

Sládek, Ondřej

Nástin projektu srovnávací sémiotiky umění Mojmíra Grygara

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. B, Řada filozofická. 2006, vol. 55, iss. B53, pp. [81]-88

ISBN 80-210-4079-3

ISSN 0231-7664

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/106886>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ONDŘEJ SLÁDEK

NÁSTIN PROJEKTU SROVNÁVACÍ SÉMIOTIKY UMĚNÍ MOJMÍRA GRYGARA*

1. Úvod

„Strukturalismus v literární vědě dosud zdaleka neřekl poslední slovo. Jeho cílem není vytvořit stabilizovanou doktrínu, ale rozvinout takové pracovní postupy a hypotézy, které by nám pomohly odhalit souvislosti, jež zůstávaly stranou dosavadního zkoumání anebo jejichž vysvětlení nás již dnes neuspokojuje. Otevřený způsob strukturalistického myšlení nás zavazuje k tomu, abychom ani dosavadní výsledky této metody neposuzovali nekriticky, ale abychom si kladli i vůči nim otázky stále nové, náročné a znepokojující.“¹

To jsou slova Mojžíra Grygara (*1928), která uvedl ve své studii *Pojetí literárního vývoje v ruské formální metodě a v českém strukturalismu*, jež byla jako jedna z posledních publikovaná ještě před jeho odchodem do exilu v roce 1968. Kriticky posuzovat a dále rozvíjet teorii českého strukturalismu mohl poté již pouze v prostředí bohemistického (resp. slavistického) pracoviště v holandském Amsterdamu. Jeho badatelské zaměření je velmi široké, spadá do něj literární teorie, sémiotika, teorie umění, estetika, ale i filosofie a lingvistika. Sledovat jeho činnost v kulturním exilu po roce 1968 ve všech těchto oblastech by bylo velmi problematické, zaměřím se proto pouze na určitou vybranou část, na jeho projekt srovnávací sémiotiky umění.²

* Příspěvek vznikl v rámci grantového projektu GA ČR č. B 905630 „Tři podoby české literární vědy v exilu po roce 1968: L. Doležel, K. Chvatík, M. Grygar“.

¹ M. Grygar: *Pojetí literárního vývoje v ruské formální metodě a v českém strukturalismu*, *Česká literatura* 16, 1968, s. 266–289, cit. s. 288.

² V exilovém prostředí Mojžíra Grygara rozvíjel odkaz klasických představitelů pražské školy (J. Mukařovský, R. Jakobson, F. Vodička ad.), zaměřil se zejména na otázky významu literárního díla a struktury literárního vývoje. Od roku 1969 působil v Amsterdamu, kde přednášel o českém strukturalismu, české kultuře a literatuře. Zde se také zasloužil o to, že bohemistické studium získalo v rámci amsterodamské slavistiky statut hlavního oboru. V exilu rozšířil oblast svého zájmu o moderní ruskou literaturu a srovnávací sémiotiku umění. Inicivoval založení samostatného časopisu o české literární vědě a literatuře *Journal of Czech Poetics and Literature*, jehož vydávání se nakonec neuskutečnilo. Na univerzitě pořádal pravidelné tzv. České dny, které byly vždy tematicky věnovány jednomu významnému českému literáto-

2. Umění jako sémiotický systém

Koncepce uměleckého díla jako znaku (resp. znakového systému), kterou rozvíjel Jan Mukařovský již od třicátých let 20. století, měla pro rozvoj strukturalistické teorie umění zásadní význam. Díky ní se prosadil názor, že umění je zvláštním, samostatným jevem *sui generis*, který můžeme vnímat jako znak, anebo jako specifický druh komunikace. Jednotlivé druhy umělecké tvorby nejsou ve strukturalistické optice izolovány, ale jsou spíše součástí širšího kontextu umění jako organického celku. Význam jednotlivých prvků uměleckých fenoménů je pak bezpochyby určován právě tímto celkem, jehož dynamický charakter se ve větší či menší míře projevuje ve všech úrovních sociální sféry (v kontextu umění, kultury a společnosti). Grygar v této souvislosti poznamenává, že „[k]aždý umělecký jev je součástí nadřazeného celku, průsečíkem mnohostranných odstupňovaných a proměnlivých vztahů. [...] Strukturní vztahy, které spojují všechna umění své doby, mají stejné uspořádání, jakým se vyznačuje individuální umělecké dílo. Právě tak jako ve struktuře díla jsou prvky dominantní a podřízené, tak je také umění v dané historické etapě rozvrstveno podle míry schopnosti uskutečňovat hlavní slohovou a funkční tendenci. Umělec, ať pracuje v kterékoli oblasti, reaguje na situaci, ve které se nachází umění jako celek“.³

Umělecké dílo je ve strukturalistické teorii umění představeno jako specifický znakový systém, který je složen z mnoha různých znaků (jednotlivých prvků a částí), které se syntetizují a jejichž významy se transformují v celek, ve vyšší významovou jednotku. Umělecké dílo je sice na jedné straně cele „uzavřeno“ samo v sobě, tvoří svůj vlastní „svět“, mimoto je však „otevřeným“ sémiotickým systémem, který souvisí s mnoha jinými systémy (zejména jinými uměleckými díly). Umění je z tohoto hlediska především prostředkem komunikace, autonomním *komunikačním* znakovým systémem analogickým k jazyku. Zatímco je však

vi (první Český den se uskutečnil v roce 1980 a byl věnovaný Václavu Havlovi, druhý Jaroslavu Haškovi, třetí Jaroslavu Seifertovi atd.). Z jeho dalších aktivit je nutno zmínit vydání samostatného sborníku českých studií nazvaného *Czech Studies – České studie* (1990) a redakce několika tematických čísel o české literatuře v periodiku *Russian Literature*. – Svě vlastní úvahy o podobě a proměnách strukturální poetiky a estetiky vždy zakládá na sepětí teoretické reflexe s konkrétním výzkumem (čímž se vyznačují téměř všechny sémioticky orientované práce pražské školy již od 30. a 40. let 20. století). Bylo tomu tak i v dílech, ve kterých se věnoval problematice literárního vývoje (*Dialektika literárního vývoje*, 1968) či meziválečné literatuře (J. Fučík, V. Nezval, avantgarda atd.). V tomto ohledu je nutno zmínit zejména jeho strukturalistickou analýzu Vančurova Jana Pekaře Marhoula – *Rozbor moderní básnické epiky* (1970), v níž se jako jeden z prvních teoretiků pokusil o narativní analýzu lyrické kompozice zmíněného Vančurova díla. Svou knihou *Pařížské rozhovory o strukturalismu* (1969), která obsahuje 12 rozhovorů s významnými představiteli francouzského strukturalismu (R. Barthes, J. Lacan, M. Foucault, C. Lévi-Strauss ad.), se pokoušel upozornit na výzvy a možnosti českého strukturalismu v souvislosti s paralelními myšlenkovými proudy v zahraničí. Mezi jeho nejvýznamnější práce pak patří *Terminologický slovník českého strukturalismu: obecné pojmy estetiky a teorie umění* (1985, přeprac. 1999) a *Trvání a proměny. Dvanáct kapitol o umění a dějinách* (2006).

³ M. Grygar: Nový vědecký obor: srovnávací sémiotika umění, rukopis, s. 4–5.

jazyk znakovým systémem *par excellence*, literatuře, malířství, sochařství atd. (resp. umění obecně) můžeme rozumět jako „druhotnému“ znakovému systému.⁴ Jejich výrazové a sdělovací možnosti jsou totiž zcela jiné, než jak je tomu u „přirozených“ jazyků – v češtině, v angličtině, ve francouzštině atd. Stává-li se jazyk „výrazovým materiálem umělecké literatury, podřizuje se sémiotickému systému druhotného „jazyka umění““ říká Mojmir Grygar.⁵

Názor, že všechny umělecké – a v jistém smyslu i všechny kulturní – fenomény mají znakový charakter, však rozhodně není nový. Rozvíjela jej již hlubinná psychologie, interpretativní sociologie, antropologie, religionistika a mnoho dalších disciplín. Mezi základní předpoklady, ze kterých vychází řada principů a interpretačních metod těchto koncepcí, patří stanovisko, že jednotlivé kultury jsou unikátními systémy znalostí, znaků, symbolů, kulturních významů, pravidel, kategorií a organizačních principů, které ovlivňují lidské jednání a chování a které člověk jako člen určité společnosti musí přijmout a osvojit si je. Kulturu jako ideový systém lze pak z tohoto hlediska pochopit na jedné straně jako systém sdílených znalostí (*kognitivní systém*), který zkoumá např. kognitivní antropologie, na druhé straně jako systém sdílených symbolů a významů, které slouží k vytváření a interpretaci chování.

V tomto druhém pojetí je kultura pochopena jako relativně autonomní vrstva reality, *sémiotický systém*, na který se zaměřuje zvláště symbolická antropologie.⁶ Mezi nejvýznamnější představitele tohoto směru patří M. Douglasová (*1921), V. W. Turner (1920–1983), ale především C. Geertz (*1926). Zatímco Douglasová se věnovala studiu symbolických forem kultury a Turner problematice symbolické interakce (zvl. na teorii konfliktu), Geertz usiloval o celkovou interpretaci kultur jako znakových systémů.

Tyto přístupy lze rozšířit o postoje a stanoviska interpretativních sociologů (P. Berger, T. Luckmann, A. Giddens), podle nichž jsou lidé zcela ojedinelí živočichové, jelikož nemají své vlastní přirozené prostředí a musí si jej tedy neustále vytvářet. Snaha jej udržet a stabilizovat se pak podle nich ukazuje jako základní antropologická konstanta a nutnost.⁷ Člověk svou činností konstruuje podobu svého světa, zvnějšňuje sebe sama v mnoha produktech a výsledcích své aktivity, které následně vnímá jako objektivní a kterým na základě sociální interakce (tzv. symbolický interakcionismus) přikládá určité významy. Svě jednání lidé orientují na základě těchto významů, které však nejsou stabilní, ale mohou být a jsou neu-

⁴ Srov. M. Grygar: L'Art Nouveau du point de vue de la sémiotique comparée des arts, *Russian Literature* 8, 1980, s. 199–254 [214].

⁵ *Tamtéž*, s. 214.

⁶ Srov. V. Soukup: *Dějiny sociální a kulturní antropologie*, Praha: Karolinum 1996, s. 199–206; týž: *Přehled antropologických teorií kultury*, Praha: Portál 2000, s. 164–188. Viz též F. Bowie: *The Anthropology of Religion: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers 2000.

⁷ P. L. Berger – Th. Luckmann: *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*, Brno: CDK 1999, s. 51–52.

stále redefinovány a pozměňovány, v závislosti na dějinných okolnostech a v průběhu nových interakcí.

Umění a umělecká díla jsou jedním z takových konkrétních znakových systémů. Jejich specifičnost spočívá v komunikační, ale stejně tak v gnoseologické, hodnotové, ale především estetické funkci. Jednotlivá díla jsou součástí vyšších významových celků, v jejichž kontextu (dějinném i kulturním) získávají nejen novou funkci, ale i nový smysl – jako *samostatný celek*. Přestože se umělecký znak vyznačuje oproti jiným znakům „mimořádně samostatnou, aktivní a proměnlivou pozicí v sémiotickém procesu (v sémióze) a složitým vnitřním uspořádáním (strukturou) [...], je možné sestavit obecný model uměleckého znaku, který představuje společného jmenovatele všech umění“.⁸

3. Umělecký znak

Základem takového modelu je rozlišení materiální (znak-věc), významové (znak-význam) a referenční (označovaná skutečnost) roviny znaku. V roce 1923 to již učinili Ogden a Richards.⁹ K tomuto modelu se později přihlásil i Jan Mukařovský, který ve své významné studii z roku 1934 *Umění jako sémiologický fakt* píše: „Každé umělecké dílo je *autonomní* znak, který se skládá: 1. z „díla-věci“, jež funguje jako smyslový symbol; 2. z „estetického objektu“, který je v kolektivním vědomí a funguje jako „význam“; 3. ze vztahu k označované věci, který nemíří na zvláštní odlišnou existenci – jelikož běží o autonomní znak –, nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů (věda, filosofie, náboženství, politika, ekonomie atd.) daného prostředí.“¹⁰

Analýzou významu uměleckého znaku u Jana Mukařovského se Mojmír Grygar systematicky zabýval v souvislosti s rozбором „tupého smyslu“ u Rolanda Barthesa ve studii „Tupý smysl“ a „nezáměrnost“, kterou poprvé publikoval v roce 1990.¹¹ Roland Barthes podle něj rozlišuje tři významové vrstvy znaku: (a) informativní význam, (b) symbolický význam a (c) tupý význam (*le sens obtus*). Zatímco první dva významy jsou výsledkem autorské motivace, jsou tedy *záměrné*, třetím Barthes naznačuje, že v uměleckém znaku je skryta ještě jedna rovina, která není přímo uchopitelná (je vymezitelná pouze pomocí negativních příznaků), ale která je stejně významná jako dvě předcházející. Mezi základní charakteristiky této významové roviny patří to, že v textu (či jakémkoli jiném uměleckém díle) sice není přítomna

⁸ M. Grygar: *Nový vědecký obor...*, s. 10.

⁹ Ch. K. Ogden – I. A. Richards: *The Meaning of Meaning*, London: Routledge & Kegan Paul 1923.

¹⁰ J. Mukařovský: *Umění jako sémiologický fakt*, in *Studie I*, eds. M. Červenka – M. Jankovič, Brno: Host 2000, s. 208–214, cit. s. 214.

¹¹ Srov. M. Grygar: „Tupý smysl“ a „nezáměrnost“. Poznámky k sémiotice R. Barthesa a J. Mukařovského, *Estetika* 28, 1991, s. 204–218.

strukturálně (nelze ji tedy určit jako konkrétní složku díla), přesto je podle Barthesa vždy přítomna jaksi virtuálně – „vertikálně“ – nad textem.

Grygar tento „třetí význam“ srovnává s Mukařovského pojetím *nezáměrnosti*. Zdůrazňuje, že v mnoha ohledech je Barthesovo subjektivizující recepční pojetí (a argumentace) odlišné od přístupu Jana Mukařovského, který se k problematice *nezáměrnosti* dostal v souvislosti s domýšlením určitých základních teoremát sémiotiky umění a pod vlivem některých avantgardních směrů. Zda-li je určitý význam díla záměrný či *nezáměrný*, podle Mukařovského nezjistíme z analýzy subjektivních podmínek vzniku díla, stejně tak jako z rozboru jeho struktury. Konečně řešení je podle Mukařovského plně v kompetenci vnímatele. Avšak i on je pod vlivem soudobých (převládajících) estetických norem, rozdílných zkušeností a znalostí. „*Nezáměrné prvky*“ tak sice mnohdy představují určitou rozpornost, nejsou však v přímém konfliktu s celkovým estetickým působením díla. Podstatné jsou v tomto ohledu zejména Mukařovského úvahy o tom, do jaké míry se „*nezáměrnost*“ (jako komplementární složka významu) podílí na konstituování individuálního (autorského) stylu.

Ze vzájemného srovnání Barthesova „tupého smyslu“ (který je spíše pocíťován než skutečně vnímán) s Mukařovského „*nezáměrností*“ je patrné, že obě vymezení se v mnohém doplňují. Grygar se proto domnívá, že: a) „*tupý smysl*“ i „*nezáměrnost*“ jsou součástí znaku; b) nejsou do díla vnášeny zvenčí; c) o rozsahu a kvalitě třetí významové vrstvy rozhoduje sám vnímatel. Cílem této Grygarovy komparace však nebylo prokázat, že mezi českým a francouzským strukturalismem existují jisté „*tematické shody*“, ale spíše přispět k překonání určitého předsudku, který se objevuje v polemikách proti strukturalismu – totiž, že jde o racionalistickou metodu „*zaměřenou na příliš technické a konstrukční otázky rozboru věcí, než aby dovedl dát uspokojivou odpověď na otázky, v čem spočívá podstata tak komplexního jevu, jako je umění*“.¹²

Vlastní projekt srovnávacího studia (resp. sémiotiky) umění Grygar zakládá na výzkumech, které v oblasti srovnávací uměnovědy a teorie umění učinil rovněž Jan Mukařovský. Na myslí mám zejména jeho studii z roku 1941 *Mezi poesíí a výtvarnictvím*,¹³ o které se Grygar vyjadřuje takto: „ve zmíněné studii si [Mukařovský] neklade otázku, jak by mohla sémioticky orientovaná teorie umění ovlivnit metodologii srovnávacího výzkumu umění. Protože jsem toho názoru, že právě sémiotika nabízí vhodnou základnu tomuto typu uměnovědných výzkumů, domnívám se, že bude zapotřebí metodologickou bázi Mukařovského studie o secesi rozšířit o poznatky vyplývající ze znakového pojetí umění a uměleckého

¹² M. Grygar: „Tupý smysl“ a „nezáměrnost“ ..., s. 216.

¹³ J. Mukařovský: *Mezi poesíí a výtvarnictvím*, in *Kapitoly z české poetiky I*, Praha: Svoboda 1948, s. 253–274.

díla. ¹⁴ Činí tak nejen v citované studii o secesi L'Art Nouveau du point de vue de la sémiotique comparée des arts (1980), ale i v mnoha svých dalších dílech. ¹⁵

4. Rozvrh srovnávací sémiotiky umění

Tradiční komparativní výzkum se v literární vědě (ale i v ostatních disciplínách) odvíjel od hledání určitých shod a podobností, které bylo možno nalézt na „prvotní pohled“ – zejména na tematické a motivické úrovni srovnávaných děl. Vedle toho se rozvinula pozice, kterou nejčastěji zaujímají uměnovědci a literární kritikové, kteří do centra své pozornosti staví umělecké dílo jako celek, jenž vyjadřuje především autorovo filosofické, politické, respektive světonázorové „poselství“. Pozornost k formální stránce děl je tak omezena ve prospěch interpretace především jejich myšlenkových obsahů. Takovýto postup při komparaci vychází z předpokladu, že při interpretaci uměleckého díla lze postihnout jeho celkový smysl, který je založen na konečném souboru myšlenek a poznatků; tedy „pravd“, jež autor do díla „vtělil“. Tento nejstarší, ale současně nejjednodušší příklad srovnávacího studia Grygar komentuje slovy: „Obsah díla tím bývá zredukován na určité statické významové kvality, jejichž souvislost se složitou a dynamickou realitou díla jako takového zůstává zpravidla mimo oblast zkoumání.“ ¹⁶

Kromě zmíněných přístupů (tematicky a obsahově orientované komparace) je ale možné uvažovat i o jiných styčných bodech: o materiálové výstavbě umělecké struktury, o výrazových prostředcích, o kompozici, o technických metodách atd. Podstatou tohoto „typu“ komparace je spolehnout se na fenomenologický přístup, který umožňuje srovnávat umělecká díla s ohledem na jejich samostatnou existenci. Podle Grygara se ale srovnávací uměnověda nemůže již nadále spoléhat na tyto konkrétní a přímé (a zjevné) relace mezi díly, ale měla by se opírat o srovnávací výzkum celých uměleckých systémů, k nimž tato díla náleží.

Srovnávací výzkum se tak má podle Grygara zakládat na: (a) *diferenciaci* – na přesné specifikaci jednotlivých uměleckých systémů (směrů) a jejich rozdílů, třebaže společně mohou být součástí jednoho nadřazeného celku, anebo na (b) *syntetizaci* – různorodé (v podstatných rysech však shodné) umělecké struktury se převedou na společného jmenovatele. To je ovšem možné pouze za předpokladu dostatečné zkušenosti s vlastním zkoumaným předmětem, abychom od něj mohli dostatečně „poodstoupit“ a abychom dokázali z tohoto odstupu postih-

¹⁴ M. Grygar: L'Art Nouveau..., s. 222.

¹⁵ M. Grygar: Kubizm i poezija ruskovo i češskovo avangarda, in *Structure of the Texts and Semiotics of Culture*, eds. J. van der Eng – M. Grygar, The Hague – Paris 1973, s. 59–101; M. Grygar: Die Theorie der Kunst und der Wertung im tschechischen Strukturalismus, in *Beschreiben, Interpretieren, Werten*, eds. B. Lenz – B. Schulte-Middelich, München 1982, s. 156–181; M. Grygar: On the Semiotic Interpretation of the Historical Avantgarde, *Canadian-American Slavic Studies* 22, 1988, s. 211–230; týž: Celek ve strukturalistické teorii umění, *Estetika* 29, 1992, č. 2, 15–28.

¹⁶ M. Grygar: L'Art Nouveau ..., s. 204.

nout nejpodstatnější principy strukturální *výstavby* díla (např. básně, obrazu, sochy atd.). Je patrné, že Grygar ve svém metodologickém přístupu zachovává původní strukturalistické východisko – odhlíží od vnějších podmínek existence jednotlivých uměleckých výtvorů, od myšlenkového, pocitového či jakéhokoli jiného (psychologického) faktoru, který stál při jejich vzniku. Mnohem spíše mu jde o analýzu sítě vztahů, která je mezi jednotlivými díly rozprostřena, a tím pádem i o „obecný systém, o nějž se opírají a jenž určuje způsob, jakým jsou vytvořeny se zřetelem k obecnému cíli“.¹⁷ Podle Grygara je strukturalismus právě proto jednou z nejvhodnějších metodologických základů pro srovnávací výzkum.

Zůstaneme-li na *úrovni znaku*, předmětem komparace se mohou stát: (1) *jednotlivé stránky znaku*: tj. (a) předmětová (znak-věc), (b) významová (znak-význam; estetický objekt) a (b) referenční, a (2) *proměny a odchylky* na hierarchické úrovni všech prvků a složek díla.¹⁸

- a) Provádět komparaci umění na úrovni *znaku-věci* patří mezi základní poznávací výkony, jelikož odlišení objektů a shledání jejich podobnosti, popř. rozdílnosti, je plně podmíněno postižením materiality předmětu. Tato rovina je bazální; rovina komplexu významů (znak-význam) je na ni naopak plně vázána a je na ní závislá. V hudbě je ovšem sepětí znaku-věci se znakem-významem mnohem komplikovanější než jak je tomu například u literatury. Význam hudebního díla je totiž plně podmíněn jeho kompozicí, nikoli konkrétními materiálními podklady (tóny). Na základě studia materiálů lze pak sestavit specifickou *typologii umění*, která zohledňuje společné/rozdílné vlastnosti materiálů.
- b) Komparace umění ve *významové rovině* patří mezi nejsložitější problematiku sémiotiky; tato rovina proto vyžaduje mnohem komplexnější přístup. Umělecké dílo je složitá mnohvrstevná struktura, významový obsah sdělení je víceznačnější (než jak tomu bylo u jednotlivých [samostatných] významových prvků díla). Při interpretaci na sebe sémantická struktura váže hodnotová a estetická hlediska. Na významové výstavbě struktury díla se podílejí všechny prvky díla (i když ne vždy stejnou měrou; některé jsou dominantnější, jiné jsou potlačené). Interpretace uměleckých děl je však podmíněna mnoha dalšími faktory; například: (i) individuálními sklony, zálibami; (ii) předchozí zkušeností s uměleckým dílem; (iii) schopností orientovat se ve struktuře díla i umění; (iv) dějinné okolnosti atd.
- c) Třetí rovina uměleckého znaku akcentuje *vztah ke skutečnosti*, třebaže umělecké dílo, jak již bylo řečeno, má zcela samostatnou, autonomní povahu. Nemimetičnost díla jako celku (a tedy jeho autonomnost) je konfrontována s naším „mimetickým“ čtením a přístupem k uměleckým dílům.

¹⁷ Tamtéž, s. 204.

¹⁸ Tamtéž, s. 239.

Ve svých studiích Grygar ukazuje, že zmíněné tři aspekty uměleckého znaku tvoří nedělitelný celek: „Jestliže se při srovnávací analýze přesto pokoušíme jednotlivé aspekty a složky uměleckého znaku osamostatňovat, jde o postup, který je zdůvodnitelný jen požadavky racionálního poznání předmětu. V každém případě je třeba mít na zřeteli funkci, kterou příslušná složka v dané struktuře plní. Funkční hledisko tvoří integrální aspekt sémiotické komparatistiky umění.“¹⁹

Strukturní základ této koncepce Grygar potvrzuje důrazem na funkční hledisko, které patří mezi významné dědictví (spolu s důrazem na empirickou metodologii) pražské školy. Tuto sémiotickou koncepci Grygar úspěšně aplikoval při analýze takových historických fenoménů (i uměleckých směrů) jako byla secese, avantgarda či konkrétní próza a poezie. Srovnávací výzkum básnického jazyka avantgardy například objasňuje na základě uvedeného sémiotického modelu, podle něhož se básnické inovace mohou odehrávat na úrovni: (a) smyslové, akustické nebo grafické podoby slova (autonomie signifikantů); (b) spojení zvuku a významu jazykového výrazu (signifikace, sémiosis); (c) různých aspektů významové struktury (signifikátu).²⁰

5. Závěry

Mojmír Grygar svou koncepci sémiotiky umění nezakládá na vykonstruovaných předpokladech existence objektivních struktur světa, ale jde mu především o systematickou analýzu a komparaci uměleckých objektů a uměleckých směrů. V jeho strukturálně orientované srovnávací sémiotice je umělecká sféra definována jako dynamický a hierarchicky uspořádaný celek, jehož jednotlivé složky, jednotlivá umění, jsou vzájemně podmíněna a ovlivněna mnohostrannými vztahy. Analýza těchto vztahů však u Grygara neústí v univerzální gramatiku dějin a umění, jako je tomu u mnoha jiných sémioticky orientovaných badatelů, ale jejím výsledkem je precizní interpretace historického procesu – vývoje umění.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 241.

²⁰ Srov. M. Grygar: O pojetí básnického jazyka v evropské avantgardě. Komparatistické poznámky na okraj, in *Slovo, struktura(ismus), příběh. Pocta Květoslavu Chvatíkovi*, ed. Jan Schneider, Olomouc: Aluze 2000, s. 87–105 [96].