ Short přirovnává Peircův faneron k *ideji* ve smyslu Johna Locka, tedy jedná se o něco, co tvoří „bezprostřední obsah vědomí“.³¹ Short dále upřesňuje, že na rozdíl od britských filosofů se Peirce snaží vyhnout jakýmkoliv předpokladům této koncepce, jenž omezují její význam. Také se striktně vyhýbá čistě psychologické konotaci. Short tak popisuje faneron jako „*to, co se jeví, tak, jako se jeví, i kdyby se to zdálo být víc než pouhým zjevem*“,³² a posléze uvádí Peircovu další, přesnější definici: „*Faneroskopie je popis faneronu; a faneronom myslím souhrn všeho, co je jakýmkoliv způsobem nebo v jakémkoliv smyslu přítomno mysli, zcela bez ohledu na to, zda to odpovídá nějaké skutečné věci nebo ne.*“³³

Faneroskopie se zabývá formálními prvky faneronu, zaměřuje se na přímé pozorování jevů a jejich kategorizaci. S ohledem na uvedenou definici je důležité podotknout, že slovem *pozorování* v kontextu faneroskopie míníme takovou abstrakci, takové jednání, jež se věnuje nebo si všímá „*věcí, jež se týkají zkušenosti jako takové, bez posouzení, zda je prožívané skutečné*“.³⁴ „Myslí“ pak Peirce nemíní nutně mysl lidskou, ale poznávající kapacitu jakéhokoliv ústrojí, jež může percipovat znaky. Faneron tedy nemusí být nutně aktuálně existující („skutečný“), ale je „reálný“ (v tom smyslu, že jak „kapybara“, tak i „jednorožec“ jsou příklady faneronu, neboť oba jsou reálné, i když jeden z nich – jednorožec – je neexistující).³⁵ Podle

²⁸ Peirce zavádí odlišný název ve snaze odlišit svou teorii Husserlovské fenomenologie. Nejde však o pouhé přejmenování, ale o vážnou změnu paradigmatu. Viz SHORT, op. cit., s. 61; DELEDALLE, op. cit., s. 9.

²⁹ BELLUCCI, op. cit., s. 216.

³⁰ *Phaneron* a *phenomenon* jsou velmi blízké pojmy – od lat. faneron, což je cokoliv co může být jakkoliv přítomné v mysli, proto faneron je praktické to samé, co fenomén – to, co jeví.

³¹ SHORT, op. cit., s. 66.

³² Ibid., s. 67.

³³ Tamtéž.

³⁴ Ibid., s. 68.

³⁵ Peirce rozlišuje mezi realitou a skutečností (existencí): „*Reality [refers] to the existence of the object itself*“. Viz DELEDALLE, op. cit., s. 9. Více o realitě viz BELLUCCI, op. cit., s. 85-86.

Shorta, součástí Peircova faneronu je i to, jak je věc pochopena, analyzována nebo vysvětlena, tedy že jde o proces, v němž myšlení vstupuje do základních forem zkušenosti.³⁶

Z Peircova hlediska, je analýza faneronu nezbytná pro sémiotiku, tedy analýzu fungování znaku, tedy analýzu sémiosis. Faneron je čistou abstrakcí toho, co se může něčemu (nějaké myslí) jevit, na co se mysl zaměřuje nebo se může zaměřit (ale ještě předtím, než k tomu skutečně dojde). Na faneron se tak lze dívat z hlediska kvality, nebo jako na existující jev, nebo jako na něco, na co se právě zaměříme a poznáváme jako „něco“, co podléhá nějaké obvyklosti, pravidlu či zákonu. Odtud tři základní kategorie, které prostupují Peircovo vypracování sémiotiky: první (vágny), druhé (existující) a třetí (obecné). Pokud se vrátíme k definici uvedené na začátku této kapitoly, pozorovatelnými „prvky“ (*kinds of elements*) má Peirce na mysli tři univerzální, neboli základní faneroskopické kategorie:³⁷ prvost, druhost a třetost. Znak v jeho sémiotice je beze zbytku na těchto kategoriích vystavěn a dále se odráží v taxonomiích druhů, vlastnostech znaku a jeho následujících klasifikacích.

Pokud výše uvedené shrneme, kategorie prvost (*firstness*), druhost (*secondness*) a třetost (*thirdness*) Peirce poprvé představuje v roce 1867,³⁸ i když záměr, metodu a předmět výzkumu faneroskopie si přesněji určuje až začátkem dvacátého století. Jde o univerzální kategorie, řídící veškeré myšlení a zkušenosti, módy bytí.³⁹ Pak všechno, co lze myslet, komunikovat a vědecky zkoumat, nelze uvažovat mimo dané kategorie.⁴⁰ Totiž i v rovině zkušenosti tyto tři kategorie můžeme shrnout jako (1) pocit (*feeling*), kvalitu, možnost, (2) akci (*action*), existenci, aktualizaci možnosti, (3) zákon (*law*), pravidlo, jež dohromady tvoří *realitu*, stejně jako inferenční procesy, srkze které ji poznáváme.

Prvostí rozumíme kategorii čisté možnosti, vlastnosti, pocitu či kvality jako takové. Prvost je neurčitý pocit, je vágností a pouhostí. Dokážeme ji předpokládat jen v čisté abstrakci, nemůžeme s ní mít přímou zkušenost. Jedná se o potenciál k bytí, nikoliv o jeho realizaci či

³⁶ Zároveň, obsah smyslové zkušenosti před analýzou je kontinuální, tedy mysl má spíše povahu analytickou, nežli syntetickou. Viz SHORT, op. cit., s. 81.

³⁷ Při formulování svých tří kategorií, Peirce vychází ze studia Kantova díla, viz CP 1.300. Jejich kategorie se podobají, ale značně se i liší, ovšem popis společných a odlišných vlastností jejich kategorií není předmětem této práce.

³⁸ V textu „On a New List of Categories“ CP 1.545-1.567

³⁹ DELEDALLE, op. cit., s. 9.

⁴⁰ ŠVANTNER, Martin. *Přesvědčivost a znaky: sémiotika a rétorika jako komplementární disciplíny*. Disertační práce, vedoucí prof. PhDr. Miroslav Marcelli, PhD. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta Humanitních Studií, 2013. s. 141.

výskyt. Prvost je také nezávislá na vůli či myšlení.⁴¹ Nejedná se tedy o konkretizované prožívání emocí či vlastností v paměti nebo představách,⁴² ale o kvality samy o sobě bez ohledu k čemukoliv dalšímu.⁴³ Příkladem je zde pocit (*feeling*) červené barvy.⁴⁴

Kategorie druhosti už zahrnuje skutečná fakta⁴⁵ a existující subjekty. Důraz je kladen na existenci, která je chápána jako stav bytí, ve kterém objekt reaguje nebo interaguje s jiným objektem v určitém prostředí⁴⁶ v různých vzájemných dyadických vztazích, jako je účinek, závislost, negace, výskyt apod.⁴⁷ Druhost nemůže existovat bez prvosti,⁴⁸ tj. nějakých ztělesnitelných kvalit. Má-li existovat vztah nebo interakce (druhost), musí tu nejprve být vlastnosti nebo možnosti (prvost), které budou do této interakce zapojeny.⁴⁹ Oproti prvosti, kterou nemůžeme zakoušet, druhost zakoušet můžeme, neboť *je existencí*. Avšak jakmile reflektujeme, že je tu proces zakoušení, již nemluvíme o druhosti, ale o třetosti.

Zatímco prvost je kategorií možnosti nebo vlastnosti, k níž se nic nevztahuje, a druhost se charakterizuje prostřednictvím vztahu k prvosti, kterou „ztělesňuje“, třetost uvádí předcházející dvě kategorie do vzájemného vztahu.⁵⁰ Spojuje kvality toho, co se může jevit, s jejich existencí. Třetost je kategorií zákona či zvyklosti (*habitus*), spojuje a organizuje zkušenost, představuje vzorce a zákonitosti interpretace a zprostředkování prvních dvou kategorií.⁵¹ Patří sem veškeré znaky, tedy jakékoliv fanerony, které reprezentují něco jiného, než samy sebe, vzhledem k něčemu dalšímu, co je schopné je jako znaky recipovat. Jde o logické závěry, jazykové výrazy, obrazy a, jak uvidíme, i metafory.

⁴¹ „*The first is predominant in feeling, as distinct from objective perception, will, and thought.*“ CP 1.302

⁴² „*[...] the quality itself, independently of its being perceived or remembered, is an example.*“ CP 8.329

⁴³ „*I do not mean the sense of actually experiencing these feelings, whether primarily or in any memory or imagination. That is something that involves these qualities as an element of it. But I mean the qualities themselves which, in themselves, are mere may-bes, not necessarily realized. [...] A quality of feeling can be imagined to be without any occurrence.*“ CP 1.304

⁴⁴ CP 8.329

⁴⁵ CP 1.419

⁴⁶ CP 1.433

⁴⁷ CP 1.358

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ CP 1.24

⁵⁰ CP 1.356

⁵¹ CP 1.337

Ve svém výskytu v rámci sémiotických taxonomií a klasifikací, třetí obsahuje druhost, druhost obsahuje prvost, avšak prvost nemůže existovat bez druhosti a třetí ve své čisté podobě samostatně. Avšak obecně mezi těmito kategoriemi neexistuje jednoduchý hierarchický vztah – platí, že třetí je zprostředkovatelem mezi prvním a druhým. Jakmile je nějaká prvost (kvalita) ztělesněná, jedná se o druhost, ale ve chvíli, kdy toto ztělesnění (existenci) zakoušíme, vnímáme, konceptualizujeme nebo interpretujeme, už se jedná o třetí, která je komplexním znakem.

Předmětem této podkapitoly byla faneroskopie, která je důležitá proto, že na jejích základech je vybudována sémiotika. Důležitým zjištěním také je, pro Peircovu teorii jsou naše myšlení i zkušenost kontinuální.

2. Peircovo pojetí znaku a sémosis

Předchozí kapitolu jsme věnovali charakteristice Peircovy teorie obecně. Nyní se zaměříme na dva ústřední pojmy Peircovy sémiotiky, znak a sémosis.

2.1 Znak

Obecně Peircovu teorii znaku můžeme shrnout slovy Atkina: „*Peirceova teorie znaku neboli sémiotika je popisem signifikace, reprezentace, reference a významu.*”⁵² Pro pochopení pojetí znaku u Peirce si připomeňme již zmiňovanou definici znaku z textu *What is a Sign?* (1894): „*a sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity*“.⁵³ Znakem tedy rozumíme něco, co zastupuje něco jiného, než je samo, vzhledem k něčemu dalšímu a to v nějakém „ohledu“, nebo „úloze“. Znak je triadickou relací tří relat: representamenu (který zastupuje něco jiného, než je sám, svůj objekt), objektu (který je zastupován representamenem) a interpretantu (účinku, který vyvolává znak v determinované mysli, tedy jakémukoliv potenciálnímu „interpretovi“). Každé z relat má svůj význam pouze ve vztahu k ostatním prvkům,⁵⁴ nemají žádnou samostatnou existenci a jsou nerozložitelné.⁵⁵ Znak (ve smyslu representamen) je determinován svým objektem a dále sám determinuje interpretant, neboli ideu v mysli interpreta.⁵⁶

⁵² ATKIN, Albert. *Peirce's Theory of Signs*. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online], (Summer 2013 Edition). Ed. Edward N. Zalta. [cit. 20.06.2024]

⁵³ CP 2.228

⁵⁴ SHORT, op. cit., s. 18.

⁵⁵ DELEDALLE, op. cit., s. 18.

⁵⁶ ŠVANTNER, 2013, op. cit., s. 137.

Deledalle rozlišuje mezi znakem-objektem a znakem-akcí. Znak-objekt je jiným výrazem pro representamen, jeden ze tří konstitutivních prvků sémiosis, který zastupuje svůj objekt.⁵⁷ Znak-akce je jiné označení pro *sémiosis*, neboli komplexní proces zastupování, jenž je ústředním pojmem Peircovy znakové teorie,⁵⁸ kterému se nyní budeme věnovat podrobněji.

2.2 Sémiosis

Sémiosis je proces interakce tří výše vyjmenovaných relat.⁵⁹ Representamen, jako konkrétní projev znaku, zastupuje svůj objekt v určitém ohledu, čímž vyvolává v mysli interpretujícího aktérství „interpretant“, tedy určitý efekt nebo účinek. Sémiosis je tak vždy triadickým vztahem tvořícím znak nesoucí význam. Význam však není statickým produktem samotného znaku, není mu vlastní, není pevně daný, ale je tvořen prostřednictvím neustálé interakce mezi třemi relaty. Bellucci uvádí, že „významem“ je z tohoto hlediska „myšlenka“, kterou znak vyjadřuje interpretantu. Také dodává, že objektem je zde to, o čem sdělovaná myšlenka je, a interpretant je vztahem spočívajícím v tom, komu je sdělována.⁶⁰ Sémiosis je kontinuálně probíhajícím procesem vzniku i působení znaků. Neustále se vyvíjí, význam je vytvářen a transformován interakcí mezi třemi složkami znaku.

Deledalle popisuje sémiosis jako „akci znaku“ nebo jako „znak v akci“:

„Aby došlo k sémiosis, událost A (znak-objekt nebo representamen: např. rozkaz vydaný důstojníkem svým vojákům) musí vytvořit druhou událost B (interpretant: označovaný výsledek znaku-objektu nebo representamenu) jako prostředek k vyvolání třetí události C (objekt jako takový: zde vykonání rozkazu vydaného důstojníkem vojáky –

⁵⁷ Jak jsme již zmiňovali, Peircova teorie se vyvíjela v průběhu času. V jeho raných textech se lze setkat se slovem „sign“ ve smyslu, ve kterém Pozdní Peirce píše jako o „representamenu“. Deledalle uvádí, že použití slov pojmenování „sign“ a „representamen“ závisí na tom, jaké publikum chtěl Peirce oslovit – viz DELEDALLE, op. cit., s. 18.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ „All dynamical action, or action of brute force, physical or psychical, either takes place between two subjects [whether they react equally upon each other, or one is agent and the other patient, entirely or partially] or at any rate is a resultant of such actions between pairs. But by "semiosis" I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a coopération of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs.“ CP 5.484

⁶⁰ BELLUCCI, op. cit., s. 130.

*provedení nebo objekt je pro důstojníka příčinou znaku-objektu nebo representamenu (kódování) a pro vojáky jeho efektem (dekódování).*⁶¹

První ze tří relat triadického vztahu, representamen, je reprezentací něčeho jiného. Zastupuje něco (svůj objekt) nějakým účinkem (interpretant) ve své určité formě, i když zde nemluvíme nutně o jeho fyzické podobě. Representamen může mít podobu slova, výroku, sledu zvuku, pohybu, ale i fyzického obrazu, věci atd. Příkladem representamenu může být *zoufalý křik* na ulici. Representamen reprezentuje svůj objekt a zprostředkovává o něm nějaké informace, nemůže však poskytnout obeznámenost se svým objektem⁶² – percipující mysl (vždy) poznává z předcházejícího řetězce inferencí. Druhé relatum je objekt, který je zastupován representamenem. Podle Peirce může být vnímatelný, představitelný, nebo i nepředstavitelný.⁶³

Pro naši pozdější interpretaci metafory jako znaku je důležité Peircovo pozdní rozdělení objektu na objekt dynamický (*dynamic*) a objekt bezprostřední (*immediate*).⁶⁴

Jako *dynamický objekt* chápe Peirce věc samu o sobě, bez ohledu na to, jak je v sémiosis označována, protože v této sémiosis se bezprostředně neuplatňuje. To, co se v sémiosis (neboli reprezentaci) uplatňuje, je nějaký určitý aspekt dynamického objektu, kterému Peirce říká *bezprostřední objekt*. Je to tedy objekt tak, jak je reprezentován konkrétním znakem.

Znak tedy nemůže reprezentovat dynamický objekt jako takový, ale pouze indikovat. Skrze bezprostřední objekt dokážeme dynamický objekt parciálně popsat nebo interpretovat.⁶⁵ Podle Peirce totiž nikdy nejsme schopni uchopit dynamický objekt jako celý, v jeho úplnosti. Vždy prostřednictvím bezprostředního objektu zakoušíme pouze určité vlastnosti dynamického objektu, které se mohou v různých sémiosis lišit, a přesto stále odkazovat ke stejné entitě (dynamickému objektu). Sklenice červeného vína může nabídnout jinou zkušenost, pokud k ní přistupujeme jako chemik, jenž provádí chemickou analýzu tekutiny, nebo jako zákazník restaurace, jenž si tu sklenici objednal a vypil k večeři. V obou případech máme zkušenost se stejným dynamickým objektem, ale je jiná. Takto částečně dokážeme skrze různé zkušenosti, skrze různé representace bezprostředně zastupovaných objektů, dynamický objekt popisovat. Abychom se vrátili k příkladu se *zoufalým křikem*: jeho bezprostředním objektem by mohl být určitý *emoční stav zoufalství* (či bolesti nebo strachu), dynamickým objektem by pak byla *určitá událost, jež způsobila zoufalý křik* (například nehoda). Pokud bychom chtěli ilustrovat možnost odlišných

⁶¹ DELEDALLE, op. cit., s. 37.

⁶² Ibid., s. 45.

⁶³ CP 2.230. Všechny tři podoby objektu může mít i metafora. Těm „nepředstavitelným“, neboli abstraktním pojmům, a otázce, jak se s nimi zachází ve vizuální metafoře, se věnujeme ve čtvrté kapitole.

⁶⁴ SHORT, op. cit., s. 191.

⁶⁵ CP 8.314

bezprostředních objektu odkazujících na stejný dynamický objekt, pak alternativou k emočnímu stavu zoufalství by mohlo být *leknutí*, způsobené postřehnutím stále stejné nehody.

Interpretant, poslední ze tří relat, je účinkem vyvolaným v percipující mysli representamenem zastupujícím svůj objekt. Interpretant je cokoliv, co může zahrnovat kvazi-mysl, čímž myslíme cokoliv, co může percipovat znak. Konkrétně může být interpretant myšlenkou, pocitem, jednáním apod.⁶⁶ Interpretant je to, co (nebo kde) se zprostředkovává vztah mezi bezprostředním objektem a dynamickým objektem, jenž je motivován representamenem.

Klíčový charakter interpretantu shrňme podle Bellucciho:

„Znak, neboli representamen, je cokoliv, co tak stojí ve vztahu k druhému, nazývanému jeho objektem, aby bylo schopno určit třetí, nazývané jeho interpretantem, aby byl ve stejném triadickém vztahu k tomuto objektu, v jakém stojí sám. To znamená, že interpretant musí být sám o sobě znakem schopným určit znak téhož objektu a tak dále, donekonečna.“⁶⁷

Interpretant Peirce také dělí na dynamický (*dynamical*) a bezprostřední (*immediate*), avšak jejich funkce jsou přesně naopak, než tomu je v případě objektu. *Dynamický interpretant* je probíhající interpretací *hic et nunc*, je aktuálně působící v percipující mysli. *Bezprostřední interpretant* je pak vůbec interpretovatelností znaku, jeho rozpoznání a možnost ho používat a interpretovat.⁶⁸ Peirce uvádí také *konečný interpretant* (*normal ultimate, final*). Tím rozumíme účinek vyvolaný znakem, jež vyžaduje určitý čas a zvážení. Je jakýmsi vyvrcholením interpretačního procesu a představuje „pravdivou“ interpretaci ve smyslu ne jednání jednotlivé mysli, ale jednání každé mysli, která by znak pečlivě zvažovala. Je potenciálně konečným porozuměním znaku, úplným pochopením jeho intence.⁶⁹

Podle dalšího dělení Peirce rozlišuje interpretant logický (*logical*), energetický (*energetic*) a emotivní (*emotional*). Výstižným vysvětlením a ilustrací těchto jednotlivých vrstev interpretantu je příklad samotného Peirce o důstojníkovi a rozkazu „K NOZE ZBRAŇ!“ („GROUND ARMS!“). Když důstojník vyřkne rozkaz, ve vojákovi to vyvolá určitý účinek. To, že rozkazu racionálně porozumí a správně interpretuje znak (rozkaz) v daném kontextu, je *logickým*

⁶⁶ CP 5.475-476

⁶⁷ BELLUCCI, op. cit., s. 217.

⁶⁸ DELEDALLE, op. cit., s. 44.

⁶⁹ CP 8.343; CP 8.314. V kontextu metafory dynamický interpretant bude probíhajícím procesem interpretace metafory, „Co se tím asi myslí?“, bezprostřední interpretant určí, že se vůbec jedná o metaforu; finální interpretant pak poskytne konečné pochopení metafory a jejího významu, který byl zamýšlen. Určitým způsobem to odpovídá procesu diagramatického usuzování, kterému se věnujeme ve čtvrté kapitole.

interpretantem. To, že voják skutečně pohne tělem a udělá, co se po něm žádá, tedy dá zbraň do pozice u nohy, je *energetickým interpretantem*. Pocit vyvolávaný specifickým způsobem vyřčení rozkazu důstojníkem, ať už mluvíme o pocitu povinnosti nebo strachu vojáka, je *emotivním interpretantem*.⁷⁰

Aby náš příklad se *zoufalým křikem* byl kompletní, určíme si jeho možné interpretanty: bezprostředním interpretantem je schopnost interpretovat, že se jedná o nějakou krizovou situaci, dynamickým interpretantem je pak konkrétní interpretace aktuálního dění a rozpoznání, že se jedná o nehodu a o jakou nehodu jde. Logickým interpretantem je rozpoznání, že křik znamená krizovou situaci. Energickým interpretantem je jednání člověka, slyšícího zoufalý křik – ať už přivolá pomoc nebo vyběhne za člověkem, jenž křičel. Emotivní interpretant je emoční odezva, způsobena křikem, ať už je to starostlivý pocit, strach, nebo empatie.

Interpretant tedy dokáže vytvořit v percipující mysli nový složitější znak, dokáže tak fungovat jako representamen nové *sémiosis*.⁷¹ Nově vytvořený znak pak odkazuje na nový, jiný interpretant. Tento proces se opakuje *ad infinitum*, čímž se vytváří řetězec znaků, označovaný jako *nekonečná sémiotika*.⁷² Je nekonečná co do svého principu, není však libovolná.

V této kapitole jsme si představili Peircovo pojetí znaku a *sémiosis* jakožto triadického vztahu, který tvoří ten znak. Jak jsme viděli, skládá se ze tří *relat*: representamenu, objektu a interpretantu. Podle Peircovy teorie znak jako takový může mít určitý vztah ke každému ze tří *relat*, čímž nabývá určité specifčnosti. Mluvíme o tzv. *trichotomiích znaku* u Peirce, kterým je věnována další podkapitola.

2.3 Taxonomie znaků

Kromě pojetí znaku jako takového se Peirce ve své teorii zabývá taxonomií znaků. Na základě povahy znaků jako takových, jejich vztahu k objektu a jejich vztahu k interpretantu najedeme u (pozdního) Peirce tři trichotomie znaků, jež jsou rozdělením parametrů, které pak následně znaky klasifikují.⁷³

V první trichotomii Peirce rozděluje znaky na základě povahy representamenu, neboli čím je znak sám o sobě: zda je pouhou kvalitou, je skutečně existující nebo je obecným zákonem. Proto v rámci první trichotomii můžeme mluvit o *qualisignu*, *sinsignu* nebo *legisignu*.

⁷⁰ Podle SHORT, op. cit., s. 200-201.

⁷¹ „Anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum.“ CP 2.303

⁷² CP 2.242, CP 1.339

⁷³ BELLUCCI, op. cit., s. 211.

Qualisignum je kvalita, která je znakem. Je pouhým pocitem, jež je stěží předmětem reflexe myslí, qualisignum lze přirovnat ke stavu rozprostřeného vědomí.⁷⁴ Nemůže fungovat jako znak, dokud není ztělesněná nebo aktualizována:

„Qualisignum je, například, barva ztělesněna ve vzorku látky; sama o sobě je tato barva pouhou možností, její skutečný výskyt ve vzorku je jejím doplněním k němu; a to, co reprezentuje, není nic jiného než ona sama, ne jako vtělená, ale jako možnost, která by mohla být realizována někde jinde nebo nikde.“⁷⁵

Sinsignum je pak jednotlivou věcí, aktualizací nebo ztělesněním (možných) kvalit, tedy když se qualisignum ocitá v nějakém vztahu, ve kterém se odehrává, je aktualizován. Legisignum je pravidlo, které je znakem. Pomocí legisigna popisujeme nebo reflektujeme realizaci zakusitelných objektů, a tak veškeré jazykové výrazy jsou v podstatě legisigna. Je konvenčním typem neboli obeným projevem, který se realizuje skrze své repliky (sinsigna).⁷⁶ U této trichotomie narazíme i na alternativní terminologii, kterou jsou označeni *tone* (qualisignum), *token* (sinsignum) a *type* (legisignum).⁷⁷

Peirce dále ve druhé trichotomii dělí znaky na základě vztahu ke svému objektu na *ikón*, *index* a *symbol*. Ikón je znak, odkazující na svůj objekt na základě podobnosti, ať už daný objekt existuje nebo ne. Samy o sobě ikóny nemohou zprostředkovávat žádnou konkrétní informaci, pokud nejsou ztělesněny nebo ukotveny ve „universu diskurzu“. ⁷⁸ Vlastnost, kterou ikón obsahuje, z něj dělá vhodný representamenem – cokoliv je něčemu jinému podobné může být jeho substitucí. Ikón není nutně vizuální a může sdílet se svým objektem různé kvality, rysy a vlastnosti. Index je znak, který je svým objektem ovlivněn, je mezi nimi nějaký existenciální vztah. Pokud tomu tak je, musí znak sdílet společnou kvalitu se svým objektem, čímž na něj odkazuje. Index tedy v sobě zahrnuje určitý druh ikónu, což však není rozhodující, neboť záleží na modifikaci znaku objektem. Index slouží k zaměření pozornosti na svůj objekt, odkazuje na něj. U Bellucciho najdeme příklady: korouhvička je indexem větru, hodiny jsou indexem denní doby, polární hvězda je indexem severu atd.⁷⁹ Symbol je znak, který odkazuje ke svému objektu

⁷⁴ „*Stop to think of it, and it has flown! What the world was to Adam on the day he opened his eyes to it, before he had drawn any distinctions, or had become conscious of his own existence—that is first, present, immediate.*“ CP 1.357

⁷⁵ SHORT, op. cit., s. 209.

⁷⁶ CP 2.244-246. Více o první trichotomii viz SHORT, op. cit., s. 209-214; nebo BELLUCCI, op. cit., s. 261-262.

⁷⁷ CP 4.537

⁷⁸ BELLUCCI, op. cit., s. 132-133.

⁷⁹ Tamtéž.

na základě pravidla, zákona nebo konvence. Sám o sobě je obecným typem, legisignem, jeho objekt je též obecné povahy, ale symbol působí prostřednictvím svých existujících replik. Symboly jsou sice konvenčními znaky, ale nejen – jsou spíše obecné a jejich objekt je také obecný, označují obecnou myšlenku.⁸⁰

Ikón není spojen s objektem, jen vzbuzuje kvality objektu podobné. Index je fyzicky spojen se svým objektem, ale sám nic o objektu nesděluje. Ani ikóny, ani indexy tedy nemohou nic tvrdit ani prohlašovat (nejsou tvrzeními). Toho je schopen pouze symbol. Symbol sděluje myšlenku objektu, aniž by se mu nutně podobal: „[s]ymbol je spojen se svým objektem na základě myšlenky myslí užívající symbol, bez níž by žádné takové spojení neexistovalo.“⁸¹ Symbol nemusí mít vlastnosti svého objektu a nemusí s ním být spojen. Jeho charakter označování spočívá v pravidle, jež se k němu pojí, na základě kterého v percipující mysli vyvolává určitou představu o svém objektu, čímž na něj odkazuje. Na rozdíl od ikónu a indexu, symbol označuje svůj objekt proto, že je k tomu takto interpretován, tedy v kontextu symbolu interpretace není jen naplněním funkce označování, ale i tím, co ze symbolu dělá znak.⁸²

Ve třetí trichotomii dělí Peirce znaky na základě povahy jejich interpretantu – respektive na základě vztahu znaku a interpretantu, zda interpretant reprezentuje znak jako možnost (*possibility*), jako skutečnost (*fact*) nebo jako usuzování (*reason*) – na *réma*, *dicisignum* a *argument*. Réma je znakem kvalitativní možností zastupovat objekt a interpretovat znak. Dicisignum je znakem konkrétní existencí, aktuálním zastoupením objektu a interpretace znaku. Argument je znakem pravidla nebo zákona.⁸³ Toto dělení, píše Peirce, pak odpovídá terminologické řadě *termín*, *propozice*, *argument*.⁸⁴

Je patrné, že do všech tří trichotomií se promítají základní Peircovy kategorie prvosti, druhosti a třetosti. Odpovídají jim jak charakter samotných trichotomií, tak i jejich jednotlivé elementy: spojené s kvalitou nebo možností, náležející prvosti (*qualisignum*, ikón a réma), spojené s existencí nebo aktualizací, náležející druhosti (*sinsignum*, index a *dicisignum*), spojené s pravidlem nebo konvencí, náležející třetosti (*legisignum*, symbol a *argument*).⁸⁵

Na základě výše popsaných trichotomií Peirce vytváří klasifikaci znaků do *deseti tříd*.⁸⁶ Každá ze tříd je kombinací jednoho z prvků každé z trichotomií. Kombinování se řídí určitými

⁸⁰ Ibid., s. 134.

⁸¹ Ibid., s. 132.

⁸² Ibid., s. 218.

⁸³ CP 2.250-252

⁸⁴ CP 8.337

⁸⁵ ATKIN, op. cit., [cit. 20.06.2024], kap. 3.4.

⁸⁶ Peirce u této jedné podoby klasifikace znaků nezůstal – jak dále rozvíjel taxonomii, nabývala na komplexitě i jeho klasifikace, jež pak najdeme v podobě 27 tříd nebo 66 tříd.

pravidly, plynoucími z faneroskopických kategorií, proto platných kategorií je skutečně pouze deset. Základním pravidlem je, že závislý prvek (třetost závisí na druhosti, druhost na prvosti) nemůže stát faneroskopicky výše, než prvek, na němž závisí. Je-li prvek kategorizován jako kvalita, jeho závislý prvek musí být také kvalitou; je-li prvek existencí, jeho závislým prvkem může být buď existence, nebo kvalita; pokud je prvkem konvence, jeho závislým prvkem může být konvence, existence nebo kvalita.⁸⁷

Definice znaku a popis procesu sémiosis a jeho jednotlivých relací je teoretickým základem nutným pro zodpovězení hlavních výzkumných otázek této práce. V další kapitole se dostaneme k hlavnímu tématu práce, metafoře, právě v perspektivě teorie znaku Peirce.

3. Metafora podle Peirce

V předcházejících kapitolách jsme shrnuli vybrané aspekty Peircovy sémiotické teorie, včetně jeho pojetí znaku, sémiosis a taxonomii parametrů, podle kterých lze znaky dále klasifikovat. Nyní se pojdme zaměřit na pojetí metafory a pokusme se ji zařadit do Peircovy obecné sémiotické perspektivy.⁸⁸

3.1 Metafora jako hypoikón

Peirce sám se konkrétně metafoře příliš nevěnoval. V jeho sebraných spisech najdeme jen pár míst výskytu výrazu *metafora*. Jde mimo jiné o následující definice:

(1) „Každý symbol je ve svém původu buď obrazem označované myšlenky, nebo vzpomínkou na nějakou jednotlivou událost, osobu nebo věc, spojenou s jeho významem, nebo je metaforou.“⁸⁹

(2) „Ty hypoikóny, které se podílejí na jednoduchých kvalitách, neboli na první prvosti, jsou obrazy; ty, které reprezentují vztahy, převážně dyadické nebo tak uvažované, mezi částmi jedné věci analogickými vztahy ve svých vlastních částech, jsou diagramy; ty, které představují reprezentativní charakter representamenu tím, že reprezentují paralelismus v něčem jiném, jsou metafory.“⁹⁰

⁸⁷ Tamtéž. K principům kombinace trichotomií do výsledné klasifikace také viz BELLUCCI, op. cit., s. 264-267; nebo SHORT op. cit., s. 236-237.

⁸⁸ Práce si neklade za cíl poskytnout přehled teorií metafor. Pro úplnost pojednání zmiňme a odkažme čtenáře například na práce I. A. Richardse, Maxe Blacka, Friedricha Nietzsche nebo Paula Ricoeura.

⁸⁹ CP 2.222

⁹⁰ CP 2.277

Druhá (2) citace už poskytuje konkrétní informace o metafoře. V této pasáži Peirce od sebe odlišuje ikóny (*icons*) a hypoikóny (*hypoicons*). O ikónech jsme projednávali již dříve. Podle Peirce však ikón náleží prvosti. *Čistý ikón* je tedy spíše logickou možností, nežli něčím, co skutečně existuje. Čisté ikóny jako pouhá podobnost jsou pouze předpokládány v abstrakci. Z tohoto důvodu i v rámci popisu možných vztahů znaku ke svému objektu jsou existenciální povahy přesněji popsány jako indexikální nežli ikonické.⁹¹

První (1) citace je pro nás neméně důležitá. Tato pasáž v originálním textu Peirce je sice věnována vědeckým termínům, ale lze z něj mimo jiné vyvodit, že je každý jazykový výraz symbolem (*legisignem*). Peirce píše, že symboly-obrazy a symboly-metafory „*budou nevyhnutelně aplikovány na různá pojetí*“, tedy i zde se propisuje charakter metafory jako *hypoikónu*, neboli její možnost ikonicky odkazovat k objektům jiným, než je metafora (jakožto symbol) sama. Peirce dále popisuje, stále v kontextu vědecké terminologie, že termíny (symboly) nabývají nových významů, což pro nás je ukázkou toho, co se děje v případě metafory. Je zde vůbec *možnost* metafory: abduktivním usuzováním se snažíme přijít na nové významy symbolů.

Znak sám tedy nemůže být podle Peirce čistým ikónem, ale může být *ikonický*, neboli že z hlediska prvosti přenáší kvality, může reprezentovat svůj objekt na základě podobnosti, nehledě na jeho existenci. Takové ikonické znaky Peirce označuje jako *hypoikóny*⁹² a dále je rozděluje podle módu prvosti, na kterém se podílí, na *obrazy*, *diagramy* a *metafory*.

Douglas Anderson v textu věnovaném Peircově pojetí metafory poznamenává, že Peirce sice zařazuje metafory mezi ikonické znaky spolu s obrazy a diagramy, ale již více nerozvádí, co metafory jsou nebo jaká je jejich role. Sám Anderson se soustředí na striktnější oddělení metafory a diagramu od sebe (který jinak označuje jako *analogii*⁹³) a podrobněji rozpracovává jejich rozdíly. Připomíná, že diagram obsahuje dvě entity v nějakém ohledu podobné, příbuzné svou kvalitou nebo souborem kvalit. Metafora má dvě entity s různými soubory kvalit, spojené podobností, kterou tyto entity sami vytváří ve svém spojení. Metafory jsou tedy založeny na podobnostech entit, vyžadujících zásah „něčeho navíc“. Uvedme příklad Winfrieda Nötha: „*Abychom pochopili, že liška (jako první) reprezentuje ‚chytrost‘ (druhé), je nutné*

⁹¹ CP 2.277

⁹² CP 2.276

⁹³ Mimo perspektivu Andersona, *analogie* neboli srovnání, stejně jako *metafora*, je formou abduktivní inference. Existují analogie, které jsou metaforami (podle Aristotela, metafora založena a analogii: „stáří má se k životu jako večer ke dni“), ale ne všechny analogie jsou metafory; stejně tak jsou metafory, které jsou analogiemi („je jako lev“), ale ne všechny metafory jsou analogiemi.

*zprostředkování třetího, v tomto případě znalost kulturní konvence, že toto zvíře je spojováno s chytrostí.*⁹⁴

Lišky skutečně nejsou (vždy nebo nutně) chytré a „chytrost“ není esenciální kvalitou lišek. Metafora, stejně jako jakýkoliv jiný znak, ze své definice zastupuje něco jiného, než je samo, *v nějakém ohledu nebo úloze*, proto metafora je věcí ohledu, v jakém se interpretuje. Metafora *je tím něčím navíc*, co zprostředkovává podobnost mezi dvěma entitami a interpretována v určitém ohledu. V tomto konkrétním případě je základem interpretace kulturní konvence asociace lišky s chytrostí. Totiž stejně jako pro úspěšné interpretování znaků si musíme uvědomovat, že se jedná o znak, tak i u metafory, pro její úspěšné pochopení a interpretaci si musíme uvědomit, že se jedná o metaforu nebo metaforické vyjádření.

Právě zde hraje stěžejní roli *abduktivní usuzování*. Abdukce, jakožto „*metoda vytváření obecné předpovědi bez jakéhokoliv pozitivního ujištění, že bude úspěšná buď ve zvláštním případě, nebo obvykle, její odůvodnění spočívá v tom, že je jedinou možnou nadějí na racionální regulaci našeho budoucího chování*“⁹⁵ umožňuje vytvářet hypotézy ohledně možného vysvětlení určité metafory, co by mohl znamenat, nebo zvažovat různé interpretace určité metafory ve snaze najít tu, která je pro daný kontext nejsmysluplnější.

Uveďme další příklad. Představme si situaci, že vedeme dialog v cizím jazyce s rodilým mluvčím tohoto cizího jazyka. V určitou chvíli použije výraz, kterému jsme zcela neporozuměli. Sice můžeme znát jednotlivá slova, ale uchází nám jejich spojitost a smysl jako celku. Na základě naše předešlé znalosti tohoto jazyka, jeho slovní zásoby, ale také kontextuálního zasazení vyřčeného výrazu (jako je situace, kontext dialogu, rozpoložení mluvčího), abduktivně vytvoříme hypotézu, že se jedná o metaforu, a ptáme se rodilého mluvčího, zda tomu tak je. Komunikační partner nám naši hypotézu buď (induktivně) potvrdí, nebo vyvrátí, čímž také vysvětlí, co svým výrazem myslel.

Díky abduktivnímu usuzování je metafora v určitém slova smyslu blízka hádance, což najedeme už u Aristotela. Jeho slovy, oboje je v určitém smyslu záhadným vyjádřením.⁹⁶ Podle něj jak hádanky, tak i metafory přinášejí nové myšlenky, pokud jsou dobře vystaveny.⁹⁷ Jak v případě hádanky, tak v případě metafory percipující a interpretující mysl vytváří hypotézu, díky které přichází k nové informaci.

Dále Anderson, s odkazem na C. M. Smithe, argumentuje, že paralelismus metafory se vyskytuje mezi odlišnými médii, které si nejsou implicitně izomorfně podobné, proto si musí

⁹⁴ NÖTH, Winfried. Pragmatist Semiotics. In PELKEY, Jamin (ed.). *Bloomsbury Semiotics Volume I History and Semiosis*. London: Bloomsbury Academic, 2022. s. 98-99.

⁹⁵ DELEDALLE, op. cit., s. 21.

⁹⁶ Aristotelés, *Rétorika*, III, 2, 1405 b1-5

⁹⁷ Aristotelés, *Rétorika*, III, 2, 1412 a18-24

spojující podobnost sami vytvořit. Ikoničnost⁹⁸ metafory pak spočívá v kvalitativní jednotě, kterou společně dvě entity v rámci metafory konstituují.⁹⁹

„Základem metafory je tedy ‚isosensismus‘ mezi metaforou a jejím ikónem, kterou vytváří její autor. Kromě toho, podobnost, která vzniká mezi složkami metafory, vzniká v artikulaci metafory. [...] Metafora, stejně jako obraz nebo analogie, je tedy to, co reprezentuje – ale ne kvůli předcházející identitě nebo podobnosti, nikoliv jako vzpomínka, ale na základě podobnosti, kterou vytváří. Tímto způsobem se metafory odlišují od ostatních ikónů, přičemž si zachovávají nezbytnou podmínku ikonické reprezentace.“¹⁰⁰

Anderson tedy jmenuje ikoničnost obsaženou v diagramu jako izomorfismus a ikoničnost v metafoře jako isosensismus. Zobrazení izomorfní struktury v ikonickém znaku je pak hranicí mezi diagramem a metaforou.

Metafora, jakožto nově vzniklý symbol,¹⁰¹ je vágní.¹⁰² Musí proto vytvořit vlastního referenta, čímž zachová svou indexičnost jakožto nezbytnou pro Peirce podmínku významu i symboličnosti. Symbol je tak otevřen pro další (ne neomezený) vývoj, výběr odkazů a jejich konvencionalizaci. V tom pro Andersona spočívá vágnost metafor, v jejich nefixní indexičnosti.¹⁰³ Navíc je metafora vágní proto, že nově vzniklý symbol v sobě nese stopy konvenčnosti původních entit, na kterých je postavena. Ty, zaprvé, doplňují vytvářený metaforický pocit; zadruhé v tu chvíli metafora nemá stanovené vlastní limity, i když byly

⁹⁸ Anderson tvrdí, že v základním smyslu jsou metafory o nic méně symbolické než jakýkoliv jiný znak. Metafora je symbol, jehož ikoničnost dominuje a indexičnost a symboličnost jsou potlačeny. ANDERSON, Douglas. Peirce on Metaphor. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. 1984. 20(4). s. 456.

⁹⁹ Entity v rámci metafory nelze oddělit – jsou vzájemně závislé a jejich oddělením by se ztratila nově vzniklá ikoničnost. Ne metaforu, která se skládá z více entit, se musíme dívat jako na nový samostatný celek. Tyto entity, neboli původní symboly, neztrácejí v metafoře zcela svou konvenčnost, spíše se pouze překrucuje tak, aby artikulovala metaforický pocit. *Ibid.*, s. 462.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 459.

¹⁰¹ Symboly jsou vágní a vždy mohou znamenat něco „trochu jiného“. Vezmeme-li, že symbol je legisignem, kterým je i zákon, pak je legisignem i přírodní zákon, který je tím pádem i symbolem. Na příkladu přírodního zákona můžeme pozorovat situace, kdy dochází k odchýlkám, nebo které se denotují jinak, než je podle chápání daného zákona, nebo které mu neodpovídají. Metafory jsou symboly, proto i zde může docházet k denotaci jiné, než percipující mysl původně předpokládá.

¹⁰² *Ibid.*, s. 461.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 463.

překročeny limity entit původních.¹⁰⁴ Jako další rozdíl Anderson zmiňuje odlišné použití diagramů a metafor: zatímco první jsou primárně užitečné ve vědě kvůli své přesnosti, druhé se častěji vyskytují a hrají klíčovou roli v umění, neboť vnášejí do myšlení nové a spontánní prvky či perspektivy.¹⁰⁵

Nakonec zmiňme, že Anderson tvrdí, že Peircův sémiotický systém má místo pro dvě úrovně metafor, kreativní (či „inovativní“) a konvenční.¹⁰⁶ Kreativní metafora se vyznačuje svou novostí a originalitou, ale také otevřeností, vytvářejí nové významy a představují nové způsoby vidění a chápání světa nebo skutečnosti. Primárně jsou ikonické a nejsou vázány na zavedené podobnosti nebo jazykové vzorce. Oproti tomu jsou konvenční metafora ustálené a široce srozumitelné v rámci jazyka. Používají se běžně a napomáhají zefektivnit komunikaci, vyjadřování a porozumění. Kreativní metafora tvoří základ konvenčních metafor.¹⁰⁷

V této podkapitole jsme popsali metaforu jako druh hypoikónu, ikonického znaku, který reprezentuje svůj objekt na základě podobnosti. Metafora je zvláštním případem, kdy se vytváří nová podobnost spojením dvou entit. Není to však jediný způsob, jak lze podle Peirce o metafoře z hlediska teorie znaku uvažovat, a v další podkapitole se budeme věnovat jinému pohledu, který sémiotika nabízí.

3.2 Metafora jako *dicisignum*

Uvažujme o metafoře jako o symbolu, v němž jsou obsaženy ikón a index, který může něco tvrdit a mít pravdivostní hodnotu.¹⁰⁸ Tzv. nevlastní metafora obsahující explicitní srovnání „je jako lev“, je tvrzením, které může být pravdivé i nepravdivé, pak se metafora stává *propozicí*, kde index je subjektem (o čem se vypovídá a čemu se připisuje nějaká kvalita) a ikón predikátem (kvalita, která se připisuje).¹⁰⁹ Jinými slovy, některé metaforické jevy tak můžeme označit za

¹⁰⁴ Ibid., s. 462.

¹⁰⁵ Ibid., s. 455, 466.

¹⁰⁶ Ibid., s. 455.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Pravdivostní hodnota propozice, tedy i metafora, je jednou z jejich inherentních vlastností, jež staví na principu korespondence založeného na percepčním úsudku. Jak píše Peirce, tvrzení je nepravdivé ve chvíli, když z něj dokážeme logicky odvodit něco, co je v rozporu s tím, co lze skutečně a přímo pozorovat. Pravdivé je tvrzení ve chvíli, když není nepravdivé. Doplňuje také, že i s nesmyslným tvrzením, pokud se jako tvrzení vůbec bere, zachází jako s pravdivým, neboť nelze dokázat jeho nepravdivost. CP 2.327

¹⁰⁹ „Peirce’s doctrine is that a proposition is a complete symbol obtained by filling the blanks of an incomplete symbol (a rheme) with indices. Thus a proposition is a symbol made up of two parts: a symbolic constituent (the rheme that functions as predicate and signifies a quality or relation) and an indexical

dicentní symboly.¹¹⁰ Přesnější by bylo říct, že je metafora určitým druhem kvazi-propozice. Sice něco o něčem tvrdí, ale nedělá to explicitním způsobem „Jonáš má modré oči“, ale například „Jonášovy oči v sobě skrývají hloubku oceánu“.

Již jsme psali výše o tom, že sami o sobě ikon a index nemohou nic tvrdit, jsou to neúplné znaky (oproti tomu je podle Peirce úplným znakem právě proposice).¹¹¹ Jak čistý ikon, tak čistý index jsou spíše abstrakcemi, jsou to konstituenty znaku. Když se řekne „vychuchol“,¹¹² je to jen réma, i když už je to jazykový pojem, tedy znak. Z určitého pohledu nevíme, o jakého vychuchola jde apod., je to nenasycená rématická ikonická proposice. Peircova teorie se vyznačuje teleologickým intencionalismem, ve kterém všechno má svůj účel a směřuje k něčemu dalšímu v kontinuu. Proto i tento *vychuchol*, i když je sám o sobě vágní, vybízí, aby se stal součástí nasycené proposice – „vychuchol je zvíře“. Úplným znakem oproti ikonu a indexu je i symbol, kterým je metafora, jak již bylo zmíněno výše, je.¹¹³ Propozice sama je symbolem, jehož funkcí je odkazovat na objekt nebo vztah.¹¹⁴

Pravdivostní hodnota jako esenciální vlastnost proposice je pojednávána již od Aristotela. Peirce však tvrdí, že vlastně „*není přesné definovat proposici jako něco, co je buď pravdivé, nebo nepravdivé. Propozice by měla být definována jako něco, co tvrdí, že je pravdivé, nebo si připisuje logickou hodnotu*“.¹¹⁵ Jak o tom píše Bellucci, nejjednodušším testem pro rozpoznání, zda je znak proposicí či nikoliv, je zjistit, zda proposice se prezentuje jako pravdivá, neboli jako skutečně ovlivněná svým objektem, který reprezentuje. Propozice a její objekt jsou ve vzájemném vztahu skutečností (*fact*), tedy druhostí: „*pravda, kterou si proposice přisuzuje,*

constituent (the index or set of indices that denote the subjects of the proposition).“ BELLUCCI, op. cit., s. 140.

¹¹⁰ Tématu *dicisignu* se věnuje Frederik Stjernfelt, viz STJERNFELT, Frederik. *Dicisigns: Peirce's Semiotic Doctrine of Propositions. Synthese – An international journal for epistemology, methodology and philosophy of science.* Vol. 192, No. 4, 2015. s. 1019-1054; nebo STJERNFELT, Frederik. *Sheets, Diagrams, and Realism in Peirce.* Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2022.

¹¹¹ BELLUCCI, op. cit., s. 346.

¹¹² Menší hmyzožravec příbuzný krtkům.

¹¹³ Ohledně úplnosti ikonu, indexu a symbolu píše: „*Many commentators have maintained that on Peirce's view the only true or genuine or complete sign is the symbol, hence, that icons and indices are not truly or genuinely complete signs. They do so on the seemingly unimpeachable ground that Peirce himself said exactly that. And so he did, but the question is, what did he mean? Others have maintained related theses, that icons and indices are but special kinds of symbol or must have a symbolic component, or that being iconic, indexical, symbolic are distinguishable but inseparable aspects of a complex whole, which is all three.*“ SHORT, op. cit., s. 225.

¹¹⁴ BELLUCCI, op. cit., s. 69.

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 223.

*spočívá v bytí skutečností, jak je reprezentována, nezávisle na tom, zda je reprezentována, a tedy spočívá v reprezentaci druhosti ve formě druhosti“.*¹¹⁶

Z toho Bellucci usuzuje, že je-li propozice znakem a jediným znakem, jenž reprezentuje druhost, je index, pak v Peircově perspektivě se propozice reprezentuje jako index svého objektu.¹¹⁷

Jak jsme viděli v této podkapitole, metafora může v Peircově perspektivě být nejen hypoikónem, ale i dicisignem, neboli propozicí. Znamená to, že metafora *může* něco tvrdit a může mít pravdivostní hodnotu. Ještě než se přesuneme k specifickému druhu metafory, vizuální metafoře, pokusme se zařadit metaforu do Peircovy klasifikace znaku, kterou jsme zmiňovali ve spojitosti s trichotomiemi znaků.

3.3 Zařazení do klasifikace

I přesto, že metaforu nelze jednoznačně popsat jako jeden určitý druh znaku, můžeme se pokusit o její zařazení do Peircovy klasifikace do deseti tříd znaků, kterou jsme zmiňovali dříve.

Zařazení do klasifikace znaků se bude lišit v závislosti na zvolené perspektivě pojetí metafory. V kontextu metafory jakožto druhu hypoikónu, již samotné hypoikóny by bylo obtížné někam zařadit. Pokud čisté ikóny (tedy *ne* hypoikóny) zařadíme do qualisignií (rématické ikonické qualisignum – čistě pouhá neaktualizovaná kvalita, například pocit „hořkosti“, který se objevuje v mnoha metaforách: *hořkost porážky, hořkost ztráty, hořké vzpomínky, hořké slzy* atd.),¹¹⁸ pak pro obrazy, diagramy a metafory zůstávají jen dvě možnosti zařazení: ikonické sinsignum a ikonické legisignum. Pokud chápeme hypoikóny jako *konkrétní* (neboli *aktualizované*) ikóny, jenž sdílejí nějaké podobnosti se svými objekty, pak musíme zvolit první ze dvou možností, tedy ikonické sinsignum (rématické ikonické sinsignum – konkrétní objekt zkušenosti nebo jev, sdílející se svým objektem kvalitu, například jednotlivý diagram). V případě legisigna, argumentují Farias a Queiroz, znak není reprezentován skutečným příkladem, není konkrétně aktualizován (*instantiated*). V kontextu ikonického sinsigna obrazy jsou hypoikóny bezprostředních, zdánlivých nebo vnějších kvalit, diagramy jsou hypoikóny sdílející s objekty strukturální nebo relační kvality, metafory jsou hypoikóny zvyků, konvencí nebo zákonů.¹¹⁹ Do

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Například Farias a Queiroz. Jejich text se primárně věnuje klasifikaci 66 tříd, nicméně již na začátku svého textu se snaží „vytvořit nějaký druh korespondence mezi [deseti] třídami a třemi druhy hypoikonů“. Viz FARIAS, Priscila a QUEIROZ, João. Images, diagrams, and metaphors: Hypoicons in the context of Peirce's sixty-six-fold classification of signs. *Semiotica*. 2006, 162.

¹¹⁹ Tamtéž.

ikonického legisigna (rématické ikonické legisignum – obecný zákon nebo typ, který sdílí se svým objektem kvality, například diagram obecně) řadí hypoikóny například Coletty a Eff.¹²⁰

Pokud pojímáme metaforu jako propozici, je jasné, že ji řadíme do dicentního symbolu.¹²¹

Z výše uvedeného plyne, že je metafora dynamická stejně jako celý Peircův sémiotický systém, jenž je neustále inferenční a kontinuální. To, co se v perspektivě sémiotiky děje, tíhne k habitualizaci nebo uspořádání, což je Peircův metafyzický předpoklad. Universum je kontinuální a je v podstatě složen ze znaků. V této perspektivě je i metafora součástí sémiotického kontinua a není statická. Metafora je „živou“, procesuální součástí sémosis a vede nás k poznání něčeho dalšího. Také proto není jen jedním typem znaku, lze na ní nahlížet různě. Peircova sémiotika je dostatečně komplexní na to, aby chápala metaforu, zjednodušeně řečeno, jako symbol, ikón nebo index. Verbální metafora je jazykovým vyjádřením, tím pádem je obecným symbolem, legisignem – a právě symboly v sobě zahrnují prvky jak ikonické, tak indexikální. Ikonické, neboť se zprostředkovává nějaká podobnost, indexikální, protože se odkazuje na nějaké konkretizované případy – spadající pod symbolické pravidlo („lišky“ jsou obecně – v určitém diskursivním universu – považovány za „chytré“).

V této kapitole jsme se věnovali hlavnímu tématu této práce, metafoře. Pojali jsme ji skrze Peircovu teorii znaku a věnovali jsme se dvěma možným pohledům: metafoře jako hypoikónu a metafoře jako dicisignu. V syntéze obou jsme došli k základním charakteristikám metafoery: uvažujeme-li o metafoře inovativní, která přináší nový „pohled“ a poskytuje nové nebo neočekávané informace o svém objektu, je obecná a vágní. Ustálené konvenční metafoery, které jsou již široce srozumitelné a napomáhají zefektivnit komunikaci a porozumění, jsou stále vágní, ale v menší míře (jak uvidíme v další kapitole, metafora vždy může znamenat něco jiného, než si myslíme). V každém případě je metafora ikonickým symbolem a zakládá na abduktivním způsobu usuzování. Také jsme se pokusili zařadit metaforu do Peircovy klasifikace, o čemž však nelze jednoznačně rozhodnout. Díky obecnému pojetí metafoery u Peirce se nyní můžeme zaměřit na její specifický druh, *vizuální metaforu*.

4. Vizualní metafora

Jak jsme viděli, analýza metafoery v rámci Peircovy sémiotiky se rozpíná mezi kreativitou a konvencí, hypoikonicitou a aktualizovanou ikoničností, a zasahuje až do propozice či soustavy propozic. Naše pojednání se dosud zabývalo buď metaforou obecně nebo metaforou jazykovou (s níž se běžně setkáváme v mluvené řeči nebo psaném projevu prozaickém i básnickém), čímž se

¹²⁰ COLETTA, W. John a EFFA, Didier Tsala. Applying Signs. In PELKEY, Jamin (ed.). *Bloomsbury Semiotics Volume 1 History and Semiosis*. London: Bloomsbury Academic, 2022. s. 317.

¹²¹ Ibid., s. 318.

však možnosti podob metafory nevyčerpávají. Nyní se budeme zabývat metaforou v jiné její modalitě, a to *vizuální metaforou*. Začneme obecně.

Jazykové a vizuální metafory jsou dvě formy metaforického vyjádření, které se liší svou modalitou,¹²² tedy i svými materiálními nositeli. Zatímco v případě jazykové metafory mluvíme o verbálním nebo textovém módu, vyjádření pomocí slov, frází a vět a percepci auditivní v případě mluveného slova¹²³ a vyjádření vizuálním v případě psaného projevu (textu), u vizuální metafory je mód jak její existence, tak i její percepce vizuální,¹²⁴ vyjádření se zprostředkovává pomocí nejrůznějších druhů obrazu a vizuálních reprezentací (kresby, malby, grafika, fotografie, digitální obrazy atd.).

Odlíšný je i způsob, jakým jazyková a vizuální metafora sdělují svůj význam. V případě vizuální metafory hraje roli kompozice, barvy, formy, kontrast, jednotlivé vizuální prvky a další. Oproti tomu u jazykové metafory v její auditivní podobě mluvíme o jiných kvalitách, které se účastní konstituce hypoikónu, jako jsou tón hlasu, „zabarvení“ hlasu, hlasitost, rytmus, intonace, tempo a další. Vizuální metafora je také v porovnání s jazykovou méně kontextuální. Vizuální elementy totiž ve své syntéze dokážou předávat význam nezávisle na kontextu. Ten hraje větší roli u jazykové metafory, kdy percipující mysl spíše porozumí metafoře ve chvíli, když se nachází uvnitř konkrétní komunikační situace a zná záměr mluvčího. Kontext si však ponechává svou významnost v obou případech. Jak jsme již psali výše, metafora, nehledě na svou aktuální modalitu, stejně jako jakýkoliv jiný znak, je součástí kontinua.

Metafora nehledě na svou modalitu zprostředkovává podobnost dvou entit, ať to jsou věci konkrétní nebo abstraktnější koncepce. V případě abstraktních pojmů, domníváme se, jsou jazykové metafory přesnější. Pro označení abstraktních koncepcí používají konvenčně stanovené termíny daného jazyka. Pokud jde o konvenční metafory, předpokládáme, že jazykové metafory jsou ve svém jazyce dobře srozumitelné. Vizuální metafora nedisponuje možností *přesně vizuálně reprezentovat* abstraktní pojem, jenž nemá materiální ztělesnění. Zopakujme úvodní příklad: ČAS JSOU PENÍZE. Peníze mají svou materiální podobu ve formě bankovek nebo mincí, což jsou, předpokládejme, možné vizuální elementy, se kterým se pak bude při tvorbě konečné vizuální metafory pracovat. Čas je však abstraktním pojmem a nemá jasně stanovený způsob

¹²² Metafora se vyskytuje i v jiných modalitách a sémiotických systémech, lze si tedy představit metaforu nejen vizuální, ale i hudební, prostorovou, pohybovou a další.

¹²³ Znaková řeč, u které nemáme praxi mluveného slova, ale gest, je ve své podstatě metaforická. Věnovat se dané problematice podrobněji je mimo záběr dané práce, ale poznamenejme zde, že v případě znakové řeči percepce probíhá pouze vizuálně. V případě dalšího alternativního způsobu komunikace, kterým je Braillovo písmo, percepce je haptická.

¹²⁴ Jak jsme si poznamenali poznámkou výše, nejen v případě vizuálních metafor dochází k vizuální percepci.

vizuálního zobrazení. Jinak řečeno, my nevíme, jak vypadá čas. K dispozici jsou ale *znaky* času, jež jsou více či méně konvenční, v případě času mluvíme třeba o hodinách, ať už ručičkových, přesýpacích, slunečních atd. Sám čas se tedy musí nejdřív pojmout *metaforicky*, aby bylo vůbec možné ho zobrazit nějakým typem obrazu. Ve spojení vizuálního elementů *času* a *peněz* vznikne *vizuální metafora* ČAS JSOU PENÍZE, která může mít podobu například přesýpacích hodin, v nichž zrnka písku jsou malé mince.



Obr. 1. Prompt: „an hourglass with small coins in it“. Canva [generováno 22.06.2024].

Problematickým momentem této úvahy je však skutečnost, že *znaky* abstraktních pojmů nejsou pouze plně konvenční, ale nesou jisté stopy vágnosti. Zrovna v případě hodin, jakožto znaku času, nemůžeme si být jistí, zda tím chceme označit *čas* nebo *průběh času* nebo *rychlost času*. Domníváme se, že k upřesnění konkrétního významu dochází prostřednictvím dalších vizuálních prvků, jež má vizuální reprezentace k dispozici (pohyb času lze zobrazit deformací hodin ve smyslu *squash and stretch*¹²⁵). V našem konkrétním případě ČAS JSOU PENÍZE konkrétní význam hodin (čas) dává smysl v konkrétní kombinaci s další entitou (peníze), respektive další možnosti (plynutí nebo rychlost času) smysl nedávají. Proto když říkáme, že jazykové metafory, obsahující abstraktní koncepce, jsou přesnější než jejich vizuální ekvivalent, myslíme tím, že jsou doslovnější. Metafora, jak jsme si ji charakterizovali, nabízí různé možnosti interpretace, ale vizuální metaforu obecně lze, předpokládáme, z výše popsaných důvodů interpretovat ještě víc způsoby, než jazykovou. Platí to hlavně, stejně jako u jazykové metafory, v případě vizuálních metafor kreativních či inovativních, které jsou vágní a poskytují nové informace. Jsou ale případy

¹²⁵ Jedná se o jeden z dvanácti základních principů animace, popsaných v THOMAS, Frank. *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York: Hyperion, 1995.

konvencionalizovaných vizuálních metafor, kdy více možností interpretace spíše není, například ikonka odpadkového koše na pracovní ploše počítače.

Ze stejných úvah o více možnostech interpretace vizuální metafory, obecně, také plyne, že se v ni mohou spíše projevat sociokulturní způsoby vnímání a pojetí abstraktních koncepcí, nežli v metafoře jazykové, i když v obou případech je metafora legisignem, v němž se do určité míry projevují komunitou sdílené formy jednání a interpretace. Zkusme to rozvést na následujícím příkladu.¹²⁶ Vezmeme metaforu SVOBODA JE NÁDECH¹²⁷ a dejme ji do sociokulturního kontextu například Velké Británie a Indie. Indie je bývalou britskou kolonií, lze tedy říct, že mají určitou *společnou minulost*, ve které jedna země byla „nadřazená“ vůči jiné. Historie každé z těchto zemí bude určovat chápání *svobody* jejími obyvateli. Též historicky dáno, oba státy sdílí jako úřední jazyk (nebo jeden z nich) angličtinu.

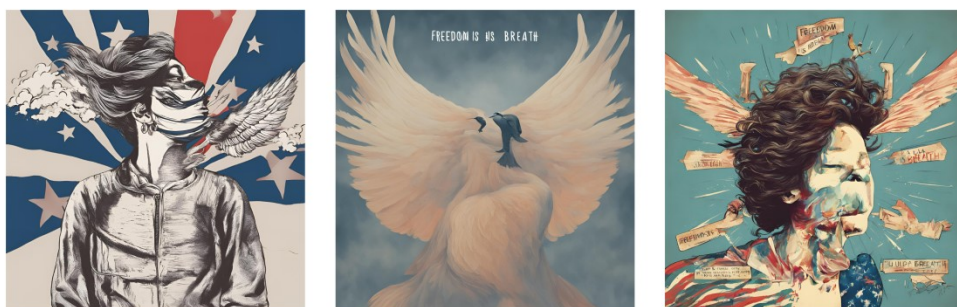
Představme si tedy dialog obyvatele Velké Británie a Indie, jenž probíhá anglicky. Jeden z mluvčích pronese „svoboda je nádech“. Předpokládejme, že pojetí *svobody* těchto dvou lidí je skutečně odlišné: Ind může chápat svobodu jako „konec útlaku“ a „nenutnost podřizovat se autoritám“. Příklad ve větě: „*konečně se mohu svobodně nadechnout*“. Oproti tomu Angličan může¹²⁸ chápat svobodu jako „svobodu jednání“ nebo „volnou ruku“. Odkazuje se tím k hlubokému nadechnutí, než se člověk pustí do nějaké akce. V odlišných kontextech chápání *svobody* se pak bude lišit i význam *metafory s nádechem*. V případě Inda můžeme hovořit o metaforickém vyjádření pocitu úlevy, kdyžto v případě Angličana o odhodlání pustit se do určité činnosti. Uvažujeme-li takto, že komunikační partneři nesdílí stejné chápání koncepce, o níž je řeč, v konverzaci nutně musí dojít k nedorozumění. V určitou chvíli se proto jeden z mluvčích pravděpodobně zeptá druhého, co přesně tím výrokem „svoboda je nádech“ myslí.

Tímto jsme popsali verbální situaci, ve které se konkrétní metafora vyskytla. Pozorovali jsme, že mezi mluvčími nedošlo k okamžitému porozumění, co bylo metaforou myšleno, a muselo tak dojít k induktivnímu ověření jejího významu. Podoba jazykového prostředku, kterým byla metafora vyjádřena – SVOBODA JE NÁDECH – je totiž stejná pro různé možné významy. Ukažme si, že u vizuální metafory tomu tak není. Pouhá slova „svoboda je nádech“ – při tom že „svoboda“ je abstraktním pojmem, jenž nemá jednu konvenční vizualizaci – k vytvoření vizuální metafory sdílející ekvivalentní význam nestačí.

¹²⁶ Daný příklad je dílem autorky, nedělá si proto nárok na absolutní pravdu a nabízí prostor pro diskuzi, zda tomu tak skutečně je.

¹²⁷ Jako příklad využíváme metaforu podle vzorce „A je B“, kterými se zabývají Lakoff a Johnson – jejich teorii se budeme věnovat v pozdějších kapitolách.

¹²⁸ Pravděpodobně Angličané *nechápu* svobodu výše popsaným způsobem, pro náš příklad si to však pojd'me připustit.



Obr. 2. Prompt: „freedom is a breath“. Canva [generováno 27.06.2024].



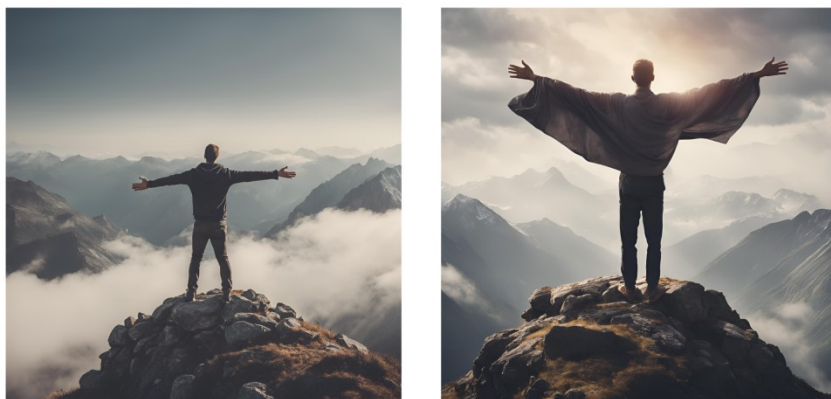
Obr. 3. Prompt: „human freedom is a breath“. Canva [generováno 27.06.2024].

Vizuální modalita nabízí víc možností vyjádření metafory, neboť její význam přímo ovlivňuje její podobu, určuje, co a pomocí jakých vizuálních prvků a elementů bude vyjádřeno, a naopak konkrétní podoba vizuální metafory nám dopomáhá k významu. V kontextu našeho příkladu, pro vizuální reprezentaci vybrané metafory z pohledu Inda se nabízí například zobrazení člověka stojícího na vrcholu hory nebo na rozlehlé louce, s rozpaženými rukama a zavřenými očima (jakožto velmi konvencionalizované zobrazení „svobody“ nebo „úlevy“, hraničící s kýčem);¹²⁹ nebo rozbitá betonová deska, rozbitá pouta nebo zničený bič jako reprezentace „poražené“ autority, které nadále není nutné se podřizovat. Do vizuální metafory Angličana by bylo možné například zobrazit člověka na startovní čáře závodu, připraveného vyběhnout.

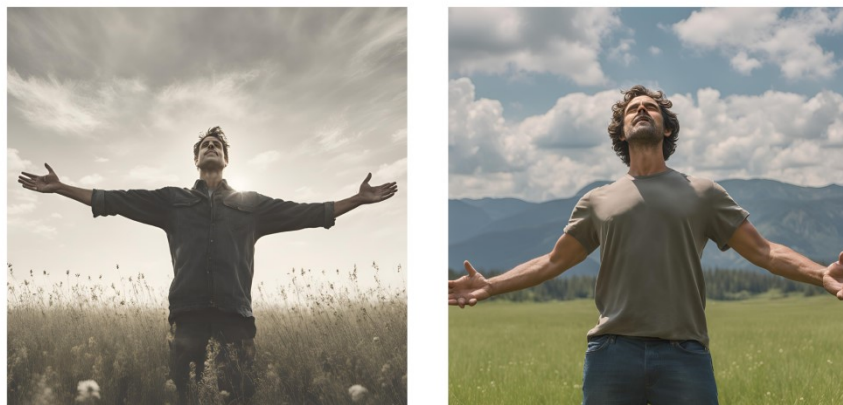
Jak vidíme, společným prvkem pro obě vizuální metafory bude znak *člověka*, neboť *svobodu* zde pojmáme v kontextu právě lidském (ne zvířat nebo nějakého předmětu), stejně tak *nádech* je proces odehrávající se v lidském těle (opět, opomíjíme zvířata). Dále bude společným znak pro samotný *nádech*. Nejvíce konvencionalizovaným bude pravděpodobně lidský „rozpínající se“ hrudník (tedy hrudník, který se zvedá a předpokládá se, že uvnitř se roztahují plíce, naplňované vzduchem); pak to může být lidský obličej se zaměřením na ústa a nos (části těla, díky kterým se můžeme nadechnout); méně konvenčním prvkem mohou být

¹²⁹ Jednotlivé prvky a elementy pouze vyjmenováváme – není cílem této práce se věnovat otázce proč některá zobrazení jsou více konvencionalizovaná, než jiná.

„čáry“ zobrazující pohyb vzduchu kolem obličeje člověka (tedy zobrazující pohyb nebo možnost pohybu vzduchu směrem do dýchací soustavy člověka přes nos nebo ústa). Nicméně jsou to pouze dva vybrané prvky, které v každém ze dvou případů budou doplněny dalšími tak, aby dohromady vytvořily metaforický obraz podle jeho zamýšleného významu. Netvrdíme, že vizuální metafora bude ihned přesně jasná – to, jak již víme, metafory obecně nejsou – ale srovnavše tyto dva obrazy mezi sebou si jasně všimneme rozdílů ve významu vybraných metafor. Ukažme si to:



Obr. 4. Prompt: „freedom, man standing on top of mountain with arms outstretched and eyes closed, chest expanding, breath“. Canva [generováno 27.06.2024].



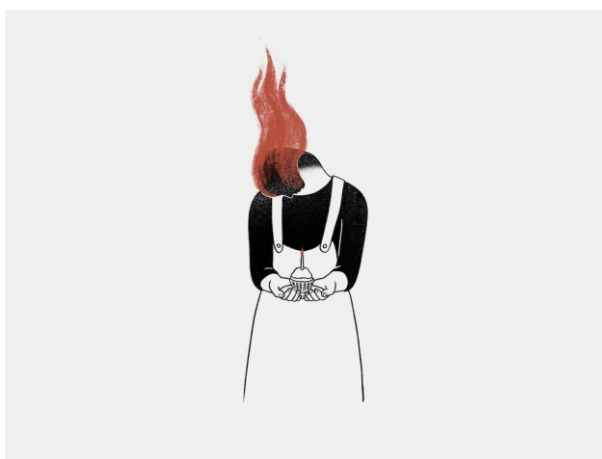
Obr. 5. Prompt: „freedom, a man standing in a vast meadow with arms outstretched and eyes closed, chest expanding, breath“. Canva [generováno 27.06.2024].



Obr. 6. Prompt: „freedom, man on the starting line of a race ready to run, expanding chest, breath“. Canva [generováno 27.06.2024].

Pokud existují metafory, jejichž jazykové vyjádření je jasnější, že dokážou efektivněji vyjádřit svůj význam, můžeme předpokládat, že existují i vizuální metafory, které jsou mnohem výstižnějším vyjádřením, než jejich jazykový ekvivalent. Ukažme si to na příkladu, když se o někom říká, že je „vyhořelý“. Pro to, abychom tomuto vyjádření porozuměli, musíme vědět, že odkazuje k *syndromu vyhoření*¹³⁰ a že ve skutečnosti nikdo doopravdy nehořel v plamenech (musíme tedy také vědět, že se jedná o metaforické vyjádření, i když je dané označení tolik zažitá, že si to již nemusíme uvědomovat). Bez znalosti tohoto kontextu člověk jazykové metafoře, že *je někdo vyhořelý*, neporozumí.

V tomto případě, domníváme se, vizuální metafora bude fungovat lépe.



Obr. 7. *Drawings #1*, Bindy Xie, 2023. Možný způsob vizuálního metaforického vyjádření, že je někdo „vyhořelý“.

¹³⁰ Pokročilejší stádium stresu, které se vyznačuje emocionálním, fyzickým a mentálním vyčerpáním, viz <<https://www.zzmv.cz/syndrom-vyhoreni>>

Obraz efektivnějším a dostupnějším způsobem ukazuje, že výraz „je vyhořelý“ má blízko k výrazu „když ti hlava hoří“. Opět, nejde o doslovný význam hlavy v plamenech, ale může odkazovat k bolesti, emocionálnímu napětí, až koncepci stresu a vyčerpání. Díky spojení ohně (jakožto substanci, která dokáže ublížit až zabít) a hlavy (kam člověk směřuje své vědomí) dokážeme vyvodit, že obraz pravděpodobně odkazuje k nepříznivému stavu osoby, i kdybychom nevěděli, co *syndrom vyhoření* je. Vizuální metafora totiž disponuje větší expresivitou a dokáže mít na percipující mysl větší emoční dopad, a to díky vizuálním prvkům a elementům, jež v sobě obsahuje. Silným nástrojem je také kompozice a vzájemné umístění prvků, jež dokážou efektivněji reprezentovat nuance ve vztazích zobrazovaných věcí. Schopnost vizuální metafory trefně a lakonicky zobrazovat myšlenky se hojně využívá například v reklamě.



Obr. 8. *Floslek sun care*, Mustafá Khademsadegh, 2017. Vizuální metafora, kterou bychom mohli přeložit do jazykového ekvivalentu jako OPALOVACÍ KRÉM JE ŠTÍT.

Podotkneme, že mluvíme o jazykové a vizuální metafoře jako o vzájemných ekvivalentech.¹³¹ Nemusí tomu tak nutně být, avšak pro srovnání způsobu vyjádření stejného významu v různých modalitách se tento způsob uvažování považuje za vhodný. Na příkladech překladu z lineárního, symbolického kódu do nelineárního, ikonického kódu vidíme mimo jiné rozšíření významového potenciálu metafor, umožňující percipující mysl vidět nové vzájemné vztahy a souvislosti či uvažovat o nich jinak.¹³²

Skutečnost, že vizuální metafora nevyžaduje formální znalost jazyka, jako je v případě jazykové metafor, tedy absence jazykové bariéry a časté využití vizuální metafor v praxi, jako například ve výše zmíněné reklamě, by mohlo vybízet k závěru, že je vizuální metafora všeobecně srozumitelná napříč společnostmi. Není tomu tak. Například El Refaie píše – sice o metafoře obecně, avšak platí to i pro metaforu vizuální – následující:

„Zatímco primární metafor jsou považovány za univerzální, mohou být kombinovány za účelem vytvoření komplexnějších mapování mezi různými doménami zkušenosti a předpokládá se, že alespoň některé z těchto strukturálních metafor budou jazykově nebo kulturně specifické. Například, je zde důkaz, že v mnoha jazycích hněv je konceptualizován jako tekutina nebo plyn pod tlakem v nádobě, ale v zuluštině je také zřejmě někdy chápán jako PŘEDMĚTY V SRDCI.“¹³³

Jedna vizuální metafora nemusí být stejně účinná v různých společnostech kvůli rozdílům v kulturních hodnotách, přesvědčeních, konvencích, zavedených konotacích atd. V praktické rovině příkladem může posloužit i odlišný směr psaní v různých jazycích, který pak v různých kulturách určuje specifický způsob, jakým se díváme na obraz. Směr vnímání obrazu je jedním z mnoha pravidel, jak číst obraz. Tedy sice vizuální metafora nevyžaduje formální znalost žádného jazyka, ale předpokladem jejího pochopení je obeznámení s určitým systémem zvyklostí a pravidel týkajících se obrazu a jeho prvků (linií, tvarů, forem, barev, kontrastu, kompozice, proporcí, vzorců atd.).

V této části kapitoly jsme se věnovali vizuální metafoře obecně v kontextu Peircovy teorie, popsali jsme některá její specifika a porovnali s jejím jazykovým ekvivalentem. V dalších dvou

¹³¹ Lze říct, že jsme metafory překládali „po smyslu“ – nehledali jsme ekvivalent 1:1, ale způsob, jak vyjádřit význam *analogicky* v jiné modalitě.

¹³² GORLÉE, Dinda L. *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi, 1994. s. 125.

¹³³ EL REFAIE, Elisabeth. Metaphor in political cartoons: Exploring audience responses. In: FORCEVILLE, Charles J. a URIOS-APARISI, Eduardo (ed.). *Multimodal Metaphor*. Applications of Cognitive Linguistics 11. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009, s. 181.

podkapitolách se budeme zvláště zabývat vizuální metaforou v perspektivě dvou již dříve zmíněných pohledů: vizuální metaforou jako *propozicí* a vizuální metaforou jako *diagramem*.

4.1 Vizuální metafora jako propozice

Jak píše Frederik Stjernfelt, „*Peirceova sémiotická teorie dicisigní*“¹³⁴ *nespojuje propozice výhradně s lidským jazykem, a to ani ve formě běžného jazyka, ani ve formě speciálních formalizovaných jazyků*“.¹³⁵ Vzpomeneme-li si na výše projednané faneroskopické kategorie, které jsou základními kategoriemi fungování universa, které formují znaky, tedy i jazykové výrazy, pak jazyk se adoptuje na strukturu znaku, ne obráceně. Znamená to, že na strukturu znaku se adoptuje i obraz. Peirce tedy neváže dicisignum na žádnou jednu konkrétní modalitu, subjekt a predikát propozice mohou být ztělesněny v různých modalitách,¹³⁶ tedy i vizuální.

Tvrdíme tedy, že propozice může být piktorální. Píše o tom například Alex Grzankowski,¹³⁷ který svůj názor staví, paradoxně, na argumentech proti propozičnosti obrazů. Jedním z nich je nemožnost vyjádření negace prostřednictvím obrazu a nutnost využití jiných, nepiktorálních symbolů (*non-pictorial symbols*).¹³⁸ Z toho však podle Grzankowského nevyplývá, že obsah vyjádřený obrazem není propoziční.¹³⁹ Argumentuje, že i když obrazy nemohou vyjádřit negaci samy o sobě, mohou být její součástí. To znamená, že někdo může ukázat na určitý obraz a říct „*toto se nestalo*“. Pokud můžeme takto negovat obraz, píše Grzankowski, pak tento obraz musí obsahovat propozici, kterou negujeme.¹⁴⁰ Anti-propoziční argument Tima Crana, ze kterého vychází, je pro Grzankowského spíše limitem nebo výrazovým omezením reprezentativního

¹³⁴ Připomeňme si, že dicisignum je jakýkoliv jev, který něco predikuje o něčem jiném a za nějakých podmínek může mít pravdivostní hodnotu.

¹³⁵ STJERNFELT, 2007, op. cit., s. 51-52.

¹³⁶ OLTEANU, op. cit., s. 113.

¹³⁷ Jak Grzankowski, tak i dále citovaný Gregory nezasazují své zmiňované práce do Peircovské, ani žádné jiné sémiotické teorie. U Grzankowského je také důležité podotknout, že staví svůj článek na mínění, že obsah obrazů by měl být chápán podobně jako obsah přesvědčení, touhy a vnímání, které jsou propoziční, tedy obecně se staví k propozicím jiným způsobem.

¹³⁸ Odkazuje na autory jako je Tim Crane a Mark Sainsbury, kteří nezávisle na sobě se dostávají k podobným závěrům, že existují určité věci, které lze dělat s jazykovými výroky, ale ne s obrazy.

¹³⁹ „[...] *but from the fact that one cannot do things via a picture or express certain kinds of contents in a pictorial way, it does not follow that the contents that are expressed by pictures aren't propositional.*“ GRZANKOWSKI, Alex. Pictures Have Propositional Content. *Review of Philosophy and Psychology*. 2015, 6. s. 157.

¹⁴⁰ GRZANKOWSKI, op. cit., s. 160.

média obrazu.¹⁴¹ Obraz tedy dle něj musí mít propoziční obsah, o němž lze říct, že je nebo není pravdivý, i když podle Grzankowského v případě piktorálních propozic spíše než o pravdivosti nebo nepravdivosti mluvíme o přesnosti a nepřesnosti (*accurate or inaccurate*). Obraz dokáže obsáhnout a předat velké množství informací různého druhu, tím pádem může obsahovat více propozic nebo složitější, komplexnější propoziční výroky.

Odlíšného názoru je Dominic Gregory, jenž na Crana odkazuje také, avšak jeho závěry se liší. Podle Gregoryho mají obrazy spíše predikativní charakter nežli propoziční. Gregory říká, že obraz spíše ukazuje, jak věci vypadají z určitých vizuálních perspektiv a vlastnosti těchto věcí i perspektiv, tedy že je obraz predikátem, vyžadujícím doplnění svého subjektu, k němuž bude mít indexikální vztah. Gregory odkazuje na stále stejnou Cranovou tezi, že samostatné obsahy obrazů nemohou být objektem výrokových postojů (*objects of propositional attitudes*) a je potřeba využití ne-piktorálních symbolů,¹⁴² a proto obrazy nepovažuje za propoziční, neboť jsou neúplné. Přesto však se může obsah obrazu stát součástí propozice, pokud bude doplněn dalším vhodným obsahem, informacemi nebo prvky. Podle Gregoryho tedy obrazy samy o sobě nejsou propozicemi, které by mohly být vyhodnoceny jako pravdivé nebo nepravdivé, ale mohou být jejich součástí.

Z toho plyne, že propozice může být multimodální. Tento závěr je stále v souladu s Peircovou teorií dicisigna, ve které ho neváže k žádné jedné konkrétní modalitě, a tak propozice může být kombinací několika modalit zároveň.

Dicisignum tedy může být multimodální. Nejazykové znaky (či složky znaku) v kombinaci s jazykovými znaky vytváří nebo se podílejí na propozicích.¹⁴³ V kontextu dané práce nás bude především zajímat kombinace obrazu a textu, jež spolu tvoří multimodální propozici. Pro vysvětlení toho, jak k tomu dochází, obraťme se k pracím Frederika Stjernfeldta a jeho pojmu *kolokalizace*.¹⁴⁴

¹⁴¹ „That is, perhaps pictures do fail to express some propositions [...], but this does not show that they express no propositions.“ Ibid., s. 7.

¹⁴² „in order to obtain something which one can assert [using a picture], or to which one can apply logical operations, you need to employ non-pictorial symbols. Without these non-pictorial symbols it makes little sense to say that the content of the picture can be something which can be asserted, denied, negated or disjoined.“ CRANE, Tim. Is Perception a Propositional Attitude? *Philosophical Quarterly*. 2009, 59. In GREGORY, D.I. Pictures, propositions, and predicates. *American Philosophical Quarterly*. 2020, volume 57 (2).

¹⁴³ STJERNFELT, Frederik. *Natural propositions: The actuality of peirce's doctrine of dicisigns*. Boston: Docent Press, 2014. cit. In OLTEANU, Alin, STABLES, Andrew a Dumitru BORTUN (eds.). *Meanings & Co.: The Interdisciplinarity of Communication, Semiotics and Multimodality*, 2019. s. 114.

¹⁴⁴ Stjernfelt upřesňuje, že Peirce sám polem „společná lokalizace“ nepoužívá, avšak dle Stjernfeldta se jedná o technický termín, který dobře shrnuje Peircem uvedené příklady.

Pod pojmem ko-lokalizace má Stjernfelt na mysli společnou lokalizaci, tedy současnou časoprostorovou přítomnost subjektu a predikátu, díky čemuž se vytváří propozice:

„Jde o myšlenku, že v zobecněném pojetí propozice (včetně multimodálních propozic, které nejsou jazykové nebo jen částečně jazykové), je jednota subjektu a predikátu signalizována ko-lokalizací těchto dvou konstituentů v nějakém časoprostorovém sousedství. Základní myšlenku Peirce stručně naznačil jen mimochodem a nikdy ji podrobně nerozvinul do detailu.“¹⁴⁵

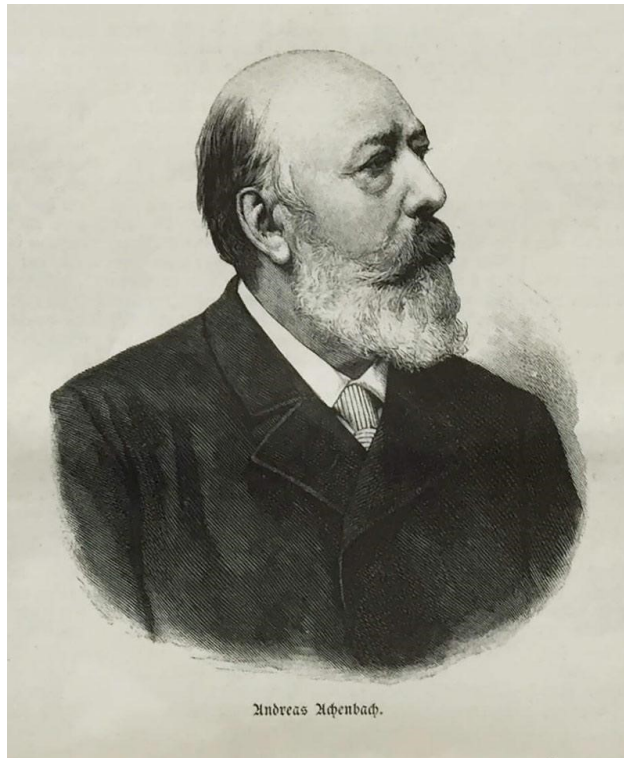
Ko-lokalizace je podle Stjernfelta všudypřítomná a velmi snadná k produkci, čtení a interpretaci. Za zvláštní však považuje skutečnost, že takové multimodální znaky obecně nejsou kategorizovány jako výrokové znaky – toto zařazení se ponechává jako výsada jazykově vyjádřeným propozicím.¹⁴⁶

Jako jednoduchý příklad ko-lokalizace Stjernfelt uvádí Peircův příklad portréту se jménem, kde vizuální prvek (fotografie) a textový prvek (jméno člověka zobrazeného touto fotografií) jsou spojením ikónu a indexu v symbolu, který říká, jak dotyčný umělec vypadal.¹⁴⁷

¹⁴⁵ STJERNFELT, 2022, op. cit., s. 70.

¹⁴⁶ Ibid., s. 92.

¹⁴⁷ Ibid., s. 77. Stjernfelt to doplňuje Peircovým citátem: „A proposition is, in short, a Dicisign that is a Symbol. But an Index, likewise, may be a Dicisign. A man’s portrait with a man’s name written under it is strictly a proposition, although its syntax is not that of speech, and although the portrait itself not only represents, but is a Hypoicon.“ CP 2.320 In STJERNFELT, 2022, op. cit., s. 70.



Obr. 9. *A print of Andreas Achenbach, 1884.* In STJERNFELT, 2022.



Obr. 10. *Dauthage's 1883 portrait of Andreas Achenbach, Wikimedia Commons.* In STJERNFELT, 2022.

Kombinace portréту a popisku jako ikónu a indexu je symbolem proto, říká Peirce, že platí pravidlo, že „*jména výrazně uvedená pod portréty patří subjektům těchto portrétů*“ (Stjernfelt doplňuje, že tato konvence platí zejména v západním malířství, žurnalistice a dalších oborech) a dále rozvádí, že kdyby jméno „Andreas Achenbach“ bylo uvedeno jinde a jinak, řekněme menším písmem v jednom z rohů portrétu, sdělení dané kombinace by nebylo zřejmé – nemuselo by se nutně jednat o člověka zobrazeného na portrétu. Podle Peirce se v rohu obvykle uvádí jméno autora portrétu, malíře nebo fotografa. Pokud přidáme k obrazu jména dalších osob, spojených se vznikem daného portrétu, souhrnně se dostaneme k tomu, že „daný portrét zobrazuje Andree Achenbacha (tedy, „Andreas Achenbach vypadal *takto*“), byl nakreslen Dauthagem, vydán Adolfem Ecksteinem a tištěn L. Schillingem“. Sice neexistují konvence ohledně umístění všech těchto jmen podle jejich role, říká Stjernfelt, ale důležité je, že všechny jsou umístěny v blízkosti samotného portrétu, jsou s ním tedy v určitém vztahu. Jednotlivé prvky, vizuální i textuální, přebírají různé syntaktické role podobné těm gramatickým v jazyce, neboť se jedná o nějaký základní, elementární princip syntaxe:

„Takové shluky subjektů v příkladech malby-s-legendou realizují rozbor subjektů, aby převzaly různé syntaktické role jako v případě gramatiky, a dávají vám představu, že jazyková gramatika, se všemi svými nuancemi a možnostmi kombinací, je pouze speciální, sofistikovanou verzí ko-lokalizace, kde gramatické role byly konvencionalizovány pomocí sekvenční syntaxe, konjugace, morfémů, lexikálních položek, řízení a dalších prvků z lingvistické sady nástrojů – ale že všechny z nich jsou jen vylepšením té elementární syntaxe, která funguje umístěním subjektu a predikátu vedle sebe.“¹⁴⁸

Tedy gramatické role, jež máme v jazyku, jsou jen sofistikovanější verzí základní syntaxe, která umísťuje subjekty a predikáty vedle sebe, ko-lokalizuje je. Stejnou syntaxi využívá i piktorální propozice, i když v ní není struktura „subjekt + predikát“ explicitně vyjádřena, jako u jazykové propozice. „Vizuální syntax“ je tak jiným označením pro kompozici, se kterou lze však zacházet volněji, než s jazykovými syntaktickými pravidly. Vizuální prvky mohou být vůči sobě uspořádány různě v závislosti na tom, o jaký obraz se jedná a co jim chceme sdělit, předpokládáme-li, že jejich vzájemné rozmístění (a ko-lokalizace) hraje roli. Stjernfeltova ko-lokalizace je tedy obecnějším principem nežli jazyková syntax, je použitelná a platná pro různé formy sémiotických systémů. Stjernfelt si však pokládá otázku, zda je syntaxe obecně ikonická, indexikální nebo symbolická? Podle něj syntax, ať už je logická, jazyková či jiná (tedy i vizuální), kombinuje v sobě v různých poměrech všechny tři tyto aspekty. Je ikonická, protože

¹⁴⁸ STJERNFELT, 2022, op. cit., s. 77.

zprostředkovává strukturu vztahů; je indexikální, protože vytváří spojení mezi tokeny; je symbolická, protože má obecný, opakovatelný význam při opakovaném použití.¹⁴⁹

Pro Stjernfelta je tedy ko-lokalizace syntaxí multimodálních propozic. Revizí své starší podoby teorie a formulováním deseti možných kategorií znaků, píše Stjernfelt, se Peirce snažil pokrýt všechny možné znaky vůbec, což mimo jiné mělo za následek i to, že koncepce „výroku“ se rozšířila od pouze jazykově vyjádřených symbolických obecných výroků na všechny znaky, jež mohou mít pravdivostní hodnotu, a to bez ohledu na to, zda jsou jazykové nebo symbolické či ne.¹⁵⁰ Tedy znaky-výroky již nemusely být omezeny pouze na médium jazyka, a tak i vnitřní uspořádání propozic již nebylo možné omezovat pouze na jazykovou syntax.¹⁵¹ Zachovává se však struktura „subjekt + predikát“ a Stjernfelt si pokládá otázku, co přesně je ve výroku, který není jazykový, spojuje? Odpovědí je, že jsou podrobeny určité formě „konjukce“, přesněji řečeno časoprostorové „juxtapozici“. Právě to jsme pozorovali v případě portréту Achenbacha. Obraz a text v blízkosti sebe budou tvořit jeden celek.

Nejde však pouze o umístění subjektu a predikátu vedle sebe v určité blízkosti. Je to spíše *topologická koncepce*. Prostor, v němž části propozice (subjekt a predikát, index a ikón) koexistují, Stjernfelt nazývá *propojeným propozičním polem (connected propositional field)*:

„Prostor, ve kterém jsou dvě části nebo funkce výroku ko-lokalizovány, je propojeným sousedstvím nebo polem – propojenost je základní vlastností topologických prostorů a přítomnost takového pole musí být v určitém smyslu sdělována a rozpoznána interpretantem znaku, explicitně nebo implicitně. Jsou-li ko-lokalizovány uvnitř takového propojeného pole, mohou dva tokeny znaku predikát a subjekt se spojit do propozice, zatímco jiný token znaku, i kdyby byl metricky umístěn velmi blízko, se tak nespojí, pokud není zahrnut v konkrétním propojeném poli.“¹⁵²

Stjernfelt dále rozvádí, že takový topologický prostor, ve kterém se vytváří propozice, poznáme tak, že může být ohraničen rámem (*frame*), ať už v podobě explicitních čar (nakreslených, vytištěných či jinak zobrazených), nebo prostorového limitu (v situaci, kdy je pole ohraničeno koncem materiálního nosiče).¹⁵³ Posloužit může i hierarchie společně lokalizovaných prvků, daná například jejich velikostí.¹⁵⁴ Další možný způsob je stylistický, kdy stejný typ písma,

¹⁴⁹ Ibid., s. 80.

¹⁵⁰ Ibid., s. 72.

¹⁵¹ Ibid., s. 73.

¹⁵² Ibid., s. 92.

¹⁵³ Ibid., s. 94.

¹⁵⁴ Ibid., s. 95.

druhu štětce, barva, tvar a jiné vlastnosti zobrazení prvků multimodální propozice ukazují, že patří k sobě a tvoří jeden celek.¹⁵⁵

Takové pole můžeme přirovnat k větě u jazykově vyjádřených výroků, nebo pak celým textům a dokumentům ve větších a komplexnějších případech.

Podle popisu najdeme vhodný příklad, obchodní leták:

albert
HYPERMARKET

Od 2. 4. do 9. 4. 2024 www.albert.cz

TÝDEN AKCÍ A CEN

NEPORAZITELNÉ

<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>99⁹⁰</p> <p>Kofola 4pack • 4x 2l • 1l = 24,98 Kč</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>8⁵⁰</p> <p>Florian Smetanový jogurt • 150 g • 100 g = 5,67 Kč</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>77⁷⁰</p> <p>Merdi • 250 g • 100 g = 31,08 Kč bez Aplikace / 31,08 Kč Aplikace</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>10⁹⁰</p> <p>Svjanský Máz • svytlý tuk • 0,5 l • 1 l = 21,80 Kč • záloha na litvej 3 Kč</p>
<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>94⁵⁰</p> <p>Vepřová pečeně bez kostí - v celku* • chlazená • 1 kg</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>49⁹⁰</p> <p>Kuře bez drobtů* • chlazené • 1 kg</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>29⁹⁰</p> <p>Máslo • 250 g • 100 g = 12,36 Kč bez Aplikace / 12,36 Kč Aplikace</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>29⁹⁰</p> <p>Albert Hrozny bílé bezsemenné* • 100 g • 100 g = 4,98 Kč bez Aplikace / 5,98 Kč Aplikace</p>
<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>29⁹⁰</p> <p>Panazní Těstoviny • 100 g • 100 g = 4,58 Kč bez Aplikace / 5,98 Kč Aplikace</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>10⁹⁰</p> <p>Albert Trvanlivé mléko 1,5% • 1l</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>15⁹⁰</p> <p>HARIBO GOLDBÄREN • 100 g</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>29⁹⁰</p> <p>Nescafé Crema • instantní káva • 200 g • 100 g = 4,95 Kč</p>
<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>29⁹⁰</p> <p>Albert Repkový olej • 1l</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>99⁹⁰</p> <p>Nescafé • instantní káva • 200 g • 100 g = 4,95 Kč</p>	<p>NEPORAZITELNÉ</p> <p>28⁹⁰</p> <p>Albert Repkový olej • 1l</p>	

NEPORAZITELNÉ

NEPORAZITELNÉ produkty, jejichž cena byla nejnižší ve srovnání s cenou uvedenou v letácích vybraných obchodních řetězců ke dni tisku letáku 26. 3. 2024. Nelze garantovat, že cena produktů označených v letáku NEPORAZITELNÉ zůstane nejnižší po celou dobu platnosti letáku. Více informací na straně 11.
* Tato nabídka platí od 3. 4. 2024.

Obr. 11. Albert Hypermarket leták, út 2. 4. – út 9. 4., 2024. Obchodní leták jako ukázka prvků propojeného propozičního pole.

V letáku se uplatňují všechny výše uvedené klíčové vlastnosti propojeného propozičního pole. Vizuální (obrázky jednotlivých potravin, logo obchodního řetězce) a textuální (názvy produktů, ceny, titulky a mezititulky, jiné nápisy) prvky jsou topologicky spojeny a je jasné dané, jaké se utvářejí dvojice subjektů a predikátů. Je například srozumitelné, že jednou z propozic letáku je, že „v týdnu od 2. 4. do 9. 4. 2024 Florian Smetanový jogurt stojí 8,50,-Kč“, a že uvedená cena jakožto predikát se nepojí k jinému subjektu, který je umístěn hned vedle („Kofola

¹⁵⁵ Ibid., s. 99.

4pack“). Leták využívá jak rámování (některé položky jsou odděleny od sebe červenými čarami, například „Kuře bez drobů za zlevněnou cenu 49,90,-Kč je z českého chovu, bylo poraženo a baleno v Česku“), tak i hierarchii (umístěné vedle sebe, velké logo obchodního řetězce a velký text „týden akcí a cen“ dohromady tvoří propozici „týden akcí a cen probíhá v hypermarketu Albert“; jejich umístění a velikost dále ukazují, že všechny níže uvedené položky „lze najít v týdnu akcí a cen v hypermarketech Albert“), pracuje se i se stylem (například podle společného žlutého pozadí nápisu „týden akcí a cen“ a samotných uvedených cen je jasné, že „uvedené ceny jsou zlevněné“).

Příklad letáku je komplexní. Multimodální propozice však dokáže být o mnoho jednodušší. Stjernfelt uvádí jako primitivní možnou množinu takových propozic štítky (*labels*), jež jsou připojeny přímo ke svému objektu nebo jsou jeho součástí.¹⁵⁶ Topologicky blízké umístění štítku je obzvláště důležité: příkladem jsou třeba únikové dveře a nápis „EXIT“ („VÝCHOD“). Nepřesné umístění štítku, tedy nápisu „EXIT“, by mohl způsobit život ohrožující situaci a nést reálné, velmi nepříznivé následky.¹⁵⁷



Obr. 12. *Fire doors*, NIHVA. Únikové dveře s nápisem „EXIT“: „tady je východ“ / „použijte tyto dveře k východu“.

¹⁵⁶ Ibid., s. 81.

¹⁵⁷ Ibid., s. 82.

Pojetí propozice jakožto obrázku s textem v podobě legendy, popisku nebo štítku není striktně omezeno na žádné konkrétní vizuální reprezentace. Pojdme se podívat na několik dalších příkladů multimodálních, ale i pouze piktorálních, propozic.

Komiks je vedle letáku Albertu dalším komplexním případem, kde můžeme najít vícero různých dílčích propozic. Kompozičně se často pracuje s mřížkou, která postupně vede čtenářovou pozornost a určuje cestu čtení. Komiks je také vhodnou ukázkou požadavku znalosti pravidel a zvyklostí čtení obrazu, jak jsme pojednávali dříve. Čtení tohoto amerického komiksu (shora-dolů, zleva-doprava) se liší od čtení například japonské mangy (shora-dolů, zprava-doleva).

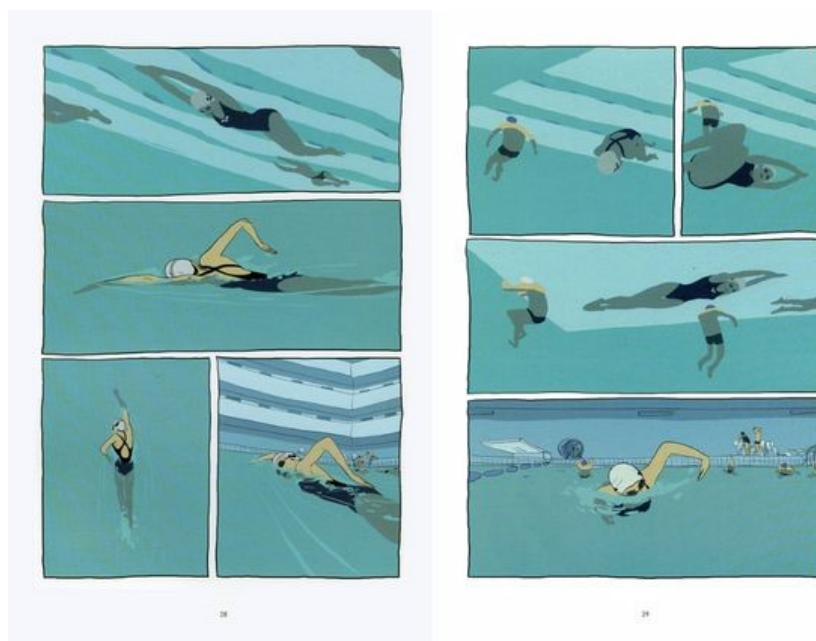


Obr. 13. *Deadpool*, 2023, v9 001. Multimodální komiks: „Deadpool je v pasti“ / „Deadpool vede dialog se ženou“.

Komiks o Deadpoolovi je ukázkou multimodální propozice. Propojené propoziční pole poznáme podle rámování, tedy mřížky „bloků“, v nichž jsou umístěny obrázky a bubliny s textem. Díky stylu, konkrétně barvě pozadí bublin, víme, komu patří která promluva. Avšak pro to aby byl komiks propozicí nemusí nutně obsahovat text, může být i propozicí pouze piktorální:



Obr. 14. *Trichotillomania*, Steph Hope. Piktorální komiks: „postava má žluté vlasy“ / „postava si postupně vytrhala vlasy“.

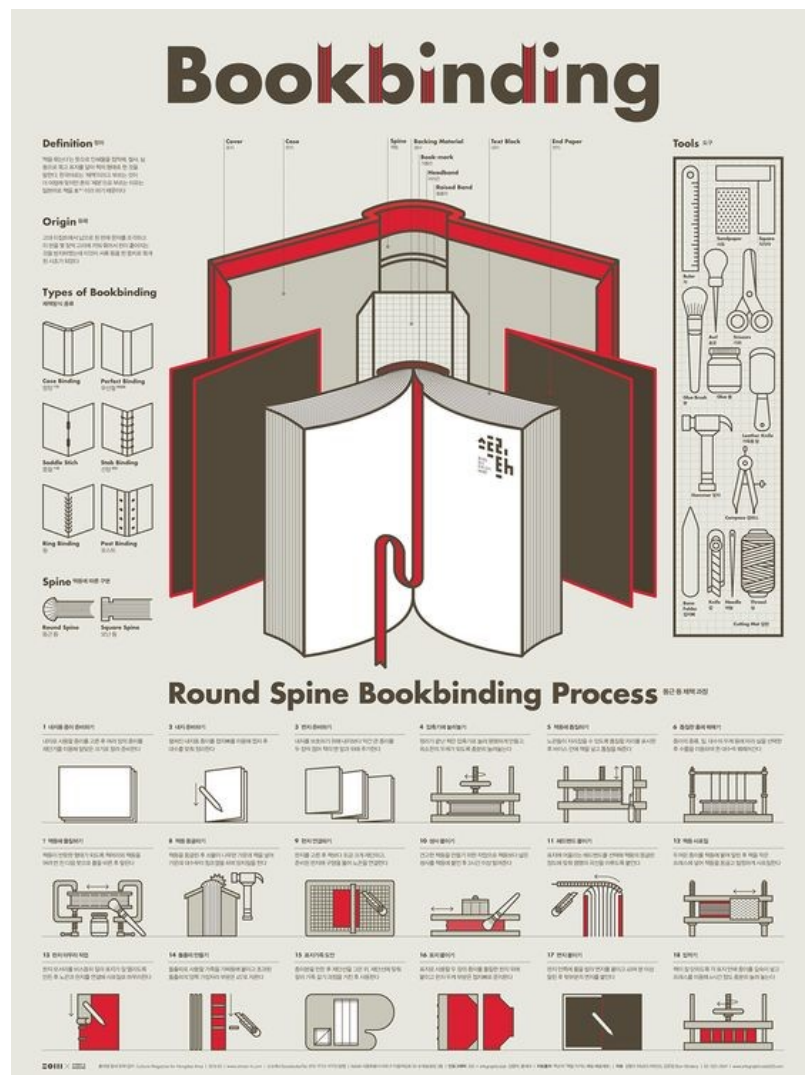


Obr. 15. *A Taste Of Chlorine*, Bastien Vivès, 2008. Piktorální komiks: „žena plave v bazénu“ / „v bazénu, kromě ženy, jsou další lidé“.

U obou komiksů, i když odlišně, se pracuje s rámováním a mřížkou, která vede cestu čtení obrazu. Z těchto ukázek pouze piktorálních propozic, které nevyužívají ne-obrazových elementů, můžeme usoudit, že Gregoryho závěr, že obrazy nemají propoziční charakter, je mylný. Viděli

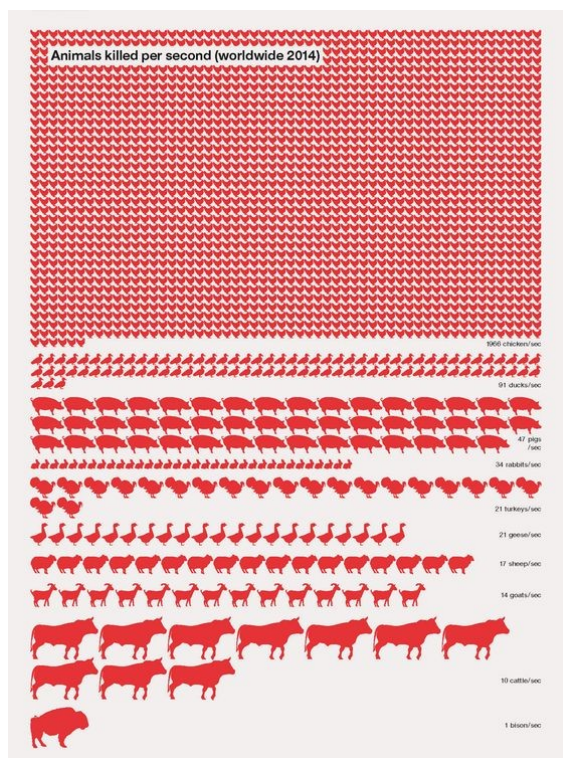
jsme, že obraz *může* být propozicí, tedy něco tvrdit. Jeho závěr o predikativním charakteru obrazu však není nesprávný. Jak jsme si již ukázali a jak uvidíme v následujících příkladech, obraz může být pouze součástí propozice, jejím predikátem. Obraz tedy může mít jak predikativní, tak propoziční charakter – ani jedno není vyloučeno a ani se vzájemně nevylučuje.

Dalším příkladem je infografika. Infografika je ze svého principu multimodální. I pro ni platí charakteristiky propojeného propozičního pole. V tomto konkrétním případě jsou text a obraz spojeny čarou, nikoliv topologicky ohraničeny od ostatních prvků kolem. Pozorujeme zde i práci s hierarchií, jak textu (největší nápis odkazující k plakátu jako celku, menší nápis pro označení procesu vazby knihy, nejmenší nápisy pojmenovávající jednotlivé součásti knihy nebo proces vazby a popisující její jednotlivé kroky), tak i obrazů (velký centrální obraz ilustrující „anatomii“ knihy, kterou je potřeba znát dřív, než se můžeme přesunout k procesu vazby knihy, těm menším obrazům).

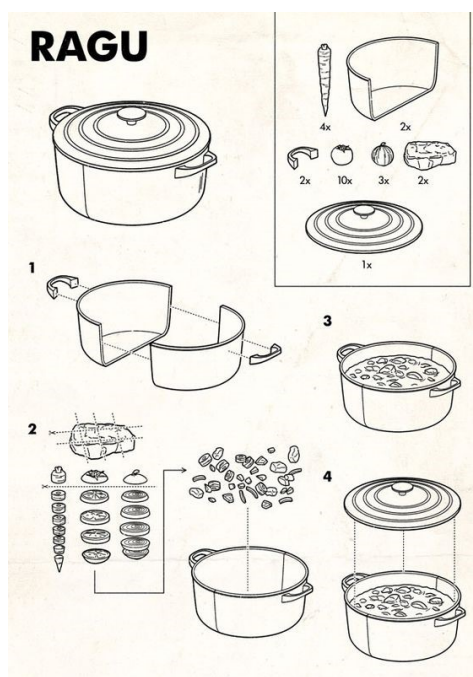


Obr. 16. *Bookbinding Infographic Poster*, Sung Hwan Jang, 2017. Infografika: „vázání knih probíhá tímto způsobem“ / „vnější části knihy která je na obrázku zobrazena červeně, se říká obal“.

Případy pouze piktorální infografiky jsou spíše vzácné. Ukažme si proto alespoň případy, kde je prvek textu omezen na nutné minimum, kterým jsou nápisy (uvedení informace o čem infografika vůbec podává informace) a čísla (ve vybraných dvou obrázcích s odlišnou funkcí: uvedení statistik v prvním případě a uvedení pořadí kroků ve druhém):



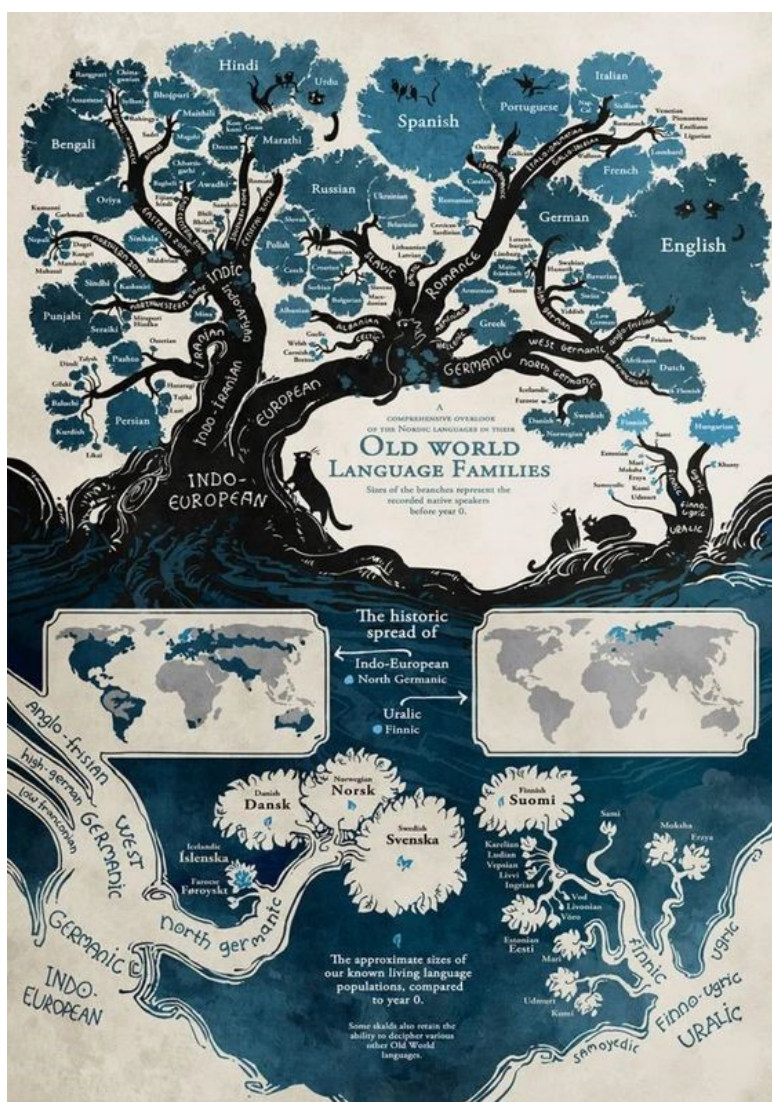
Obr. 17. *Animals killed per second (worldwide 2014)*, Theo Deutinger. Infografika: „statisticky celosvětově se každou sekundu zabije deset krav“ / „statisticky celosvětově se každou vterinu zabije víc králiků než hus“.



Obr. 18. *RAGU*. Infografika: „ragú se připravuje tímto způsobem“ / „pro přípravu ragú potřebujeme tři cibule“.

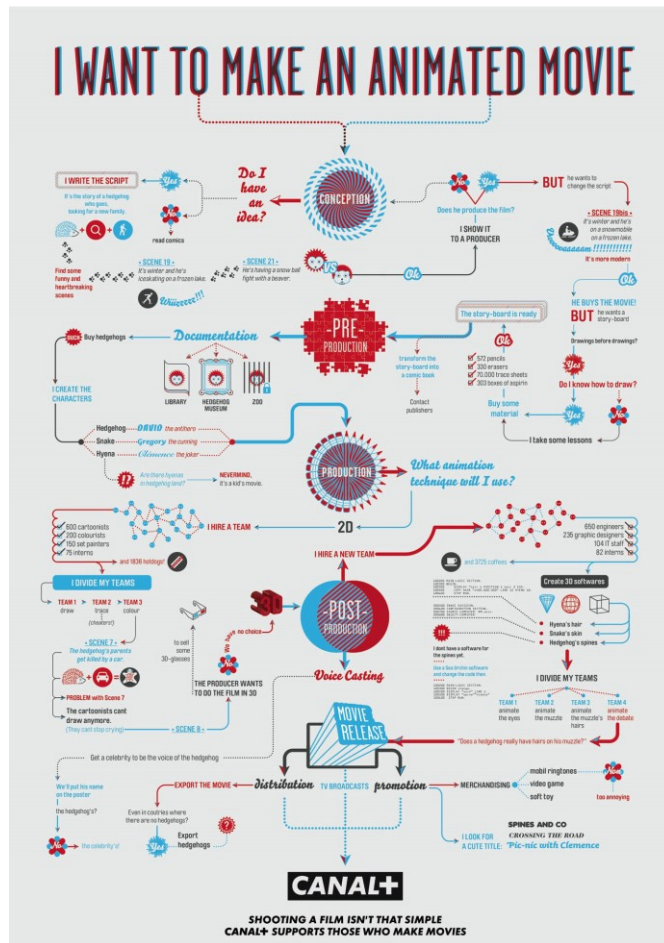
V obou případech i to malé množství textu je umístěno topologicky v blízkosti obrazových prvků, ke kterým patří, čímž umožňují vyvození platných propozic.

Propoziční charakter mají i diagramy, kterým se budeme věnovat podrobněji v další části kapitoly. Spolu s grafy a schémata jsou jakožto propozice mnohem konkrétnější a preciznější v tom smyslu, že zprostředkovávají určitá data a vztahy mezi částmi svého objektu. Stejně jako infografiky jsou nutně multimodální: spolu s obrazovými prvky *musí* být ko-lokalizován text, jenž označuje, o co se jedná nebo uvádí číselné hodnoty. Předchozí ukázky infografik jsou v podstatě také diagramy.

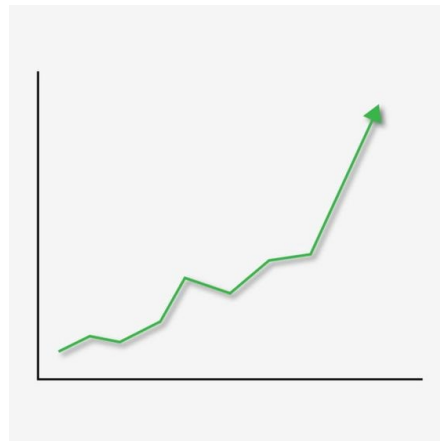


Obr. 19. *A language family tree*, Minna Sundberg. Diagram: „němčina a angličtina patří do stejné větve germánských jazyků“ / „perština a španělština jsou od sebe velmi vzdálené jazyky“ / „ruština a portugalština mají přibližně stejný počet mluvčích“.

Díky propojenému propozičnímu poli si můžeme například všimnout blízkosti ruštiny a ukrajinštiny. V rámci diagramu se překrývají, z čehož můžeme odvodit, že mohou mezi sebou sdílet gramatická pravidla nebo slovní zásobu, a skutečně tomu tak je.



Obr. 20. Animation flowchart, Canal+, 2011. Schéma: „produkci musí předcházet fáze preprodukcce“ / „po uvedení filmu se vyžaduje jeho propagace a distribuce“.



Obr. 21. Stock Graph Without Bars Positive Green Going Up. Graf: „pozorujeme tendenci růstu ve vývoji nějaké věci“.

Řekli jsme si, že diagramy, schémata a grafy jsou nutně multimodální. Jak vidíme v poslední ukázce, nemusí tomu tak být – propozicí jsou i tehdy, když neobsahují ne-obrazové prvky. V tom případě jsou ale vágní: sice něco tvrdí, ale bez uvedení číselných hodnot či slovního odkazu k objektu nemůžeme dojít k plnému pochopení jejich významu.

Dalším druhem diagramu, který je zároveň multimodální propozicí, je mapa. Stjernfelt tvrdí, že diagramový typ mapy bez ko-lokalizace je nemožný.¹⁵⁸ Například názvy řek se uvádí podél zobrazených toků těchto řek nebo názvy určitých oblastí se rozmísťují tak, aby pokrývaly celou patřičnou oblast a neodkazovaly k žádným jednotlivinám na mapě. Mapy mohou být chybné, zastaralé, klamavé, ale obecně, tvrdí Stjernfelt, jsou mapy zamýšlené jako pravdivé, a proto mají pravdivostní hodnotu.¹⁵⁹ Mapám jakožto druhu diagramů se pak budeme věnovat také později.

Nyní se podívejme na vizuální metaforu jakožto na pitkorální nebo multimodální propozici.

Propozice je tvořena neúplnými znaky (ikónem a indexem ve vztahu predikátu a subjektu), ale metafora, i ta vizuální, je specifická tím, že tuto „neúplnost“ nese dál v sobě, i když je jakožto propozice považována za úplný znak. Je to právě ta podobnost, kterou společně vytváří dvě entity, jež jsou k sobě připodobňovány.

V kapitole o metafoře jsme poznamenali, že přesnější by bylo říct, že je metafora druhem kvazi-propozice, tedy něco tvrdí, ale *ne* explicitně. Vizuální metaforu můžeme označit za kvazi-propozici v ještě větší míře. Již jsme zmiňovali, že (jazyková) metafora je vágní. Vizuální metafora je vágnější kvůli množství jejich různých možných interpretací. Zároveň to neznamená, že by se jednotlivé možnosti vzájemně vylučovali. Uveďme příklad:



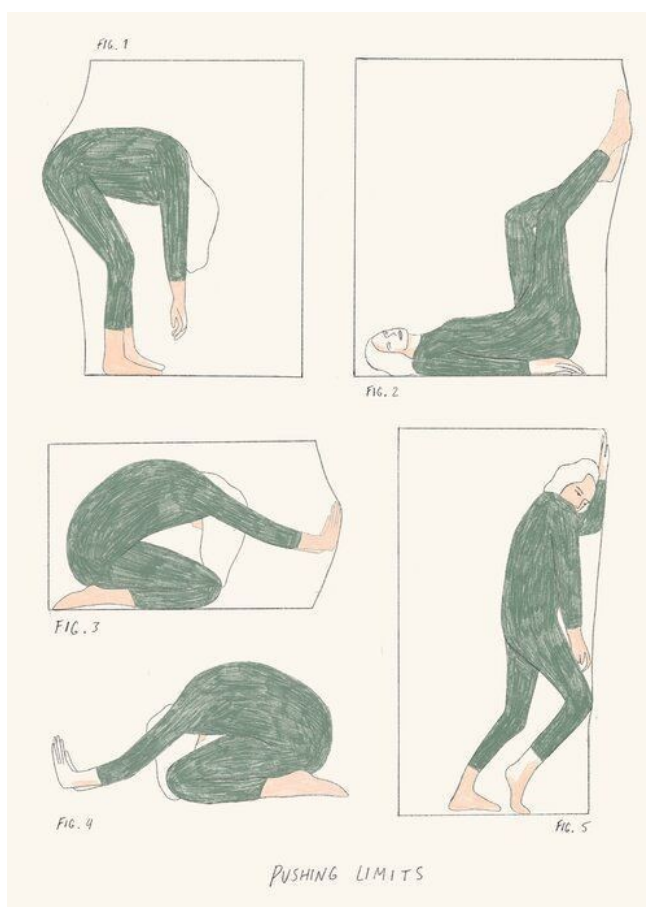
Obr. 22. Prompt: „a man goes up a mountain“. Canva [generováno 27.06.2024].

¹⁵⁸ Ibid., s. 91.

¹⁵⁹ Tamtéž.

Vezmeme vizuální metaforu hory ve vztahu k lidskému životu. V první řadě musíme daný obraz vůbec brát jako metaforu – v opačném případě máme před sebou jen zobrazení muže blížícího se k vrcholu hory. Tento obrázek se dá mimo jiné interpretovat způsobem „život je cesta“ nebo „život je výzva“, ale tato dvě tvrzení se vzájemně nevylučují. Jsou vůči sobě blízké, ale jejich význam je odlišný: *cesta (journey)* popisuje určitý proces, trvání času, zaměřenost spíše na průběh, nežli na cíl; *výzva (challenge)* spíše popisuje náročnost a překážky, se kterými se v životě setkáváme. Vizuální metafora se svou povahou blíží hádance, kterou musí percipující mysl rozluštit, a to někdy v ještě větší míře, než ta v jazykovém módu.

Námi výše uvedené příklady piktorálních a multimodálních propozic najdeme i mezi metaforami.

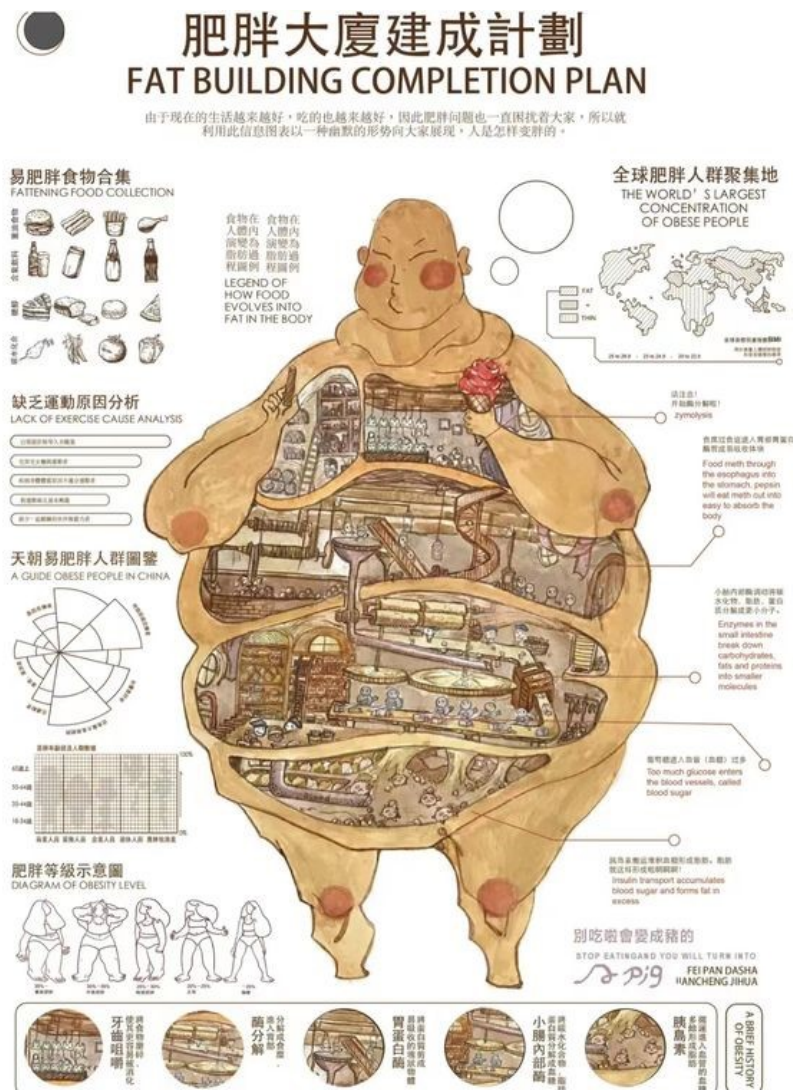


Obr. 23. *Pushing limits*, Danielle Morgan.

Tento komiks je v minimální nutné míře multimodální: dole je uveden nadpis. Označené textem s čísly pořadí bloku však, domníváme se, nehraje zásadní roli při chápání komiksu jako celku. Metaforičnost je zobrazena skrze práci s rámováním – stabilita jednotlivých bloku, jejich ohraničující čáry, je porušována nakreslenou postavou. Absence této zvizualizované hranice u jednoho z bloků může naznačovat, že ve skutečnosti jde nejenom o doslovné „posouvání hranic“, jak napovídá nadpis komiksu, ale také posouvání hranic neviditelných, tedy metaforicky

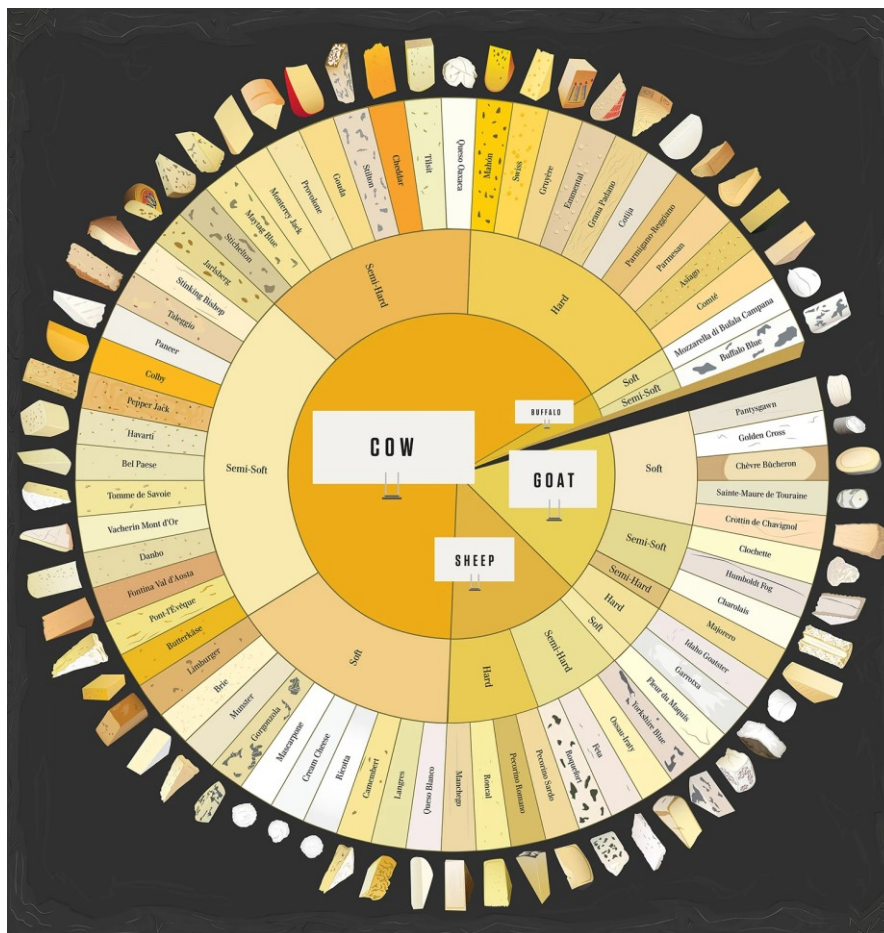
řečeno *posouvání osobních hranic*. Propozice tohoto obrazu je vágní: nevíme, zda má být vyjádřeno, že „posouvání hranic je náročné“ nebo „osobní hranice jsou stísnující“, nebo oboje či ani jedno z toho.

Metaforicky ke svému objektu může přistupovat i infografika:



Obr. 24. *Fat building completion plan*. „Tělo je budova“ / „tělo se musí vybudovat“.

Tělo se zde metaforicky přirovnává k budově, a to na základě procesu *budování*. Metaforicky pojatý diagram je náročnější k nalezení, ale opět vhodný příklad najdeme v infografice:



Obr. 25. *The Charted Cheese Wheel*, Pop Chart Lab. Metaforický diagram: „parmezán je tvrdý sýr“ / „sýr feta se dělá z ovčího mléka“.

Metaforičnost daného diagramu staví na podobnosti výsečového grafu a kola sýru.

Uvažujeme-li o vizuální metafoře jako o dicisignu, neboli propozici, vyvstává otázka pravdivostní hodnoty. Jen si připomeňme, že Grzankowski upozorňuje, že v případě piktorální propozice spíše než o pravdivosti a nepravdivosti bychom se měli ptát na její přesnost nebo nepřesnost. Ať už volíme jednu nebo druhou variantu, odpověď nalezneme opět u Stjernfelta.

Stjernfelt totiž podrobněji rozebírá Peircovu myšlenku, že obecně propozice odpovídají skutečnosti. Z toho vyplývá, že kombinace objektu s nějakými vlastnostmi, které tvoří určitou skutečnost, je pak stejnou strukturou syntaxe subjektu a predikátu v propozici.¹⁶⁰ Tedy pokud je nějaká skutečnost pravdivá, propozice na ní navazující je též pravdivá, nehledě na skutečnou (aktuální) platnost této skutečnosti.

Komplikace nastává ve chvíli, kdy Peirce tvrdí, že propozice, jakožto tvrzení, jež o sobě tvrdí, že je pravdivé, zahrnuje v sobě odkaz sama na sebe.¹⁶¹ Propozice ukazuje na sebe, že je znakem, který má indexikální spojení se svým objektem, na který poukazuje subjekt. Hovoříme

¹⁶⁰ Ibid., s. 73.

¹⁶¹ Tamtéž.

pak o dvojitým objektu propozice: o referenčním objektu, na který propozice odkazuje (nehledě na jeho skutečnou existenci) a tvrzený vztah reference mezi znakem a jeho objektem.

V této podkapitole jsme viděli, že skutečně vizuální metafora může být, stejně jako její jazykový ekvivalent, propozicí. Nese v sobě tytéž vlastnosti a odráží se v ní struktura jazykové propozice „subjekt + predikát“, ale klíčové je, že jedna vizuální metafora dokáže být jednou „velkou“ propozicí a zároveň v sobě nese potenciálně nekonečné množství dílčích propozic, které z ní můžeme vyčíst. Na ilustracích jsme také viděli, že metafora nemusí být čistě piktorální, ale může být i multimodální, a tento druh jsme také popsali. Vraťme se však k pojetí metafory jako druhu hypoikónu.

4.2 Vizuální metafora jako diagram

Metafora je vedle obrazu (*image*) a diagramu (*diagram*) jedním ze tří druhů hypoikónu, neboli ikonického znaku. Připomeňme si, že obraz reprezentuje svůj objekt prostřednictvím jednoduchých vlastností, diagram jej reprezentuje prostřednictvím zobrazení jeho základních (*skeleton-like*) vztahů a metafora jej reprezentuje prostřednictvím podobnosti nalezené v něčem jiném.¹⁶²

Zařadit vizuální metaforu do této definice je snadné. Vraťme se k příkladu vizuální metafory ČAS JSOU PENÍZE. Vizuální metafora spojuje dvě entity – čas, který je reprezentován přesýpacími hodinami, a peníze, zobrazené jako mince – díky podobnosti, kterou ony vytváří ve svém spojení. V tomto případě, že třeba „čas je stejně drahocenný jako peníze“ nebo že „čas nám stejně jako peníze může docházet“.¹⁶³

Při pojednání o hypoikónech jsme také zmiňovali Andersona a jeho argumentaci pro striktnější oddělení a rozlišení metafory a diagramu od sebe. Ovšem, pokud je diagram ikonickým znakem, který reprezentuje jednu entitu skrze druhou, jež si vzájemně odpovídají vnitřní strukturou a vztahy,¹⁶⁴ může to platit i pro případ některých metafor. Vraťme se k příkladu reklamního plakátu opalovacího krému. Vztah mezi člověkem a opalovacím krémem je analogický vztahu člověka a jakéhokoliv stínítka (tedy „oboje chrání člověka před slunečním zářením“). Položme si tedy otázku, zda se dá o metafoře uvažovat jako o diagramu. Nejprve musíme tedy lépe pojednat o tom, co je diagram.

¹⁶² STJERNFELT, 2007, op. cit., s. 90.

¹⁶³ LAKOFF a JOHNSON, op. cit., s. 20.

¹⁶⁴ „Many diagrams resemble their objects not at all in looks; it is only in respect to the relations of their parts that their likeness consists.“ CP 2.282

Diagram je zvláštní druh ikonického znaku (jež označuje svůj objekt na základě podobnosti, která nemusí být z Peircovy definice nutně vizuální¹⁶⁵), který reprezentuje vnitřní strukturu a zobrazuje vzájemné vztahy mezi částmi svého objektu. Vztahy reprezentuje tedy ikonicky: struktura diagramu je izomorfní ke struktuře jeho reálného objektu.¹⁶⁶ Uvažujeme-li o ikónu jako o celku sestávajícího z částí, vztahy kterých se mohou měnit, pak mluvíme o diagramu.¹⁶⁷ Diagram neposkytuje význam, ale musí být interpretován pro to, aby zprostředkoval určitou informaci. Zajímavé také je, že diagram může jak „následovat“, tak i „předcházet“ svému objektu. Uvedme příklad podle Gorrée: architektonický plán stavby budovy je diagramem reálné, ale ještě neexistující budovy. Ve chvíli, kdy se skutečně postaví, objekt diagramu ho bude následovat, stane se jeho realizací.¹⁶⁸

Vlastnosti diagramu – tedy že prostřednictvím experimentů s ikonickým diagramem lze odhalit implicitní informaci o jeho objektu¹⁶⁹ – má matematika (důkaz geometrickým útvarem), algebra (řešení rovnice), jazyková syntax (usuzování na základě gramaticky prezentovaných informací), ale najdeme je i například u krajinomalby, pokud „*přestaneme uvažovat o jejich jednoduchých kvalitách, barvách, formách atd. a přesuneme se ke zvažování vztahů mezi jakýmkoliv z těchto částí a aspektů*“.¹⁷⁰ Můžeme se tak zabývat zobrazenou perspektivou nebo řešit vzdálenost mezi objekty obrazu, jinými slovy, můžeme zacházet s krajinomalbou jako s diagramem. Během takových procesů se uplatňují znalosti „zdravého rozumu“ a základní lidské znalosti, které si člověk nemusí explicitně uvědomovat (právě zákonitosti perspektivy, gravitace apod.). Z toho plyne, že je spíše výjimkou dívat se na obraz pouze jako na čistý obraz-ikón. Při pohledu na ikón pravděpodobně tak či jinak provádíme protodiagramatické experimenty, abychom zjistili implicitní informace v něm obsažené.¹⁷¹

Stjernfelt dále píše: „*Diagram je ‚kostrovým‘ náčrtem svého objektu z hlediska vztahů mezi jeho částmi, ale to, co jej činí vhodným k usuzování, respektive experimentování, je skutečnost, že je konstruován z racionálních vztahů*“.¹⁷² Racionální vztahy souvisí s Peircovým realismem předpokládajícím existenci reálných univerzálií. Tedy vztahy, jež tvoří diagram, říká Stjernfelt, jsou na jedné straně plynoucí z pozorování a univerzální zároveň, a na straně druhé

¹⁶⁵ STJERNFELT, 2007, op. cit., s. 91.

¹⁶⁶ GORLÉE, Dinda L. *On Translating Signs: Exploring Text and Semio-Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2004. s. 109.

¹⁶⁷ STJERNFELT, 2007, op. cit., s. 92.

¹⁶⁸ GORLÉE, 2004, op. cit., s. 109.

¹⁶⁹ STJERNFELT, 2022, op. cit., s. 129.

¹⁷⁰ STJERNFELT, 2007, op. cit., s. 92.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Ibid., s. 94.

jsou podmínkou možnosti existence diagramu jako druhu ikónu (pozorovatelnost), s ohledem na který pak lze provádět obecně platné experimenty.¹⁷³

V diagramu proto můžeme od sebe oddělit čistý diagram, postavený právě na racionálních vztazích, od jeho aplikace, neboli toho, co může diagram označovat (prostřednictvím symbolů) nebo k čemu může odkazovat (prostřednictvím indexů).¹⁷⁴ Vezmeme-li diagram odděleně od jeho obsahu a odkazu, je sám o sobě typem (*type*), obecným ideálním typem, jež se aktualizuje prostřednictvím tokenů. Diagram jakožto ikón totiž není to, co vidíme nakreslené na papíře a neměl by být vnímán jako konkrétní figura. Čtení konkrétních tokenů diagramu se pak odvíjí od sady explicitních nebo implicitních pravidel určených pro správu dané typičnosti (*typicality*), tedy jeden a ten samý token diagramu lze interpretovat různě. Propůjčíme si opět příklad od Stjernfelta: čára může být v jednom případě interpretována jako ohraničení, v jiném jako spojnice dvou bodů, ve třetím jako přesun nějakého objektu mezi dvěma místy.¹⁷⁵ Typ se tedy projevuje až po uplatnění určitých pravidel čtení. Typ diagramu se tedy skládá z jeho tokenu a sady pravidel pro čtení tohoto tokenu za účelem pochopení typu.¹⁷⁶

Vezmeme-li, že je čistý diagram ikónem, jenž se řídí pravidly, pak je také symbolem. Obecnost symbolu odpovídá skutečnosti, že diagram může být použit pro zobrazení různých obsahů. Sám Peirce připouští, že používá „diagram“ v širším slova smyslu, díky čemuž diagram zahrnuje širokou škálu různých sémiotických procesů, mezi které patří třeba i metaforické nebo analogické usuzování.¹⁷⁷ Aby se ze svého typu mohl diagram stát součástí procesu inferencí, musí v sobě zahrnovat „symbol, jehož je interpretem“:

„Diagram konstruovaný jako typ díky tomuto symbolu [...] může nyní fungovat jako interpretant jiného symbolu [...] Daný symbol odkazuje na obecný objekt, zatímco daný diagram – který je ikonickým legisignem, typem – je sám o sobě takovým [obecným] objektem, pozn. aut.]. Podmínkou možnosti tohoto spojení je tedy obecnost obou pojmů; diagram je typ a symbol odkazující na něj je obecný, pokud jde o jeho objekt. Toto spojení tvoří definující sémiotickou spojnicí diagramu. Vzhledem k tomu, že symbol odkazuje na obecný objekt, zatímco ikonický legisign, typ diagramu, je sám o sobě takovým [obecným]

¹⁷³ Ibid., s. 95.

¹⁷⁴ Ibid., s. 96.

¹⁷⁵ Ibid., s. 96.

¹⁷⁶ Ibid., s. 97.

¹⁷⁷ Ibid., s. 115.

*objektem, pozn. aut.], možnost diagramu spočívá v tom, že ten druhý [diagram, pozn. aut.] představuje význam prvního [symbolu, pozn. aut.] a tudíž odkazuje na stejný objekt.*¹⁷⁸

Opět, klíčové je, že jak symbol, tak i diagram jsou obecné, což je také spojuje.

Symbol odkazuje na obecný objekt nebo na všechny možné entity jednající podle určitého pravidla popsaného ikonicky. Neoznačuje jednotlivé věci, ale druh věcí. Diagram, protože je také obecný, může reprezentovat význam symbolu a odkazovat tak na stejný obecný objekt. Jedná se o stěžejní bod pro pochopení povahy diagramu, který je zároveň ikonický a symbolický, tedy vnímatelný (*perceptive*) a obecný. Vracíme se k tomu, což již zaznělo – diagram je zvláštním druhem ikónu, jenž je vlastně symbolický, ale také se řídí typem racionálních vztahů a empirickým objektem, k němuž diagram odkazuje.¹⁷⁹

Stjernfelt ve svých úvahách dochází k závěru, že „každý symbol sám o sobě vždy již tvoří protodiagram, pokud je jeho predikativní aspekt ikonický“.¹⁸⁰ Symbol může odkazovat na jakýkoliv reálný, ne nutně existující objekt, avšak diagram jakožto ikón nemůže zobrazovat nekonzistentní symboly. Stjernfelt to vysvětluje na příkladu „kulatého čtverce“: je to gramaticky správný reálný symbol, implikující pravidlo spojující dvě ikonické kvality „kulatost“ a „čtvercovost“, ale při pokusu sestrojít diagram, vyjadřující dané vlastnosti v jednom obraze, dospějeme k jejich vzájemnému vylučování, tedy nekonzistentnosti daného symbolu.¹⁸¹ Stejně však, jako symbol, diagram může zobrazovat reálné, ale neexistující entity.

To, že diagram dokáže explicitně vyjádřit obsah symbolu, ale zároveň se pragmaticky zbavit jeho nekonzistencí, spolu s podstatou diagramu, tedy, že ukazuje vzájemné vztahy mezi částmi reprezentovaného objektu, vybízí jeho použití v myšlenkových procesech a usuzování, píše Stjernfelt. Mimo jiné se tak posouvá koncepce znaku od pouhého kódování a dekodování k nabytí poznání prostřednictvím znaků.¹⁸²

Peirce ve svých textech pojednává o *diagramatickém usuzování* mnohokrát. Abychom si rovnou přiblížili, o jaký proces se jedná, propůjčíme si následující pasáž:

„[...] zkonstruujeme ikón našeho hypotetického stavu věci a pokračujeme v jejím pozorování.¹⁸³ Toto pozorování nás vede k podezření, že je něco pravdivé, co můžeme nebo

¹⁷⁸ Ibid., s. 97.

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ Ibid., s. 98.

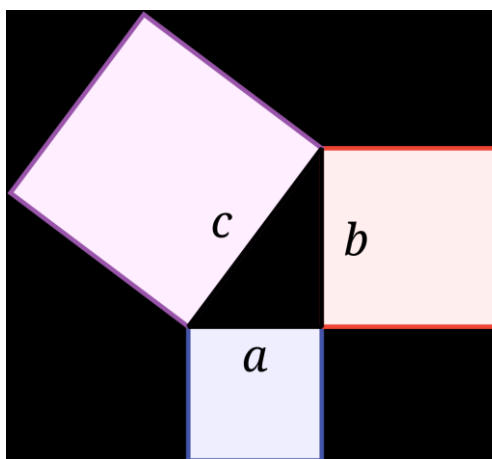
¹⁸¹ Tamtéž.

¹⁸² Ibid., s. ix.

¹⁸³ V důsledku toho, že diagram jakožto reprezentace obecnosti poskytuje obecnou formu nezbytných hypotetických závěrů v mysli, logické porozumění je – slovy Stjernfelta – o pečlivém pozorování obecných diagramů. Z toho plyne, že veškeré vědění bez výjimky pochází z pozorování.

*nemusíme být schopni přesně formulovat, a pokračujeme ve zjišťování, zda je to pravda nebo ne. Za tímto účelem je nutné sestavit plán vyšetřování a to je nejobtížnější část celé operace. Nejenže musíme vybrat vlastnosti diagramu, kterým bude vhodné věnovat pozornost, ale také je velmi důležité se k určitým vlastnostem znovu a znovu vracet. V opačném případě, ačkoliv naše závěry mohou být správné, nebudou to konkrétní závěry, ke kterým směřujeme.*¹⁸⁴

Jako jednoduchý příklad Stjernfelt uvádí Pythagorovu větu, která se dá vyjádřit rovnicí $c^2 = a^2 + b^2$ nebo pomocí diagramu:



Obr. 26. „Obsah čtverce sestrojeného nad přeponou libovolného pravoúhlého trojúhelníku je roven součtu obsahů čtverců nad oběma jeho odvěsnami (dvěma kratšími stranami).“

Na tomto příkladu Stjernfelt ukazuje konvence čtení diagramů. Abychom se soustředili na řešenou otázku, musíme se abstrahovat od aspektů daného obrazu, což se často děje automaticky (například u nákresu trojúhelníku nebereme v úvahu, zda je nakreslen tužkou, zda je barva tužky šedá, a že je nákres na papíře atd.). Abstrahujeme-li se od aspektů konkrétního provedení diagramu, dokážeme uchopit idealizovanou figuru a dojít k tomu, že určitý diagram znázorňuje *ne konkrétní* figuru (tento jeden konkrétní trojúhelník určité velikosti a poměrů nebo barvy), ale figuru pravoúhlého trojúhelníku obecně. Totéž platí i pro znázorněné vztahy, jež budou platné pro celé kontinuum dalších trojúhelníků, splňujících požadavky figury (například pravý úhel), v různých provedeních na různých materiálních nosičích apod.¹⁸⁵

Diagram tedy lze podřídít různým variacím obsahu, protože věci reprezentované diagramem jsou obecné a platí tak pro jakékoliv hodnoty, jako v příkladu Pythagorovy věty. Z faktu toho, že místo proměnné (třeba) „a“ lze dosadit libovolnou hodnotu, vyplývá, že sem lze

¹⁸⁴ CP 5.162

¹⁸⁵ STJERNFELT, 2007, op. cit., s. x.

dosadit celé kontinuum různých hodnot, tedy v diagramu je zabudováno kontinuum možných realizací.¹⁸⁶

„Diagramy jsou spíše zastřešujícím pojmem pro široce odlišné reprezentační systémy, které lze vybrat, zkonstruovat a použít pro odpovídající odlišné oblasti a účely – pojem diagram pouze trvá na tom, že všechny, navzdory všem rozdílům, mají ikonický základ a v dostatečně komplikovaných případech, umožnit experimenty s diagramy v teoretickém usuzování.“¹⁸⁷

Diagramatické usuzování tedy není záležitostí jen matematického nebo logického usuzování, i když z těch Peirce právě vycházel. Diagramatické usuzování je obecným principem, který umožňuje vyvozování nezbytných závěrů.

Stjernfelt píše, že skutečně konstrukcí a manipulací s diagramem lze získávat nové informace nebo rozvíjet již přítomné znalosti ohledně různých objektů. Diagram musí mapovat dané objekty, jeho struktura má odpovídat struktuře objektu ve vybraných ohledech, i když na první pohled ne patrně, podotýká Stjernfelt s odkazem na příklad Pythagorovy věty.¹⁸⁸ Proto diagramatické usuzování jakožto manipulace (experimenty) s diagramy tvoří prototyp pro širokou škálu myšlenkových procesů.¹⁸⁹

Ve svém pozdním období se Peirce mimo jiné dostává k závěru, že se veškeré deduktivní usuzování odehrává pomocí diagramů, jež poskytují přístup k abstraktním, ideálním a logickým problémům, založených na pozorování.¹⁹⁰ Celkově proces diagramatického usuzování pak lze shrnout tak, že jeho formální jádro, kterým je deduktivní usuzování, je vestaveno do abduktivních zkoušek a induktivních testů (abduktivně se přemýšlí nad možnostmi formalizování určitého jevu

¹⁸⁶ Ibid., s. 115.

¹⁸⁷ Ibid., s. 111.

¹⁸⁸ Ibid., s. xiii.

¹⁸⁹ Ibid., s. xv.

¹⁹⁰ QUEIROZ, João a STJERNFELT, Frederik. Introduction: Diagrammatical reasoning and Peircean logic representations. *Semiotica*. 2011, vol. 2011, no. 186,

deduktivně se sestavuje diagram¹⁹¹ – induktivně se výsledný diagram porovnává s empirickými daty).¹⁹²

Peirce to rozvádí podrobněji například následujícím způsobem:

„Dedukce platí pouze pro ideální stavy věcí – nebo pro reálné stavy věcí, jak jsou ideálně pojaty, vždy se více či méně odchylojící od reality. Postup je následující, alespoň v mnoha případech: V imaginaci tvoříme jakési diagramatické, to znamená ikonické, reprezentace faktů, co nejvíc skeletonizovaných [k základu zjednodušených, pozn. aut.]. [...] Tento diagram zkonstruovaný tak, aby intuitivně nebo polointuitivně reprezentoval stejné vztahy, které jsou abstraktně vyjádřeny v premisách, je pak pozorován a hypotéza sama o sobě naznačuje určité vztahy mezi některými jeho částmi – nebo možná tato hypotéza již byla navržena. Aby se to otestovalo, provádějí se různé experimenty s diagramem, který je pozměňován různými způsoby. Tento postup je extrémně podobný indukci, od kterého se však značně liší tím, že se nezabývá průběhem zkušenosti, ale tím, zda si lze určitý stav věcí představit či ne. Nyní, protože je součástí hypotézy, že výsledek může ovlivnit pouze velmi omezený druh podmínek, nezbytné experimentování může být velmi rychle dokončeno; a je vidět, že závěr je nutně pravdivý podmínkami konstrukce diagramu. Říká se tomu ‚diagramatické, nebo schematické, usuzování‘.“¹⁹³

Jednoduchým, ale stále výstižným příkladem diagramatického usuzování jsou mapy. Existuje velké množství map různých druhů, účelů, typů a konstrukcí, jež se také liší množstvím a povahou informací, které obsahují a zprostředkovávají. Žádná mapa však nikdy nebude obsahovat explicitně všechny informace, a proto je člověk musí odhadnout pomocí experimentů.¹⁹⁴ Lze tak z mapy vyčíst vlastnosti terénu, vzdálenost mezi dvěma a více body, najít nejvhodnější trasu, určit okolí určitého objektu atd. Možnosti těchto experimentů závisí na typu projekce mapy, co v sobě zachovává ze skutečného světa (vzdálenosti, nadmořskou výšku, apod.). Můžeme tak spočítat vzdálenost mezi dvěma body u klasické městské mapy, což už ale nebude tak jednoduché v případě mapy metra. Plán metra je specifickým druhem mapy, který nezachovává neměnné vzdálenosti ani skutečné tvary, ale zachovává spojitosti (mezi stanicemi

¹⁹¹ Rozveďme to slovy samotného Peirce: „[...] all deductive reasoning, even simple syllogism, involves an element of observation; namely, deduction consists in constructing an icon or diagram the relations of whose parts shall present a complete analogy with those of the parts of the object of reasoning, of experimenting upon this image in the imagination, and of observing the result so as to discover unnoticed and hidden relations among the parts.“ CP 3.364

¹⁹² STJERNFELT, 2007, op. cit., s. 104-105.

¹⁹³ CP 2.778

¹⁹⁴ STJERNFELT, 2007, op. cit., s. 105.

a linkami),¹⁹⁵ což odpovídá jeho účelu. Díky mapě metra dokážeme najít cestu mezi dvěma stanicemi, a to třeba nejkratší nebo s nejmenším počtem přestupů.



Obr. 27. Metro map of Prague.

Mapa je také dobrou ukázkou situace, kdy diagram slouží jako podpora pro nekonečné množství tvrzení týkajících se zobrazené oblasti, jejich vlastností zachovaných mapou, libovolných bodů na mapě atd. Stjernfelt píše, že i když mapu lze brát jako celek jako jednu propozici („Takhle vypadá město Praha“, kde nápis Praha je subjektem a obraz geografických struktur je predikátem), implicitně jsou v mapě přítomné další, které z mapy můžeme vyčíst, pokud víme, jak s daným druhem mapy pracovat. Taková extrakce informací z diagramu může mít různé stupně obtížnosti. Právě v případě mapy, najít si trasu od jednoho bodu ke druhému se zdá být běžným úkonem, při tom se jedná o jeden z experimentů s diagramem, vyžadující určité kognitivní úsilí.¹⁹⁶ Jsou i takové experimenty, které vyžadují úsilí mnohem větší. Potenciální obtížnosti experimentů s diagramy pak podle Stjernfelta spočívají například v obtížnosti

¹⁹⁵ Ibid., s. 106.

¹⁹⁶ STJERNFELT, 2022, op. cit., s. 129.

samotného řešeného problému, absenci nebo minimálnosti relevantního vodítka v obraze, nebo také že určitému aspektu obrazu není věnována dostatečná pozornost.

Rozebrali jsme podrobněji, co je to diagram, a krátce si představili, v čem spočívá Peircovo diagramatické usuzování. Pro naši otázku, zda metafora je či není diagramem, je stěžejní Peircovo tvrzení, že veškeré usuzování je diagramatické.¹⁹⁷ Souhlasíme-li s tímto výrokem, pak diagramem je také nutně metafora.

Uvažujeme-li, že je veškerý úsudek diagramatický, o kterém zároveň víme, že je inferenční, tedy probíhá jako řetězec abduktivních inferencí, pak skutečně *můžeme* přemýšlet o metafoře jako o diagramu. Proces pochopení jejího významu totiž probíhá na stejném obecném principu diagramatického usuzování. Například inovativní metafora, která je „nová“, nekonvencionalizovaná a vágní, vyžaduje určité kognitivní úsilí proto, abychom pochopili její význam. Abduktivní předpokládáme, že entity, které se sobě podobají v nějakém ohledu, se budou podobat i v nějakém jiném – a to se podle Peirce děje právě diagramatickým usuzováním. Konstruujeme, pozorujeme a manipulujeme s mentálním modelem nebo diagramem, jež zprostředkovává podobnosti, a ověřujeme vlastní hypotézu.

Stjernfelt v kontextu vztahu diagramu a metafory upozorňuje, že diagramatická analýza, ať už vědomá nebo ne, „*předchází jakékoliv metafoře spočívající v rozpoznání schematických schémat v jednom jevu, které lze použít k pochopení jiného*“.¹⁹⁸ Ilustruje to na metafoře rodokmenu, kde formální diagram větvení je přenesen ze stromu na strukturu rodiny. Na tomto příkladu vidíme, že obecně v metafoře přenos diagramové struktury mezi konceptuálními prostory (*conceptual spaces*) hraje stěžejní roli.¹⁹⁹

Jak metafora, tak diagram jsou ikonickými znaky, tedy reprezentují svůj objekt ikonicky. Oboje jsou také symboly, z čehož plyne, že jsou obecné. Metafora je vždy v nějaké míře vágní, protože vždy může znamenat ještě něco jiného, než si myslíme, zatímco diagram je nekonkrétní do té doby, než do něj bude vložen obsah a odkaz. Metafory však, na rozdíl od diagramů, nejsou vázány na přesné vztahy, ale na kreativní spojení kvalit mezi různými entitami.

Diagramatické usuzování je podle Peirce obecným principem inference, který ji rozšiřuje i na diagramové a obrazové reprezentace, nejen ty jazykové.²⁰⁰ Vizuální metaforu tak možná více intuitivně můžeme ztotožnit s diagramem. Ať už se na ni díváme optikou hypoikónu nebo dicisigna, vizuální metafora vyžaduje protodiagramatickou experimentaci. Také v případě vizuální metafory je více zřejmé, že se pracuje s pozorováním, neboť metafora je ztělesněná do vizuální reprezentace. Abduktivní hypotéza významu, deduktivní sestavování diagramu

¹⁹⁷ CP 5.162

¹⁹⁸ STJERNFELT, 2007, op. cit., s. 92.

¹⁹⁹ Ibid., s. 93.

²⁰⁰ STJERNFELT, 2022, op. cit., s. 13.

a induktivní textování však probíhá stejně. Odlišnost můžeme najít snad jen ve snadnosti diagramatické fáze, opět kvůli tomu, že metaforu před sebou skutečně vidíme.

V této kapitole jsme se zaměřili na určitý druh metafory, vizuální metaforu. Zde se nám dva úhly pohledu Peircovy optikou propojují skrze abdukcí a diagramatické usuzování. Při konstrukci, pozorování a manipulaci s mentálními grafy, jež jsou určené pro pochopení metafor, abduktivně vytváříme propozice, které mohou mít podoby právě vizuální metafor. Obecně se dá říct, že Peircova sémiotika nabízí komplexní způsob pojetí a vidění vizuální metafor.

Metafoře se ale věnuje celá řada jiných odborníků, jak jsme zmiňovali. Pokud tvrdíme, že je Peircova teorie vhodná pro pochopení metafor obecně i vizuální, pojďme ji porovnat s jinou vybranou teorií, jež se dostala do širokého povědomí v kontextu studia metafor.

5. Peirce vs. Lakoff & Johnson

Začátek této diplomové práce jsme uvedli slovy ČAS JSOU PENÍZE, což je příklad konceptuální metafor podle Johnsona a Lakoffa. Stejný příklad jsme pak použili při charakterizování vizuální metafor. Kognitivistická teorie Lakoffa a Johnsona je široce rozšířeným rámcem, který mimo jiné poskytuje pojem *konceptuální metafor*. Celkově jejich teorie však není neproblematická a v souvislosti s ní se vynořují otázky, na které tato teorie bohužel neodpovídá. Položme si otázku, zda-li je jejich teorie vhodná pro přemýšlení nad vizuální metaforou?

Nejdříve si krátce představíme teorii Lakoffa a Johnsona. Odborníci v oblastech kognitivní lingvistiky a filosofie ve své knize *Metafory, kterými žijeme (Metaphors We Live By)* tvrdí (a ilustrují na četných příkladech), že metafora není pouze prostředkem jazykového vyjádření, ale je přímo mechanismem lidského myšlení, který utváří lidské vnímání a jednání, jež posléze ovlivňují lidský jazyk. Jazyk tak nabývá role produktu,²⁰¹ ale i prostředníka²⁰² strukturace lidské zkušeností metaforou. Podle Lakoffa a Johnsona je metafora součástí našeho pojmového systému. Jak tyto pojmy (koncepte) samotné, tak naše procesy myšlení, činnosti a jednání jsou strukturovány metaforicky.

Totíž pojmový systém, o kterém autoři píšou, řídí naše myšlení i naše každodenní jednání, vnímání, pohyb ve světě a interakce a vztahy s dalšími lidmi. Člověk si ale žádný „pojmový systém“ neuvědomuje a jedná do jisté míry automaticky. Vycházejíce z premisy, že lidská

²⁰¹ „*Metafory jsou primárně záležitostí myšlení a činnosti a pouze odvozeně záležitostí jazyka.*“ LAKOFF a JOHNSON, op. cit., s. 170.

²⁰² „*Jelikož metaforické výrazy našeho jazyka jsou vázány na metaforické pojmy systematicky, lze využít metaforických jazykových výrazů i pro zkoumání povahy metaforických pojmů a postihnout tímto způsobem metaforickou povahu našich činností.*“ Ibid., s. 19.

komunikace zakládá na určitém pojmovém systému, který se odráží i v našem myšlení a jednání, a stává se tak zdrojem pro pochopení tohoto pojmového systému, díky četným příkladům Lakoff a Johnson zjišťují, že většina běžného lidského pojmového systému má metaforickou povahu.²⁰³

Hned v první kapitole jejich knihy najdeme definici metafory: „*Podstatou metafory je chápání a prožívání jednoho druhu věc z hlediska jiné věci*“.²⁰⁴ Metafora vysvětluje jeden, méně nebo hůře chápaný pojem (koncepti), skrze strukturu jiného pojmu. Jinak řečeno, jde o přenos struktury přímé zkušenosti na nepřímou zkušenost s cílem jejího porozumění. Na příkladu metafory HÁDKA JE VÁLKA (*ARGUMENT IS WAR*) autoři ukazují, že naše jednání při hádkách je částečně strukturováno právě koncepcí války, skrze který je artikulovaná HÁDKA (*pustíme se do hádky, využijeme určité strategie, nakonec hádku můžeme vyhrát nebo prohrát*). Metaforický charakter nesou nejen slova, ve kterých o hádce mluvíme, ale je i v samotném jejím pojetí a chápání. Mluvíme o věcech tak, jak je chápeme a jak jim rozumíme, podle toho pak také jednáme. Tím, že strukturojí lidské zkušenosti, dokážou metafory vytvářet nové druhy podobnosti.²⁰⁵

Metaforické jazykové výrazy poskytují náhled do metaforických pojmů a toho, jak strukturojí naše jednání. Na příkladu metafory ČAS JSOU PENÍZE tak autoři třeba ukazují, jak ke konceptualizaci času dochází skrze peníze jakožto určitý druh omezeného zdroje. Totiž koncepce práce, jež nabyla své podoby v moderní západní kultuře, nás nutí vnímat čas jako komoditu nebo onen omezený zdroj.²⁰⁶ Strukturování je však vždy jen částečné – pokud by bylo úplné, dva koncepty by pak musely být totožné.

Zprostředkování jednoho pojmu skrze jiný umožňuje porozumění jednoho nebo jen omezeného množství jeho aspektů. Metafora zaměřuje naši pozornost na určitý aspekt, čímž se nutně skryjí další, které nezapadají do použité metafory. Autoři také zdůrazňují a vysvětlují důležitost kontextu výskytu metafor, který může být potřebný k určení, zda metafora má smysl, a pokud ano, jaký a pro koho.

V knize autoři také rozdělují metafory na několik typů. *Strukturální* metafory zprostředkovávají určitý pojem skrze strukturu jiného. *Orientační* metafory organizují celý systém pojmů vůči sobě navzájem a jsou založeny na termínech prostorového uspořádání a orientace. Většina pojmového systému, tvrdí Lakoff a Johnson, je organizovaná v prostorových termínech, tedy orientačních metaforách. Zákonitosti prostorové orientace pramení z lidské

²⁰³ Ve svém textu Lakoff a Johnson se také dostávají k otázce, zda existují pojmy, kterým dokážeme rozumět přímo, bez metafor? Jejich odpovědi jsou jednoduché prostorové koncepty (jako je nahoru-dolu), které vychází bezprostředně z lidské prostorové zkušenosti ve fyzickém prostředí.

²⁰⁴ Ibid., s. 17.

²⁰⁵ Způsoby, kterými metafory vytvářejí podobnost, viz LAKOFF a JOHNSON, op. cit., s. 168-170.

²⁰⁶ Existují však i kultury, kde čas se nekonceptualizuje skrze komoditu, podotýkají autoři.

tělesné zkušenosti a kulturního ukotvení, nejsou tedy náhodné, ale napříč různými kulturami se také proto mohou lišit. V rámci tohoto druhu metafor se pak mohou vymezit vztahy koherence a korespondence.²⁰⁷ Orientační metafora jsou koherentní vůči sobě navzájem díky jejich systematickosti.²⁰⁸ *Ontologické* metafora pak vycházejí ze zkušeností s fyzickými objekty a látkami. Schopnost identifikovat lidskou zkušenost jako entitu nebo substanci nám umožňuje danou zkušenost ohraničit, artikulovat, kategorizovat, lokalizovat atd. Autoři se pak podrobněji věnují některým druhům ontologických metafor, jako jsou například TEORIE JSOU BUDOVY, MYŠLENKY JSOU JÍDLO, LÁSKA JE VÁLKA apod. Zvláštní pozornost věnují personifikaci, která umožňuje uchopit zkušenost s (nelidskými) entitami skrze lidské motivace, vlastnosti a činnosti,²⁰⁹ jež chápeme na základě našich vlastních zkušeností, motivací, vlastností a činů. Personifikací je podobná metonymie,²¹⁰ kdy jedna entita odkazuje k jiné na základě jistého vztahu k ní.²¹¹

Nakonec Lakoff a Johnson od sebe odlišují *konvenční* metafora, které jsou určitým způsobem zakotvené v každodenním jazyce a běžně strukturují lidský pojmový systém, a *imaginativní a tvůrčí* metafora, jež jsou mimo pojmový systém.²¹² Stejně jako konvenční metafora, ty tvůrčí poskytují koherentní strukturu, některé aspekty zprostředkovaného pojmu zvýrazňují, jiné zamlčují, hraje u nich důležitou roli kontext metafora a zkušenosti jejího mluvčího i recipienta. Ve chvíli, kdy jsou jejich zkušenosti odlišné, metafora není funkční nebo nedává smysl. Příznačné je, že tvůrčí metafora jsou schopny vytvářet novou realitu, ne pouze popisovat nebo konceptualizovat již existující. To, skrze strukturu jakého pojmu budeme nahlížet na určitý pojem, definuje, jak na tento pojem budeme nahlížet, jak k němu budeme přistupovat a vnímat ho (i zda pozitivně nebo negativně).

Toto představení v základních bodech nám bude stačit pro to, abychom pojetí metafora Lakoffa a Johnsona mohli porovnat s pojetím Peirce. Pojdme si říct některé vybrané argumenty

²⁰⁷ „Obecně platí, že naprostá konsistence jdoucí napříč metaforami je vzácná; koherence je naproti tomu typická.“ Ibid, s. 112.

²⁰⁸ Příklad systematickosti *nahoře – dole*: šťastný je nahoře, smutný je dole / zdravý a život jsou nahoře, nemoc a smrt jsou dole / dobrý je nahoře, špatný je dole atd.

²⁰⁹ Ibid, s. 47.

²¹⁰ „Metafora a metonymie jsou dva různé druhy procesů. Metafora je v zásadě přenos pojmání jedné věci na základě druhé a její primární funkcí je porozumění. Naproti tomu metonymie má primárně referenční funkci, tj. umožňuje nám použít jedné entity, aby zastupovala druhou. Metonymie však není pouze prostředkem reference. Slouží rovněž funkci zajišťovat pochopení.“ Ibid, s. 50.

²¹¹ Ibid, s. 49.

²¹² „Takové metafora jsou schopny dát nám nové chápání vlastní zkušenosti.“ Ibid, s. 155.

kritik, se kterými se teorie Lakoffa a Johnsona setkává, a porovnat je s Peircovým přístupem k metafoře, zda nabízí lepší alternativu k vytknutým skutečnostem.

Začneme ale body, ve kterých se k sobě tyto dvě pojetí metafory blíží. Podle obou pohledů metafora není čistě jazykovým fenoménem, i když každá z teorií tím míní něco jiného. Lakoff a Johnson tím naráží na kognitivní model, v němž existují metaforické (nejazykové) pojmy, kdyžto v kontextu Peircovy teorie dokážeme přemýšlet nad metaforou i v jiných modalitách, třeba vizuální. O tom Lakoff a Johnson vůbec nemluví. Jako další by se nabízelo zmínit dělení metafor na konvenční a tvůrčí nebo kreativní, avšak v případě Peircova pojetí se nejedná o jeho originální myšlenku, ale hypotézu Andersona, jenž z Peirce vychází. Posledním, avšak stejně nejistým společným rysem dvou přístupů, je skutečnost, že metafora vždy zprostředkovává jen nějaké vybrané vlastnosti nebo pohled na svůj objekt. Lakoff a Johnson ve své teorii říkají, že metafora zdůrazňuje jedny aspekty na úkor jiných. U Peirce, jak jsme o tom pojednávali u znaku obecně, záleží na bezprostředním objektu, který „určuje“ v jakém ohledu je reprezentován dynamický objekt, protože zprostředkovává jen některé vybrané jeho vlastnosti.

V čem jsou ale vůči sobě jiné? Je zřejmé, že tato dvě pojetí metafory jsou diametrálně odlišná. Podle Lakoffa a Johnsona je metafora spíše záležitostí konceptualizace, než rétoriky. Považují konceptuální metafory za projev již existujícího schématu, určitého idealizovaného kognitivního modelu, gestaltu, na němž pak zakládají běžné metaforické výrazy. Existenci tohoto modelu však nijak neopodstatňují. Oproti tomu Peircovo pojetí metafory se nepokouší o žádnou konceptualizaci metaforických výrazů. Peirce nedefinuje metaforu jako existující konstrukt, ale jako inferenčně vznikající ikonický znak, jenž poskytuje nový význam a informaci. Napříč celou svou teorií Peirce ukazuje a opodstatňuje, jak lidská mysl vnímá, konstruuje a kategorizuje zkušenost, na čem staví vnímání a představy o světě – to vše se děje skrze znaky. Lakoff a Johnson tyto procesy (vnímání, poznávání, rozpoznávání metafor atd.) nerozvádí a nevysvětlují. Dvojice amerických autorů také tvrdí, že „*lidské myšlenkové procesy jsou z velké části metaforické*“,²¹³ což je jedna z věcí již dříve určených Peircem: že je lidské myšlení buď indexikální (metonymické) nebo ikonické (metaforické).²¹⁴ Lakoff a Johnson ignorují skutečnost, že je metafora výsledkem ikonického usuzování.

Ikonickým usuzováním chápe Peirce vytváření vazeb mezi věcmi na základě jejich podobností. I když používáme verbální jazyk, neopouštíme od ikonického usuzování, které je dle Peirce zásadní pro chápání světa. Takový druh usuzování je otevřený a heterogenní (jak jsme si

²¹³ Ibid, s. 18.

²¹⁴ JIANG, Yicun. *What is “meta-” for? : a Peircean critique of the cognitive theory of metaphor.*

Disertační práce. Lingnan: Lingnan University, 2017. s. 18.

říkali, ikóny jsou neúplnými znaky), proto žádný konkrétní metaforický vzorec si nenárokují monopol na strukturování lidského myšlení nebo jednání.²¹⁵ Lakoff a Johnson tvrdí pravý opak.

Nehledě na nemalé množství příkladů metafor vyskytujících se v knize, stále lze vytknout, že Lakoff a Johnson nevěnují dostatečnou pozornost větší šíři metaforických prostředků. Předkládají určitý omezený soubor „mistrovských tropů“, jenž může vést k závěru, že žijeme podle určitého omezeného souboru konceptuálních metafor. Jak o tom píše Jiang, předložené příklady jsou spíše abstraktními a prázdnými pojmy než metaforickými výrazy ze skutečných komunikačních situací, vlastně metaforami vůbec nejsou. Krom toho ve všech příkladech je viditelná tendence redukovat metaforické výrazy na jeden vzorec „A je B“. „*Stručně řečeno, shromáždili omezený počet metaforických pojmů (konceptuálních metafor), jež abstrahovali z jazykových výrazů, a věřili, že konečně pochopili hnací zdroj pro tvorbu metafor.*“²¹⁶ Jiang to dále rozvádí:

„Faktem je, že velké množství metaforických konceptů, které [oni] navrhuje jako konceptuální metafory, jako je VÍCE JE NAHOŘE, MÉNĚ JE DOLE a MYŠLENKY JSOU JÍDLO, metaforami vůbec nejsou. Navíc, mnohé konceptuální metafory jako MYŠLENKY JSOU JÍDLO a VÍCE JE NAHOŘE dokonce nejsou ani smysluplnými výrazy a neodhalují žádnou zásadní pravdu. Ani podpůrné ilustrace pro konceptuální metafory poskytnuté Lakoffem a Johnsonem nejsou obhajitelné, protože většina z nich jsou ve skutečnosti spíše lexikálními položkami²¹⁷ než skutečnými metaforami v angličtině [...].“²¹⁸

Peirce sám sice žádné příklady metafor neuvádí, ale jeho teorie předpokládá, že metafora není dána žádným jazykovým vzorcem. Podstatou metafory je zprostředkování podobnosti, a je jedno, zda k tomu dojde přes „je“, „jako“, či jiné jazykové prostředky nebo vůbec nejazykově.

Je také velmi zjednodušující se domnívat, že *všechny* jazykové metafory jsou realizacemi konceptuálních metafor. Stejně tak nelze určovat „mistrovské tropy“, jež jsou totálně platnými metaforami a nelze tak tvrdit, že žádným jiným způsobem, než jedním konkrétně daným, nelze o vyjadřované věci uvažovat, nebo že pouze ten jeden má přednost. Abychom se vrátili k příkladu, který jsme citovali dříve – HÁDKA JE VÁLKA – Jiang argumentuje, že ve skutečných situacích je mnoho věcí, jež při hádce děláme, které jsou strukturovány jinak než v termínech války.

²¹⁵ Ibid., s. 20.

²¹⁶ Ibid., s. 24.

²¹⁷ Mějme na mysli normální slova a fráze, které již nevyžadují ikonické usuzování.

²¹⁸ Ibid., s. 28.

Jedna z hlavních výtek teorie Lakoffa a Johnsona je nejasné odlišení, a v důsledku i zaměňování *pojmu, významu a metafory (concept / meaning / metaphor)*.²¹⁹ V kontrastu k tomu Peirce tyto pojmy od sebe jasně odděluje. *Význam* chápe skrze interpretant, který spojuje representamen s jeho objektem, v důsledku toho význam není stabilní, ale proměnlivý a závislý právě na interpretantovi. Význam, zda je doslovný nebo metaforický, závisí na intencích producenta znaku a percipující mysli, a tak není třeba předpokládat dvě odlišné významové sféry, doslovnou a metaforickou, jak to dělají Lakoff a Johnson. *Pojem* je mentální reprezentací věcí, jejich stavů, událostí nebo myšlenek a má svůj pevný význam. *Metafora* je pak pro Peirce druhem hypoikónu nebo, jak jsme viděli, ji lze pojmovat i jinak, například jako dicisignum. Pro Peirce totiž metafora není přesně daným konkrétním druhem znaku, ale je definována spíše svými vlastnostmi. Zdaření metafory závisí na správné interpretaci jejího významu, neboli nic není metafora, pokud to není interpretováno, jako metafora.²²⁰

Podle Jianga můžeme shrnout, že pojem, neboli koncepce, je relativně stabilním typem znaku, který je obvykle abstrahován z kontextu. Oproti tomu význam je efektem znaku, je proměnlivý a otevřený interpretaci. Nejsou totožné, stejně jako koncepce není totéž, co metaforický význam. Metafora je chápána skrze její význam, ne pojem, jenž je (nebo jsou) v ní obsažen.

V termínech Peircovy teorie, když Lakoff a Johnson mluví o metaforách, ve skutečnosti pojednávají o stabilních Peircových symbolech, neboli „*výrazech, které již nevyžadují ikonické usuzování*“, reikonizují je.²²¹ Podstatným rysem metafory, který uniká kognitivní teorii, ale je jasný v kontextu Peircovy teorie, je její abduktivní charakter. Hypotéza je v metafoře spíše předpokládána, nežli přímo vyjádřena, ale je. Metafora staví na abduktivním způsobu usuzování a tak zprostředkovává nové poznatky týkající se podobnosti nebo paralelismu svého objektu. Jak jsme zjistili, dle Peirce se to děje diagramaticky. U Peirce existuje celá škála reálných možností tvorby diagramů v interakci se světem, oproti tomu u Lakoffa a Johnsona jejich schémata plynou ze zkušeností těla ve světě, z pohybu a orientaci v prostoru, což jsou právě jejich orientační metafory. V tomto případě totiž podle nich význam metafory plyne z interakce jejího tvůrce s prostředím a nedá se vysvětlit jinak, jako například skrze její vnitřní vztahy nebo vztah ke světu.

Pojďme to shrnout v kontextu vizuální metafory. V první řadě, Lakoff a Johnson o existenci nebo i pouhé možnosti existence vizuálních metafor vůbec nemluví. Mluví o tom, že metafora je prostředkem jazykového vyjádření, ale nevíme, zda dle nich je prostředkem

²¹⁹ Jak poznamenává Jiang, tendence zaměňovat jednotlivé termíny se objevuje již v první kapitole knihy, kdy autoři uvádí, že jejich pojednání o metafoře je třeba chápat tak, *metafora* znamená *metaforický pojem*.

²²⁰ Ibid., s. 176.

²²¹ Ibid., s. 96.

i vizuálního vyjádření (což my víme, že skutečně je). Metafora u Lakoffa a Johnsona ve své podstatě vůbec nepracuje s podobností, kdyžto pro Peirce je metafora ikonickým znakem. U vizuální metafory, která je fyzicky obrazem, ikoničnost hraje stěžejní roli. Když před sebou vidíme vizuální metaforu, nehledáme vztah dvou entit podle vzorce „A je B“, ale ptáme se, *proč* je jedna věc přirovnána ke druhé? V čem spočívá jejich podobnost? Proč byla zvolena zrovna taková ikonická? A vůbec si uvědomit, že se jedná o metaforu. Pojďme to ilustrovat:



Obr. 28. *World Cancer Day Awareness Ad, 2015.*

V tomto konkrétním případě plakátu ke dni rakoviny budeme těžko hledat (a ještě hůř nacházet) metaforu „ženský reprodukční systém jsou sluchátka“. Když na interpretaci obrazu půjdeme skrze Peircovo abduktivní usuzování můžeme dospět k závěru, že, stejně jako sluchátka, máme *poslouchat své tělo / symptomy / signály, které tělo projevuje*. Induktivně si to pak ověříme porovnavše naše hypotézy s textem na samotném plakátu. Vůbec to, že se jedná o vztah podobnosti mezi sluchátky a ženským reprodukčním systémem je dána polohou, do které jsou sluchátka umístěna, ikonicky tedy odkazují k reprodukčnímu systému žen. U Lakoffa a Johnsona bychom na tohle neměli vůbec brát ohled. Místo toho bychom museli hledat tělesnou nebo prostorovou zkušenost, kterou tu například nenacházíme, ale zato vidíme pro Peircovu teorii typické propojení se světem. Pozorujeme tedy, že díky vizuální metafoře lze vytvářet nové významy, které ještě neznáme, nikoliv že máme stabilní pojmový systém, který řídí naše myšlení. Nemusíme od této doby vždy artikulovat problematiku ženského reprodukčního systému skrze

metaforu sluchátek (naopak, pravděpodobně najdeme velké množství jiných metaforických vyjádření vhodných pro daný objekt).

V kapitole o vizuální metafoře jsme pracovali s metaforou typickou pro Lakoffa a Johnsona ČAS JSOU PENÍZE a přetvářeli jsme ji do jejího vizuálního ekvivalentu. Kdybychom k tomu přistupovali skrze Peirce a chtěli ji přeložit tzv. „po smyslu“, vyžadovalo by to proces diagramatického usuzování, díky kterému bychom měli nejdříve zjistit, *co ten smysl přesně je*. Museli bychom vytvořit hypotézu „Co přesně má tato metafora znamenat?“, měli bychom zkonstruovat myšlenkový diagram a manipulovat s ním tak, abychom přišli na různé možné odpovědi („čas uniká“ nebo „čas je drahocenný“), a pak tyto hypotézy induktivně ověřit. Pak by bylo možné vizualizovat konkrétnější vizuální metaforu, která by odpovídala smyslu původní jazykové metafory a tomu, co její tvůrce zamýšlel. K vizualizaci jsme ale přistoupili čistě „lakoff-a-johnsonovsky“: pracovali jsme s dvěma pojmy a dali je do souvislosti, kde jeden pojem je zprostředkován skrze strukturu jiného. Námí vytvořena ukázka tedy není „Peircovská“ v pravém slova smyslu a její význam je vágní. Když se řekne, že ČAS JSOU PENÍZE nevíme, co přesně si pod tím máme představit. Ale i k takové situaci můžeme přistupovat abduktivně a vytvořit nekonečné množství hypotéz, které pak induktivně nebo diagramaticky ověříme, abychom pochopili význam, který měl být vizuální metaforou předán.

Peircova teorie se proto zdá být o mnoho plodnější pro pojetí o (vizuální) metafoře. Nabízí daleko více možností, jak o metafoře, jejím významu, interpretaci a produkci (primárně ve vizuálním módu) přemýšlet. Neomezuje mysl na žádné vzorce a umožňuje skrze metaforu zprostředkování nových informací.

ZÁVĚR

Diplomová práce se soustředila na pojetí, popis a zařazení metafory a jeho specifického druhu vizuální metafory v teorii znaku Charlese S. Peirce. Práce si stanovila několik dílčích cílů, které se v práci naplnily. V první řadě jsme představili sémiotickou teorii Charlese S. Peirce, hlavně v jejím vztahu k logice, a také *faneroskopii*, jež je klíčovou Peircovou teorií jak pro sémiotiku, tak i pro Peircovo pojetí usuzování. Představení této teorie se neobešlo bez pochopení pojmu *faneron* a pojednání o základních faneroskopických kategoriích prvosti, druhosti a třetíosti. V kontextu Peircovy sémiotické teorie jsme také definovali znak a podrobněji popsali proces *sémiosis*, jeho *relata*. Výsledkem syntézy *relat* *sémiosis* a faneroskopických kategorií jsou Peircovy trichotomie znaků, jež určují parametry pro jejich možnou následnou klasifikaci.

Naplnili jsme i druhý cíl a popsali jsme metaforu optikou Peircovy teorie znaku. Ukázali jsme dvě možná pojetí metafory jako znaku: metafora jako *hypoikón*, druh ikonického znaku, a metafora jako *dicisignum*, neboli *propozice*. Odpověděli jsme na první položenou otázku, *co je metafora* v Peircově teorii: metafora je znak, jež zprostředkovává podobnost mezi dvěma entitami tak, že vytváří novou kvalitativní jednotu. Došli jsme k základním charakteristikám metafory, že je ikonická, obecná, vágní, a zakládá na abduktivním usuzování, díky čemuž poskytuje nové informace. Metaforu však nelze jednoznačně popsat jako určitý druh znaku, protože, stejně jako všechny znaky, je interpretována *v nějakém ohledu nebo úloze* a proto na ní skutečně lze nahlížet různými způsoby, jak jsme si ukázali.

Posledním cílem bylo specifické zaměření na vizuální modalitu metafory a její charakterizování. Domníváme se, že i tento cíl byl naplněn. Na základě předchozích dvou úhlů pohledu se nám podařilo představit a ilustrovat vizuální metaforu, popsavše při tom její klíčové vlastnosti. Při pohledu na vizuální metaforu jako propozici vyšel najevo častý výskyt multimodální metafory a s tím spojená důležitost ko-lokalizace. Při popisu vizuální metafory jako diagramu, a tak i nutného vzhledu do problematiky diagramatického usuzování, jsme došli k závěru, že diagram, vzhledem ke svému charakteru a funkci, se uplatňuje v myšlenkových procesech a usuzování. Diagramatické usuzování je pak obecným principem usuzování, a to nejen matematického a logického, ale i toho běžného. Odpověděli jsme i na druhou otázku položenou prací: na vizuální metaforu lze nahlížet stejně, jako na její jazykový ekvivalent, tedy pojmout ji jako propozici nebo druh *hypoikónu*. Za předpokladu, že veškeré usuzování je diagramatické, metafory jsou také diagramem. Oproti svému jazykovému protějšku je však vizuální metafora vágnější a nabízí větší možnosti interpretace. Obecně lze říct, že nehledě na modalitu metafory, je dynamickou součástí Peircova kontinua znaků.

Výsledkem naší závěrečné diskuze a srovnání metafory pojeté optikou Peircovy sémiotické teorie a metafory pohledem kognitivní teorie Lakoffa a Johnsona je, že jak v kontextu vizuální metafory, tak i v kontextu metafory obecně je Peircova teorie plodnější a nabízí efektivnější teoretický rámec pro její teoretizování a uchopení. Na rozdíl od Lakoffa a Johnsona, kteří nepracují s podobností, Peirce zdůrazňuje ikoničnost metafory, která v ní hraje stěžejní roli. Také jeho teorie odráží dynamické proměny metafory z inovativní na konvenční v rámci kontinua, neomezuje se jen na jeden „vzorec“ metaforického vyjádření, ani na jednu modalitu, a poskytuje tak i možnost „překlady“ mezi modalitami a jeho teoretického uchopení. Peircovská metafora dokáže poskytovat nové informace.

Pro potřeby práce byla zvolena metoda literární rešerše, která se ukázala jako vhodná. Na základě zjištěných informací jsme došli k již zmíněným výsledkům a odpovédím na práci položené otázky.

V návaznosti na zjištění a závěry dané práce lze dále podrobněji zkoumat některé z otázek, kterých jsme se dotkli. Například se můžeme ptát, jakým způsobem probíhá překlad mezi jazykovou metaforou a jejím vizuálním ekvivalentem a co by takový proces obnášel. Dále se nabízí možnost návrhu typologie vizuálních metafor na základě jejich vlastností jako hypoikónu, propozice, multimodality a jiných. Můžeme se i podrobněji zabývat vztahem mezi diagramem a metaforou jakožto propozicí. V neposlední řadě je možné hlouběji a podrobněji srovnat Peircovu metaforu s pojetím konceptuální metafory u Lakoffa a Johnsona. Všechno to jsou návrhy k další diskuzi nebo navazujícímu výzkumu v oblasti metafory.

Práci jsme začali metaforou, a zda se vhodné ji metaforou i zakončit: PSANÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE JE STAVBOU PEVNOSTI.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Obr. 1. Prompt: „an hourglass with small coins in it“. Canva [generováno 22.06.2024].

Obr. 2. Prompt: „freedom is a breath“. Canva [generováno 27.06.2024].

Obr. 3. Prompt: „human freedom is a breath“. Canva [generováno 27.06.2024].

Obr. 4. Prompt: „freedom, man standing on top of mountain with arms outstretched and eyes closed, chest expanding, breath“. Canva [generováno 27.06.2024].

Obr. 5. Prompt: „freedom, a man standing in a vast meadow with arms outstretched and eyes closed, chest expanding, breath“. Canva [generováno 27.06.2024].

Obr. 6. Prompt: „freedom, man on the starting line of a race ready to run, expanding chest, breath“. Canva [generováno 27.06.2024].

Obr. 7. *Drawings #1*, Bindy Xie, 2023. In Behance [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://www.behance.net/gallery/167965707/Drawings-1>>

Obr. 8. *Floslek sun care*, Mustafa Khademsadegh, 2017. In Behance [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://www.behance.net/gallery/55022347/Floslek-sun-care>>

Obr. 9. *A print of Andreas Achenbach*, 1884. In STJERNFELT, Frederik. *Sheets, Diagrams, and Realism in Peirce*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2022. ISBN 978-3-11-079362-8.

Obr. 10. *Dauthage's 1883 portrait of Andreas Achenbach*, *Wikimedia Commons*. In STJERNFELT, Frederik. *Sheets, Diagrams, and Realism in Peirce*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2022. ISBN 978-3-11-079362-8.

Obr. 11. *Albert Hypermarket leták, út 2. 4. – út 9. 4.*, 2024. In Kupa.cz [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://www.kupa.cz/letak/albert-hypermarket-letak-519>>

Obr. 12. *Fire doors*, NIHVA. In Pinterest [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://cz.pinterest.com/pin/183381016070641118/>>

Obr. 13. *Deadpool*, 2023, v9 001. In Read All Comics Online [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://readallcomics.com/deadpool-v9-001-2023/>>

Obr. 14. *Trichotillomania*, Steph Hope. In Steph Hope [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://stephope.com/trichotillomania-1>>

Obr. 15. *A Taste Of Chlorine*, Bastien Vivès, 2008. In Pinterest [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://cz.pinterest.com/pin/183381016070640831/>>

Obr. 16. *Bookbinding Infographic Poster*, Sung Hwan Jang, 2017. In Behance [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://www.behance.net/gallery/55624145/Bookbinding-Infographic-Poster>>

Obr. 17. *Animals killed per second (worldwide 2014)*, Theo Deutinger. In Pinterest [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://cz.pinterest.com/pin/183381016070641191/>>

Obr. 18. *RAGU*. In Pinterest [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://cz.pinterest.com/pin/183381016070641196/>>

Obr. 19. *A language family tree*, Minna Sundberg. In Pinterest [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://cz.pinterest.com/pin/183381016070640740/>>

Obr. 20. *Animation flowchart*, Canal+, 2011. In Ads of the World [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://www.adsoftheworld.com/campaigns/animation-flowchart>>

Obr. 21. *Stock Graph Without Bars Positive Green Going Up*. In Pngtree [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <https://pngtree.com/freepng/stock-graph-without-bars-positive-green-going-up_4997834.html>

Obr. 22. Prompt: „a man goes up a mountain“. Canva [generováno 27.06.2024].

Obr. 23. *Pushing limits*, Danielle Morgan. In Pinterest [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://cz.pinterest.com/pin/781022760363581258/>>

Obr. 24. *Fat building completion plan*. In Pinterest [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://cz.pinterest.com/pin/183381016070640739/>>

Obr. 25. *The Charted Cheese Wheel*, Pop Chart Lab. In Fast Company [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://www.fastcompany.com/1672767/infographic-how-to-tell-the-difference-between-66-varieties-of-cheese?>>

Obr. 26. Pythagorova věta: Součet obsahů čtverců nad odvěsnami (modrá plus červená plocha) se rovná obsahu čtverce nad přeponou pravoúhlého rovinného trojúhelníku (fialová plocha). In Wikipedia [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pythagorean.svg>>

Obr. 27. Metro map of Prague. In *Metros, undergrounds, trams and subways maps* [online]. [cit. 22.06.2024]. Dostupné z: <<https://mapa-metro.com/en/czech-republic/prague/prague-metro-map.htm>>

Obr. 28. *World Cancer Day Awareness Ad*, 2015. In *Pinterest* [online]. [cit. 25.06.2024]. Dostupné z: <<https://cz.pinterest.com/pin/183381016070640739/>>

LITERATURA

ANDERSON, Douglas. Peirce on Metaphor. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. 1984. 20(4), 453–468. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40320065>.

ARISTOTELÉS. *Rétorika: Poetika*. Praha: Rezek, 1999. ISBN 80-86027-15-5.

ATKIN, Albert. *Peirce's Theory of Signs*. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online], (Summer 2013 Edition). Ed. Edward N. Zalta. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/>

BELLUCCI, Francesco. *Peirce's Speculative Grammar: Logic as Semiotics*. New York: Routledge, 2018. ISBN 978-1-315-21100-8.

COLETTA, W. John a EFFA, Didier Tsala. Applying Signs. In PELKEY, Jamin (ed.). *Bloomsbury Semiotics Volume 1 History and Semiosis*. London: Bloomsbury Academic, 2022. ISBN 978-1-3501-3930-5. s. 307-335.

DEELY, John N. *Basics of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. ISBN 9780585099743.

DELEDALLE, Gerard. *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs: Essays in Comparative Semiotics (Advances in Semiotics)*. Indiana University Press. 2000. ISBN 0-253-33736-4.

EL REFAIE, Elisabeth. Metaphor in political cartoons: Exploring audience responses. In: FORCEVILLE, Charles J. a URIOS-APARISI, Eduardo (ed.). *Multimodal Metaphor*. Applications of Cognitive Linguistics 11. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009, s. 173-196. ISBN 978-3-11-020515-2.

FARIAS, Priscila a QUEIROZ, João. Images, diagrams, and metaphors: Hypoicons in the context of Peirce's sixty-six-fold classification of signs. *Semiotica*. 2006, 162. s. 287-307. <https://doi.org/10.1515/SEM.2006.081>

GORLÉE, Dinda L. *On Translating Signs: Exploring Text and Semio-Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2004. ISBN 90-420-1642-6.

GORLÉE, Dinda L. *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Pierce*. Amsterdam: Rodopi, 1994. ISBN 90-5183-642-2.

GORLÉE, Dinda L. Symbolic Argument and Beyond: A Peircean View on Structuralist Reasoning. *Poetics Today*, vol. 13, no. 3, 1992. s. 415.

GREGORY, D.I. Pictures, propositions, and predicates. *American Philosophical Quarterly*. 2020, volume 57 (2). s. 155-170. ISSN 0003-0481.

GRZANKOWSKI, Alex. Pictures Have Propositional Content. *Review of Philosophy and Psychology*. 2015, 6, s. 151–163. <https://doi.org/10.1007/s13164-014-0217-0>

JIANG, Yicun. *What is “meta-” for? : a Peircean critique of the cognitive theory of metaphor*. Disertační práce. Lingnan: Lingnan University, 2017.

LAKOFF, George a JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Teoretická knihovna. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-071-6.

NÖTH, Winfried. Pragmatist Semiotics. In PELKEY, Jamin (ed.). *Bloomsbury Semiotics Volume 1 History and Semiosis*. London: Bloomsbury Academic, 2022. ISBN 978-1-3501-3930-5. s. 91-108.

OLTEANU, Alin. Multimodal Propositions and Metaphors in the Movie Submarine: An Application of Peirce’s Doctrine of Dicisigns. In OLTEANU, Alin, STABLES, Andrew a Dumitru BORTUN (eds.). *Meanings & Co.: The Interdisciplinarity of Communication, Semiotics and Multimodality*, 2019. ISBN 978-3-319-91986-7. s. 105-126.

PEIRCE, Charles S. and PEIRCE EDITION PROJECT. *The Essential Peirce : Selected Philosophical Writings*. Vol. 2 1893-1913. Bloomington Indiana: Indiana University Press. 1998. ISBN 0-253-21190-5.

PEIRCE, Charles S., BURKS, Arthur W. (ed.). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. VII: Science and Philosophy and Vol. VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography. Two volumes in one*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.

PEIRCE, Charles S., HARTSHORNE, Charles a WEISS, Paul (ed.). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. I: The Principles of Philosophy and Vol. II: Elements of Logic. Two volumes in one*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

PEIRCE, Charles S., HARTSHORNE, Charles a WEISS, Paul (ed.). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. III: Exact Logic (Published papers) and Vol. IV: The Simplest Mathematics. Two volumes in one*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

PEIRCE, Charles S., HARTSHORNE, Charles a WEISS, Paul (ed.). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. V: Pragmatism and Pragmaticism and Vol. VI: Scientific Metaphysics. Two volumes in one.* Cambridge: Harvard University Press, 1960.

QUEIROZ, João a STJERNFELT, Frederik. Introduction: Diagrammatical reasoning and Peircean logic representations. *Semiotica*. 2011, vol. 2011, no. 186, s. 1-4.
<https://doi.org/10.1515/semi.2011.043>

SHORT, T. L. *Peirce's Theory of Signs*. New York: Cambridge University Press. 2007. ISBN 978-0-511-27364-3.

STJERNFELT, Frederik. *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Copenhagen: Springer, 2007. ISBN 978-1-4020-5652-9.

STJERNFELT, Frederik. Dicsigns: Peirce's Semiotic Doctrine of Propositions. *Synthese - An international journal for epistemology, methodology and philosophy of science*. Vol. 192, No. 4, 2015. s. 1019-1054.

STJERNFELT, Frederik. *Sheets, Diagrams, and Realism in Peirce*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2022. ISBN 978-3-11-079362-8.

ŠVANTNER, Martin. Nepochopená setkání: sémiotika a sociální věda o médiích. *Sociální studia / Social Studies*. 2017, roč. 14, č. 2. s. 99–122. <https://doi.org/10.5817/SOC2017-2-99>

ŠVANTNER, Martin. Přesvědčivost a znaky: sémiotika a rétorika jako komplementární disciplíny. Disertační práce, vedoucí prof. PhDr. Miroslav Marcelli, PhD. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta Humanitních Studií, 2013.

THOMAS, Frank. *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York: Hyperion, 1995.