



MUSZEION KÖNYVTÁR

# Kultúra és szemiotika

tanulmánygyűjtemény



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

## TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés	9
-----------	---

### *Tanulmányok*

Dienes Valéria: A szimbolika főbb problémái	15
Sebeok, Thomas A.: A jelek sokrétű azonossága – a jeltudomány nevének kialakulása	39
Bierwisch, Manfred: A nyelvi szerkezet társadalmi differenciációja	51
Lieb, Hans-Heinrich: A nyelvi univerzálék – problémák és távlatok	89
Rossi-Landi, Ferruccio: Gondolatok a nyelvi elidegenedésről	117
Skwarczyńska, Stefania: A konkrét költészet és az azzal rokon jelenségek helye a tudományos poétika érdeklődési körében	133
Péter Mihály: A költői nyelv szemantikájáról	147
Szegedy-Maszák Mihály: Idő és tér Kemény Zsigmond regényeiben	163
Horányi Özséb: Kultúra és metaszemiotika a filmben	187
Sági Mária: Átfordítható-e a zenei nyelv festőire?	207
Gráfik Imre: Betűjegyet tartalmazó tulajdonjeleinkről	221
Munkaközösség: Adatok május elseje szemiotikájához	239
Voigt Vilmos: Áttekintés a kultúra szemiotikájáról	257

### *Kutatási beszámolók*

Bogusławski, Andrzej: A szabályokról	279
Fehér Márta: A tudományos terminusok szemantikai változása és az összemérhetetlenség problémája a tudományfejlődés-elméletben	283

Ruzsa Imre: Normatív állítások szemantikai elemzése	287
Kelemen János: Kultúra és szemiotika a nyelvfilozófiai analízis tükrében	291
Pléh Csaba: Jel, kommunikáció és reprezentáció a pszicholingvisztikában	295
Halász László: Az értékelés vizsgálata műalkotások változtatásával; az esztétikai és szemantikai „információ” problémái	299
Hankiss Ágnes: A hitelesség jelrendszeréről	303
Sugárné Kádár Júlia: Az 5–8 éves gyermek kommunikációs készségével kapcsolatos vizsgálatok	307
Segre, Cesare: Tér és idő a szövegben	309
Kanyó Zoltán: Kutatások a generatív poétika és az irodalmi szövegek elmélete körében	315
É. Kiss Katalin: A műfordítás néhány szemiotikai problémája	319
Beneš, Bohuslav: A szóbeli és irodalmi elbeszélés helye a szemiotikai rendszerben	323
Józsa Péter: Az esztétikai élmény emocionális tartalmának szemantikai mezői	329
Hankiss Elemér: A szemiotikai rendszerek ellenőrző rutinjai	333
Terestyéni Tamás: Megfigyelések a humor természetéről egy karikatúrapályázat anyagának elemzése kapcsán	337
Osolsobé, Ivo: „Cours de théâtristique générale”	341
Székfi András: A „Fényes szelek” a mozivásznon és a színpadon	349
Szilágyi Gábor: A mai magyar társadalom a filmen	353
Matolcsy György–Horányi Őrséb: Beszámoló az Animációs Elméleti Munka-közösség tevékenységéről	355
Doubrovová, Jarmila: A zenei kommunikáció jel-aspektusának elemzése	357
Jiránek, Jaroslav: Vázlat a zene szemiotikájának rendszeréről	361
Hunyadi László: Nyelv és zene	365
Beke László: A szemiotika és az avantgarde művészet	371
Hajnóczy Gábor: Szemiotikai perspektívák az építészetelméletben	377
Hollós, Marida: Antropológiai és nyelvi modellek	381
Veres Péter: Az etnoszemiotika és a „finnugor néprajz”	385
M. Takács Lajos: A szabómunka információs rendszerének szemiotikája	389
Kunt Ernő: Adalékok a magyar népi temetők szemiotikai vizsgálatához	401

*Összegeзések a tihanyi konferenciáról*

Terts István: A megismeréstől a döntéselméletig	413
Orosz Magdolna: Beszámoló az irodalomszemiotikai szekció üléseiről	419
Kelemen Tibor: A vizuális kultúra – szemiotikai nézőpontok	429
Joób Emőke: Összefoglalás az etnoszemiotikai szekció megbeszéléseiről	435

*Bibliográfia*

Orosz Magdolna: A magyar szemiotikai kutatások bibliográfiája	445
Contents	471
Содержание	473
Imre Gráfik and Vilmos Voigt: Culture and Semiotics. (Résumé)	475
Имре График и Вилмош Войгт: Культура и семиотика. (Резюме)	476

## A SZEMIOTIKA ÉS AZ AVANTGARDE MŰVÉSZET

Előadásom a szokásos szemiotikai dolgozatoktól eltérően arra tesz kísérletet, hogy egy kiválasztott probléma vizsgálatával egyidejűleg a kiválasztás motivációját és magát a vizsgálatot is interpretálja, vagyis a tudományos *discours*-ral együtt annak *meta-discours*-ját is létrehozza. Ez az eljárás azért célszerű, mert nem alapkutatási beszámolót kell tartanom, hanem feladatmegoldó jellegűt: a szemiotika és az avantgarde művészet viszonyát a konferencia alkalmából megrendezett *kiállítás alapján* kell elemezni. Az avantgarde művészet viszont, napjainkban különösen aktuális meta-(ön-)interpretációs törekvésével, szinte kényszerít arra, hogy a vele adekvát feldolgozási módszert válasszam. Előadásom tehát *konstruált modell*, mellyel a következő problémák vizsgálhatók:

- a) a szemiotika és az avantgarde művészet viszonya;
- b) a különböző, tudományos és művészeti *discours*-szintek összefonódása, illetve egymásba építhetősége operacionális értelemben; a metanyelvi szintek egymás fölé épülő hierarchiája;
- c) a különböző kódok egymásba épülése, ezek interpretálása (pragmatikai értelemben), nevezetesen: fénykép kódok, grafikai kódok, számsorok, írott szöveg stb.

Modellelőadásom egy fénykép szemiotikai elemzése köré épül. A fényképre *véletlenül* találtam rá – e véletlen esemény példa lehet arra, hogy a kutató egyéni érdeklődési köre miként preformálja az aktuális feladatmegoldást. Évek óta foglalkozom ugyanis a koincidencia jelenségével, és éppen az előadásra készülési időszakában került kezembe Arthur Koestler publikációja: *The Mysterious Power of Chance*.<sup>1</sup> Ekkor határoztam el, hogy többé-kevésbé a véletlenre bízom, mi legyen előadásom kiindulópontja. Fellapoztam az *Art press* című folyóirat legfrissebb számát, benne Julia Kristeva interjút, mely új könyvével – *La révolution du langage poétique* – kapcsolatban készült.<sup>2</sup> Ezt a cikket illusztrálta egy fénykép: dokumentumfelvétel 12 párizsi kommunár koporsóba fektetett holttestéről. (Jól ismert a Magyar Nemzeti Múzeum pár év előtti *Párizsi Kommun-émlékkiállításáról*, ahol életnagyságú felnagyításban szerepelt.) A megrázó erejű fényképen a figyelmes szemlélő különös dologra figyelhet fel. Mindegyik holttest mellére számot helyeztek – nyilván az azonosítás végett. A felső

<sup>1</sup> Sunday Times, May 5, 1974.

<sup>2</sup> Kristeva, J.: *La poésie dans l'histoire*. Entretien avec Jacques Henric. Art press, Nr. 11. 1974, 24–27.

sorban balról jobbra: 6, 4, 5, 7, 8, 4. Alsó sor: 10, 9, 11, 2, 3, 1. Valami azonban nincs rendjén. Miért szerepel két 4-es, és miért hiányzik a 12-es? Vajon miért tévesztették el a számozást? A fénykép szemiotikai elemzése sem lehet teljes, ha erre a rejtélyre nem tud válaszolni.

De mi köze ehhez az avantgarde művészetnek – azonkívül, hogy a fénykép egy avantgarde művészeti folyóiratban jelent meg? Az, hogy *ha megpróbálok interpretálni a fotót, ugyanazt csinálom, mint a concept artból kinövő narratív irányzatok (story art) képviselői*, akik fényképek mellé írnak interpretatív szövegeket. *Christian Boltanski* megpróbál rekonstruálni egy emberi életet egy családi album képeiből, *Bill Beckley*nél és *Baldessarínál* szinte csak apropó a fénykép, hogy frappáns történeteket mondjanak el, az egyik lingvisztikai, a másik művészeti-allegorikus tanulságokkal (az anekdota, úgy is, mint *véletlen struktúra*, *John Cage*-nél is nagy szerepet játszik), *Major János*, *Erdély Miklós*, *Szentjőby Tamás* jóval a story art megjelenése előtt foglalkozott fényképinterpretációval. Újabban *Najmányi László* ír különös történeteket fényképek mellé, ahol a hétköznapi fotók egy fikció részévé válnak. *Gilbert* és *George* viktoriánus ízű fényképsorokat állít össze, melyek a modern művészet allegóriáivá válnak. És végül *Le Gac*: a *véletlen* úgy hozta, hogy éppen az említett folyóiratszámban közlik legújabb munkáit.<sup>3</sup> *Le Gac* kezdetben furcsa, „oda nem illő” szövegeket írt banális fotókhoz; *A festő* című sorozatban pl. eljátszva azzal, hogy a képcommentár hol első, hol harmadik személyben íródik. Legújabb képsora az *Anekdoták* viszont egyfajta metavizsgálat, melyben a korábbi sorozatokkal szemben foglal állást úgy, hogy a korábbi fényképeket sematikus rajzba teszi át, és új szövegeket ír hozzá. A róla szóló cikk, „kritikai discours” szerzője, *Claire Stoullig* megállapítja: „Létrehozni egy kritikai szöveget *Jean Le Gac* munkájáról annyi, mint egyúttal és mindenekelőtt újra kérdőre vonni a szöveg képhez való viszonyát, ezt az állandó problematikát, mely a szemiotikai kutatásban megfogalmazódik, és különbözőképpen nyilvánul meg a művészi gyakorlaton belül.” *Véletlen volt-e* ezek után észrevenni, hogy *Le Gac* egyik fényképén a nyugágyban alvó férfi megdöbbenően hasonlít arra a halott kommunárra, aki az egyik ominózus 4-es számot viseli?

A fényképen szereplő tizenkét férfiholttest a képfelirat szerint 12 agyonlőtt kommunár, a felvétel tehát 1871-ben készülhetett. A férfiak részben felöltözöttek, részben ruhátlanok – némelyikük lepedőbe burkolva. Kik voltak, pontosan mikor lötték le őket, milyen körülmények közt kerültek holttesteik így egymás mellé, mikor, ki és hol készítette a fényképet, milyen célra, és miért viselik mellükön ezt a számozást, mit fog az 1-es számú férfi a kezében? – e kérdésekre pusztán a fénykép tanulmányozásából próbálhatunk választ nyerni. A kérdések feltevése azért jogos, mert dokumentumfelvételtől van szó, tehát egy adott eseményről maximális információt kell hordoznia. Vannak azonban a képnek olyan kvalitásai, melyek alapján esztétikai információkról is beszélhetünk – ilyen korai fényképeknél mindig problematikus a művészi vagy nem művészi alkotás megkülönböztetése. Ha tehát a szemiotikai elemzés

<sup>3</sup> *Stoullig, C.: Jean Le Gac et le singulier pluriel. Uo. 12–15.*

számára fogódzókat keresünk, és oppozíciós párokban gondolkodunk, az első ilyen a művészi/nem művészi (= riport, illetve dokumentumfotó) ellentéte.

A képnek három olyan mozzanata van, amely túlmegy az egyszerű tényközlésen, tehát emiatt művészinek tekinthetjük:

- a) a halottak látványának *megrendítő* volta;
- b) a fénykép *meglepő* és *kétértelmű* tэрábrázolása;
- c) a sorszámozás *titokzatossága*.

A kép különösen megrendítő volta a fényképi kód dokumentumértékéből következik: bizonyítottan fogadjuk el, hogy halottakat látunk (míg egy festmény fikció is lehet), a halál rendkívüli és erőszakos körülményeire utal, hogy egyszerre 12 holttest szerepel a képen. A *halál* fényképi dokumentációja mindig megdöbbenő, különösen akkor, ha a fotó másik, dokumentumigazságából következő képességére gondolunk, hogy a valóság *legeletszerűbb* rögzítése. És itt következik az élő/halott oppozíció: a fényképezés úgy dokumentálja az élő, hogy „halottá teszi”, vagyis megmerevíti, a halottat viszont képes úgy ábrázolni, mintha az alvónak látszana, vagyis mintha élő lenne. Ezért *Le Gac* alvó férfit ábrázoló fényképénél megint csak a fényképi kódban, vagyis az ábrázolt alakok kontextusba helyezésével válik egyértelművé, hogy élő vagy halottat látunk-e. (A művészi intenció éppen abban jelentkezik a fotó egyik úttörőjénél, *Hyppolyte Bayard*-nál, hogy vízbefúltként állítja be magát önarcképén, s ezzel a fotografikus kóddal járó feltételezést – „ezt valódinak kell tekintenünk” – tudatosan felrúgja.)

A kommunárfénykép a kódhasználat szabályát nem ilyen módon szegi meg, dokumentumértéke hiteles, ezért megrendítőbb, mint a párizsi kommun számos grafikai vagy festészeti halottábrázolása, vagy a korai fotó egyéb példái a krími háborúból (*Fenton*) vagy az amerikai polgárháborúból. Ugyanis ez utóbbi dokumentumfelvételek *festészeti* kódot követnek (halott katona staffázs-alakként az elhagyott csatatéren, a kép alsó sarkában stb.). A mi fotónk a sajátos fotószerű kifejezéssel függ össze, nevezetesen a meglepő kivágással és a kétértelmű tэрábrázolással. Amiatt, hogy világosan nem dönthető el: falhoz támasztva állnak-e a koporsók, vagy a földön fekszenek (felülnézetet vagy oldalnézetet használt-e a fényképész), erősödik a nézőre gyakorolt emocionális hatás; az *álló* helyzetű halottak visszautalnak az *előkre*, ezáltal is aláhúzva a kétértelmű helyzetet – ez az a fogás, amellyel a korabeli fotográfus megszegte az addigi kódhasználati szabályokat (és azóta is érvényben levő új szabályt hozott létre).

Érdemes ezen a ponton egy jól sikerült analógiát bemutatni: *Geller B. István* képzőművészeti fotósorát, melynek címe: *Happening Che Guevara emlékére*. (A munka létrejöttében szintén nagy szerepe volt a *véletlenek egybeesésének*.) Az első fényképen *Mantegna Holt Krisztusa* látható – az itt alkalmazott festészeti tэрábrázolási kód, a skurc a reneszánsz szintén meghökkentő szabályszegése volt. A következő kép dokumentumfotó a halott Che Guevaráról; „krisztusi” konnotációt hordozó szakállas férfi – a Mantegna Krisztusával egyező test- és kartartással, véres sebekkel, de olyan életszerű jelekkel, mint a nyitott szem, a kissé mosolygó száj és a kvázi álló póz (mely ismét a fotó kód, a felülnézet következménye). A harmadik kép a művész azonosulási kísérletét dokumentálja: *véletlenszerűen* Guevarával rokon fiziognómia (bár a hosszú haj és

szakáll nem kis mértékben Guevarának köszönhetően vált társadalmi pozíció jelévé); rövidülés, mint *Mantegnánál* (amiből lemérhető az objektív fotólátás és a merész, de mégiscsak szubjektíve kontrollált festészeti skurc különbsége) és a (felvételen rosszul láthatóan) Guevara fotójának szerigrafált másolatával ellátott trikó.

Visszatérve a kommunár-képre: a legérdekesebb probléma kétségkívül a sorszámozás. Annak ellenére, hogy nem ikonikus, hanem szimbolikus jelekről és jelen esetben egy egészen speciális kód használatáról – az azonosító célú sorszámozásról – van szó, a legszorosabban függ össze a fotóban használt kódokkal. Egy évszázaddal a fotó készülte után már megtanultuk, hogy a fényképen szereplő írás és szám legtöbbször a dokumentumjellegre utal (bár pl. az x-szel jelölt ablak, a beszámozott fejek vagy egy tárgy bekarikázása a felvételen mint rámutató jel utólag hitelesíti a fénykép dokumentum voltát, a mi fényképünkön pedig eleve ott levő és ikonikusan leképezett számokat látunk). A leggyakoribb fotószámozási metódus viszont ismét az élő/halott oppozícióhoz vezet vissza, amennyiben rájöhettünk, hogy *csoporthépeken* szokták az egyes alakokat megszámozni, és a fénykép hátoldalán jelmagyarázatként az egyes neveket megadni.

(Messzire vinne, ha a speciális fotó műfaj, a csoportkép jelhasználati konvencióit itt elemezném, ezért csak megemlítem a már a képbeállítás szintjén megfigyelhető gesztusjeleket, hierarchiakat stb.; az utólagos grafikai jelölésben pedig a csillagot vagy nyilat, ha egy emberről van szó; a sorszámot, a számozott grafikus sziluetteket vagy az indexikálisan funkcionáló névalírásokat stb. Többségükkel viszont a fotó a képzőművészeti csoportkép, illetve a régi térképek, várostromot ábrázoló metszetek jelhasználatát folytatják.) Ami itt a legfontosabb: a kommunár-képen a felülnézet (?) mellett a számozás is az élő/halott oppozíciót hasznosítja, vagyis az ismeretlen fotográfus *tragikus halotti csoportképet alkotott*. (Ezt az idézett folyóirat képszerkesztője is észrevette, ui. a fotót a győzelmes kommunárok csoportképével állította szembe.)

Ezzel a – terminológiájában talán nem egzakt, de mindenképpen – szemiotikainak nevezhető elemzés véget ért. Azt hiszem, a fényképből nyerhető összes, számunkra fontos információt kimerítettük [vizsgálni lehetne még pszichológiailag az egyes mártírokat fiziognómiájuk, testtartásuk alapján; haláluk valószínű módját (3-as halott), a kor hajviseletét és ruhaviseletét (?-es, 11-es), a koporsókészítés módját stb.]. Nem kaptunk azonban választ arra a kérdésre, hogy mi az oka a számozásnak és különösen a titokzatos tévesztésnek (és arra sem, hogy miért került az első koporsó sor furcsa módon a hátsó tetejére; talán kifejezetten a fényképezés kedvéért?).

Ezen a ponton kezdődik a tulajdonképpeni alkotó interpretáció, amit azonban nevezünk egyelőre csak fikciónak. Feltételezések: 1. a halottak sora bal oldalt folytatódik, csak nem látható, éppen a merész kivágás következtében. Ez esetben valami bonyolultabb számozási szisztémáról lehet szó, melyben egy-egy szám többször is megismétlődhet. 2. A számsor mindenképpen az azonosítást szolgálja, s mindenképpen megfelel neki egy névsor. Temetői nyilvántartás céljára? Vagy eleve gondolva a fényképezés aktusára? (Az eredeti kópia hátulján talán fel vannak tüntetve az elhunytak nevei? Vagy újság számára készült a felvétel – ekkor még a fotót csak litográfiába vagy más sokszorosító grafikai eljárásra áttéve lehetett újságban közölni –, így a szá-



mokat később el lehetett volna hagyni. A két 4-es szám azonban mindkét esetben bonyodalmat okozhatott.)<sup>3</sup> Ami a legkevésbé valószínű: valaki csupán a halottak számára volt kíváncsi, s így könnyített a munkáján. Ez esetben természetesen hamis adathoz jutott. Ezek a legvalószínűbb feltevések, a képhez azonban a legkülönfélébb történeteket is hozzákölthetjük, csak egy a fontos: az elbeszélés valamilyen *vonatkozásban* álljon a fotografikus ábrázolással. („Dédapánk hagyatékából maradt ránk ez a fénykép, ő az egyik 4-es számmal jelölt »halott«, nem lőtték agyon, de halottnak tette magát, és a tévedést kihasználva sikerült megmenekülnie.”) Az ilyesfajta elképzelések jogosságát többféleképpen indokolhatjuk. 1. Valószínű, hogy a legtöbb történeti regényíró ily módon ihletik meg a korabeli ábrázolások. 2. Amennyiben ezt a fényképet művészi alkotásnak feltételeztük, magától értetődő a többféle interpretáció lehetősége. *Roland Posnert* idézve: „Az esztétikai kód dönt valamennyi nem előre kódolt elem fontosságáról és megfejtí őket. Itt tehát a dekódolás folyamatát leginkább egy olyan titkosírás kibetűzéséhez hasonlíthatjuk, melyhez csak egyetlen szöveget és ennek alkalmazását ismerjük.” (*Posner Samuel R. Levinre* hivatkozik, aki szerint „a költemény generálja a maga kódját, melynek egyetlen üzenete a költemény”).<sup>4</sup> A többféle interpretáció lehetősége a feltétele annak is, hogy a műalkotások a történelem során állandóan aktualizálódnak. 3. A kommunárfénykép esetében az aktualizálást különösen kézenfekvővé teszi bizonyos jegyeinek analógiája a kortárs művészeti példákkal. Az aktualizáció itt visszavetítéssel párosul. (Ambiguitások, narráció előretörése, írás-kép szembesítése, képzőművészeti fotóhasználat és -interpretáció. *Szentjóbgy Tamás* két műve például – *Ablak, idézőjelben*, illetve *Budapesti légifelvétel egy New York-i légifelvételről* – utal a dokumentarista kódra, s egyszerűsített olyan interpretációt ad, ami az eredeti felvételtől nem kiolvasható.) Előadásomnak ezen a pontján viszont észre kell vennünk, hogy a szemiotikai, tehát tudományos interpretációt felváltja a művészeti, vagyis fiktív interpretáció, ami azért is történhet meg, mert a két terület sok azonos módszert használ. Figyeljünk meg egy gondolkodási láncolatot. *Jean Le Gac Fecsegő képek* című sorozatában szöveggel lát el egy fényképet, melyen egy férfi kapaszkodik egy dombtetőn álló ház felé: „Ez a férfi mindig ugyanazt álmodja, lelassítja lépteit, hogy kiélvezze az irreális tisztaságú látvány vizuális örömét.”<sup>5</sup> Analóg szemiotikai problémaállítás: képelemzés szöveggel, de *Le Gac* ezt úgy hajtja végre, mint pszichológiai tesztet: kinek mi jut eszébe egy fényképről. Ezt világosan ki is mondja későbbi munkájának, az *Anekdotáknak* egyik szövegében, de mintegy kritikát gyakorolva önmagán. A *Fecsegő képeket* sorra átmásolja rajzban (lásd szemiotika: foto/grafikus kód), ironizáló szignóval: „J. Denoyel, Le Gac nyomán”, és a képekhez újabb szöveggel kommentárokat fűz. Róla a „kritikai discours” megállapítja, hogy szemiotikai problémákkal foglalkozik. Én, ebben az előadásban újabb kritikai metadiscours-t alkalmazok, ugyanakkor beszámolok arról, hogy véletlenek sorozata révén eljutottam egy múlt századi fényképhez (a halott és a száz évvel későbbi férfi meglepő hasonlósága), többé-kevésbé szabályos szemiotikai elemzést végzek el rajta, s

<sup>4</sup> *Posner, R.: A strukturalista versinterpretáció.* Helikon, 2–3. sz. 1973, 246.

<sup>5</sup> *Le Gac, J.: Les images bavardes.* Chroniques de l'art vivant, Nr. 44. 1973, 11.

ezt a discours-t átvizsem egy feltételezett művészi discours-ba (a dédapa történet). Egész előadásom tekinthető egy kép elemzésének, hiszen az előzmények elmondása és ez az utólagos metaspekuláció is végső soron az illető kép köré rétegződik, ugyanakkor – most már az analóg modern művészeti konvenciók ismeretében – ezt az előadást feltételezhetem fényképkommentáló „story art”-nak is. („Érdekes történet, ahogy eljutottam az elemzett képhez.”) Természetesen eljárásom közben a tudományos premisszákat többször, tudatosan megszegtem (véletlenszerű és szubjektív elemek felhasználása, fiktív interpretáció stb.), ahogy az ismeretlen francia fotográfus is megszegte az eddigi fotószabályokat. A lényeg azonban pontosan a szabályok megszegése, s éppen ez a tendencia különbözteti meg az analóg szemiotikai és művészeti törekvéseket. *Jean Le Gac* állandóan „félreinterpretaálja” a fényképeket, a kiállításon szereplő képzőművészeti munkák mindegyikében kimutatható a szándékos jel- és kódtevéstés. Legjobb példa erre *Erdély Fényképezni tilos* c. munkája, mely létezésével bizonyít: csak úgy születhetett meg ez a fénykép, hogy szerzője pragmatikai értelemben tévesen járt el. Amennyiben a szemiotika szabályok rögzítésén fáradozik, annyiban az avantgarde művészet „kötelességének érzi”, hogy ezeket a szabályokat kétségbe vonja. „Mert épp a kommunikáció posztulátumainak megszegése . . . az, ami nemcsak vizsgálati, hanem művészi módszer is.”<sup>6</sup> Mint a fentiekből is kitűnt, én viszont vizsgálati módszerként alkalmaztam ezt az elvet, egy hatékonyabb, a *művészethez közelítő* szemiotika érdekében, mert mint *Christian Metz* mondja, „amikor egy nyelv még nem létezik teljességgel, egy kicsit művésznek kell lenni ahhoz, hogy beszéljünk, még ha rosszul is”.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Revzina, O. – Revzin, J.: Szemiotikai kísérlet Ionesco műveiben.* Helikon, 2–3. sz. 1973, 418.

<sup>7</sup> Idézi: *A mozgókép szemiotikája.* (vál. Hoppál M. – Szekfü A.) Bp., 1974, 134.