

a Franciaországban és más országokban végzett strukturalista munkákhoz. Mindemellett bizonyos eredetiséget mutatnak a szűzsék síkján (verselemzések, különböző szempontú mitológiai elemzések, verstani problémák) éppúgy, mint az elméleti és módszertani síkon (nagy az érdeklődés a struktúrák szemantikai aspektusa iránt, új módszer felhasználása, a történeti poétika tanulmányozása és irodalmi szövegek vagy mitológiai rendszerek rekonstruálása).

(*Structuralisme et sémiotique en U.R.S.S.*, „Diogené”, No 73. 1971, Janvier-Mars 94—116.)

(Fordította: Szűts Ferenc)

S Z E G E D Y — M A S Z Á K M I H Á L Y

Gérard Genette: *Figures, I—III.*

Gérard Genette a jelközpontú irodalomelmélet jelentős képviselője. Felfogásának kialakításakor az orosz formalistáktól és Paul Valérytól merített ösztönzést. Az irodalmiság (lityeraturnoszty) fogalmát állította figyelme középpontjába, melyet olyan *hatásként* értelmezett, mely bármely irott szöveghez társulhat. „A művek ideje nem az írás meghatározott, hanem az olvasás és emlékezés meghatározatlan ideje” (I, 132), tehát a szövegeket kölcsönhatásukban, az irodalmat összefüggő egészként kell szemlélni. Mivel az irodalmi műalkotás beszéd (parole), az irodalom társadalmi befogadása pedig nyelv (langue) jellegű, „az irodalmi tevékenység nem más, mint hatalmas *kombinatorikus* játék egy már létező rendszeren, azaz nyelven belül” (I, 262), a tudósnek olyan *poétikát* kell létrehoznia, mely tulajdonképpen nem más korszerűsített *retorikánál*, *szóalakzatok* (figurák) rendszerénél.

A köztudat az alakzatnak két fő típusát különbözteti meg: a hasonlóságot jelölő, távoli dolgokat egymáshoz kapcsoló, hiperbola jellegű *metaforát* és az összefüggést jelölő, közeli dolgokat egymáshoz kapcsoló, parabola jellegű *metonimiát*. A klasszicizmus lényegében metonimikus, a romantika metaforikus hajlamú, a líra elsősorban a metaforát, a térbeli és időbeli összefüggéseket kifejező leírás illetve elbeszélés a metonimiát követeli meg. Természetesen ezekhez az elvonatkoztatott végletekhez képest a konkrét művek kisebb vagy nagyobb mértékben átmenetet képeznek. Kevés olyan mű akad, melynek nyelve pontosan félúton áll a metaforikus és metonimikus jelleg között, de Robbe-Grillet regényei ilyenek, ő „a regényszerű elbeszélés és leírás metonimikus rendjébe metaforikus anyagot iktat, mely különböző elemek analógiájának vagy azonos elemek átalakulásának az eredménye. Robbe-Grillet regényeit olvasva az elbeszélés klasszikus rendje alapján egy jelenet után ahhoz időben vagy térben kapcsolódó másik jelenetet várunk, de valójában ugyanazt a jelenetet kapjuk kissé megváltoztatott formában vagy az elsőtől analóg jelenetet” (I, 85).

Genette érdeklődését főként az elbeszélő műnem foglalkoztatja. A nyelv természetes, egyetemes módjával, az alanyi beszéddel (discours) szemben az *elbeszélést* (récit) a nyelv jelölt (marqué), különös, tárgyias módjaként, a regényt pedig e kettő közötti átmenetként határozza meg. Az elbeszélés lehet:

— valószerű (vraisemblable): „A márkiné a kocsiját kérte és útnak indult.”
— indokolt (motivé): „A márkiné a kocsiját kérte és lefeküdt, mert igen szeszélyes volt.”

— önkényes: „A márkiné a kocsiját kérte és lefeküdt.” (II, 98—9) A valószerű és az önkényes típus között nincs formai különbség, az eltérés a szövegen kívüli, változó ítélet függvénye. Az idő és a hely bármely önkényes elbeszélést valószerűvé tehet és fordítva. Az indokolt és nem indokolt elbeszélés közötti eltérés pedig az elbeszélés és a beszéd ellentétére vezethető vissza.

Az elbeszélés növelésének (amplificatio) kétféle módja létezik:

— a kidolgozás, a részletek és körülmények megsokszorozása; illetve
— a közbeiktatás, az elbeszélésen belüli elbeszélés. Ha ennek a másodlagos elbeszélésnek ugyanazok a szereplői, mint az eredeti elbeszélésnek, homodiégétikus, ellenkező esetben heterodiégétikus az elbeszélés. Aszerint, hogy a beiktatott történet elbeszél-

lője az eredeti történet elbeszélőjével vagy szereplőjével azonos, a másodlagos történet diégétikusnak illetve metadiégétikusnak nevezhető (*Egy barokk elbeszélésről*, II, 195–222).

Sorozatának első két kötetében Genette többnyire valamely konkrét mű rövid elemzéséből próbált elméleti fogalmakat elvonatkoztatni. Ezek az általánosítások azonban csak az egyes tanulmányokon belül tűntek rendszerzettnek, az olvasó nem láthatta tisztán, mi a különböző alkalmakkor kifejtett szabályszerűségek viszonya egymáshoz, a rövidlélegzetű vizsgálódásokon belül elméletileg megalapozott tételek a kötet egésze szempontjából ötletszerűnek látszottak. A kritikus a francia irodalomnak több évszázadából vette példáit, történeti utalásai azonban a meglátások szintjén maradtak: futólag jegyezte meg, hogy a barokk esztétikában a meglepetés központi gondolat volt (I, 178), csak Jean Cohen *A költői nyelv struktúrája* (Paris, 1966) című könyvét bírálva figyelmeztetett arra, hogy a klasszicizmus nem kezdett, hanem ellenhatás volt a francia költészetben (II, 136), s minden elmélet megalapozatlan, ha nem tesz eleget a történetiség követelményének.

Genette sorozatának harmadik kötete minőségi ugrást jelent: a korábban meghatározott fogalmak itt egységes rendszerbe épülnek, utólag teljesen igazolva a kritikus szétszórt vizsgálódásait, rendkívül erősen rávilágítva arra, hogy *rendszeralkotás csak indukcióval lehetséges, szépirodalmi alkotások széleskörű ismeretét és elemzését követeli meg*. A történeti szempont is következetesen érvényesül, enélkül nem lehetséges az irodalmi formák általános elméleteként felfogott poétika kutatása; „a formai elemzés bizonyos ponton megköveteli az átmenetet a diakroniába” (III, 19), irodalomelméletet csak a modern irodalommal szoros kapcsolatban lehet írni, szükséges, hogy „a múltat a jelen fényében olvassuk” (III, 270).

Az összpontosítás jegyében Proust életműve képezi az elemzés egyedüli tárgyát, melyről Genette már korábban is írt két tanulmányt, s amelyre jól alkalmazhatók a korábban érvényesített szempontok: *Az eltűnt idő* szövegének folytonosságát a metaforikus és metonimikus kapcsolatok együttes hatása biztosítja: vagy a metafora a metonímia értelmzője, vagy — az „önkéntelen emlékezést” jelölő részekben — a metonímia a metaforát felváltja és közben növeli a hatóerejét. Genette könyvének háromnegyed részét egyetlen hosszabb — „Értekezés az elbeszélésről: módszertani tanulmány” című — szöveg teszi ki (III, 65–273), mely indukcióval, Proust életművének elemzéséből az *elbeszélés* (récit, énoncé narratif) és a *történet* (diegesis) viszonyának legáltalánosabb törvényeit fogalmazza meg. Ezt a viszonyt I. az *idő*, II. a *mód* és III. a *hangnem* (voix) összetevőire bontja. Magát az időt is három tényezőre vezeti vissza.

I/1. *Élrendezésnek* nevezi a történet és az elbeszélés idejének viszonyát. E kettő eltérését (anachronie) külsőnek tekinti akkor, ha az elsődleges elbeszélés idején kívüli (pl. Odüsszeusz sebesülésének története az *Odüsszeia* elsődleges történetének kiindulópontjánál korábbi), ellenkező esetben belső időeltérésről lehet beszélni (pl. a *Madame Bovary* VI. fejezetében Emma zárdában eltöltött évei az előző fejezetben elbeszéltekhez képest korábbiak, de időben követik Charles Bovary iskolás éveit, melyekről a regény eleje szólt). Genette *Az eltűnt idő* egyes részletein mutatja be, hogyan lehet egy szöveget aszerint részekre osztani, hogy az időeltérés visszatekintő (analepse) vagy előrevetítő (prolepse). Mindkettő lehet kiegészítő vagy ismétlő-emlékeztető szerepű, de van olyan előrevetítés is, mely pusztán előkészít (amorce), jelentősége csak később világítódik meg; a detektívregényben pedig ismert fogás a hamis nyom (fausse leurre). Még egy lényeges jellemzője lehet az időeltérésnek: a vissza- vagy előretekintés távolsága (portée) és terjedelme (amplitude) is változhat.

I/2. Az elbeszélés *időtartama* négyféle szabályszerűséget mutathat a történetéhez képest: a leíró megállás és a párbeszédés jelenet lassít, míg a kihagyás (ellipse) és az összefoglalás (sommaire) gyorsít. Proust közülük csak kettőt vett igénybe: *Az eltűnt időben* a jelenetek és az őket elválasztó kihagyások egyre hosszabbak, az elbeszélés mind többet veszít folyamatosságából.

I/3. A *gyakoriság* (fréquence) szempontjából Genette ötféle elbeszélést különböztet meg: az egyszeri (singulatif) elbeszélés az egyszer megtörtént egyszeri, az ismétlő az „n”-szer megtörtént „n”-szeri, a gyakorító (itératif) az „n”-szer megtörtént egyszeri elbeszélést jelenti. Proustnál gyakori az álgyakori elbeszélés, mikor a valójában csak egyszer megtörténtet gyakorító igékkel közli; és minduntalan előfordulnak olyan semleges részek (pl. párbeszéd), melyek szemléletét nem lehet eldönteni. Az ismétlő elbeszéléseken belül Genette további felosztást végez el, annak alapján, hogy az elbeszélő „stiliztikai változatokkal vagy anélkül” (147) beszél el a többször megtörténtet. Ez a megkülönböztetés a felépített rendszeren belül elméletileg kifogásolható, önellentmondásos. Genette szerint ugyanis az irodalom „kétarcú struktúrából” épül fel, „melyekben a nyelv és a lét

értelmezései együtt fejeződnek ki” (II, 20), a stilisztikai változat tehát szükségképpen maga után vonja azt, hogy az elbeszélő már nem ugyanazt közli. E részletkövetkezetlenségtől eltekintve a gyakorlatosság vizsgálata Proust főművének lényeges jellemzőjére derít fényt: „... *Az eltűnt időben* az elbeszélés ritmusa a klasszikus elbeszéléssel szemben nem az összegezés és a jelenet, hanem a gyakorító és az egyszeri váltakozásából adódik” (III, 170).

II. A *mód* elemzésekor Genette Platon művének, *Az államnak* III. könyvét veszi alapul, hol a görög bölcselet a szoros értelemben vett utánzással — mikor a költő „azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy nem ő beszél” — a tiszta elbeszélést állítja szembe — mikor a költő „saját nevében beszél, anélkül, hogy el akarná hitetni velünk, hogy nem ő szól hozzánk”. Ezt a több ezer éves megkülönböztetést a modern kritikus annyiban formálja át, hogy mindkét elbeszélési módot a történetiség és az olvasó függvényeként kezeli. Újszerű és hitelesen bizonyított az a megfigyelés, mely szerint Proust — Jameszel ellentétben — a tiszta utánzás két alapvető fajtája közül szinte kizárólag a párbeszédet használja, a belső monológot csak elvétve, sőt az utánzás és az elbeszélés közötti átmenettől, a Flaubert által annyira kedvelt közvetett beszédétől is idegenkedik. Proust elbeszélő módja tehát viszonylag közel áll Balzacéhoz.

A kétféle elbeszélő közötti megkülönböztetést továbbfejlesztve, Genette nézőpont (focalisation) nélküli, a szereplőkön kívüli, tehát külső és a szereplőkön belüli, belső nézőpontot határoz meg. Külső nézőpontúnak nevezi Hemingway egyes novelláit (pl. *A gyilkosok*). Állandó belső nézőpontot tulajdonít James *Ami Maisie tudott* című regényének, melyben az író az elvált szülők és a gyerek életét a gyerek Maisie szemszögéből látatja. (Ismeretes, hogy ez a regény mély hatást tett Proustra.) Változó a nézőpont a *Madame Bovary*-ban, ahol eleinte a férj, később a feleség, végül ismét a férj nézőpontja érvényesül. Sokágú nézőpont jellemzi Browning *A gyűrű és a könyv* című költeményét, melyben a bűntényt egymás után ismerjük meg a gyilkos, az áldozatok, a védelem, a vád, stb. oldaláról. Genette *Az eltűnt idő* nézőpontját polimodálisnak nevezi s korszerűségben a *Swann* megjelenésével egy évben, 1913-ban bemutatott Sztravinszkij-mű, *A tavasz megszentelése* politonalitáshoz méri. Cáfolja a James utáni angolszász kritika tételét, mely szerint a nézőpont következetessége értékmérő, de megfelelnek arról, hogy kiemelje: maga James nem állított többet a nézőpont formateremtő jellegéről. Genette a nézőpont következetlenségét szűkítésnek (paralipse) vagy tágításnak (paralepse) nevezi, annak alapján, hogy az író a nézőpontjának megfelelően kevesebb vagy több ismeretet közöl.

III. A *hangnemen* belül a kritikus először az elbeszélő helyzettel foglalkozik, melyet élesen elkülönít az írás helyzetétől. Az elbeszélő helyzete szempontjából az elbeszélés lehet utólagos, előzetes, egyidejű vagy közbeiktatott, azaz a történet mozzanatai közötti. Az elbeszélés szintje az utánzáson, azaz a történeten kívüli (extradiégétikus) vagy belüli (intradiegétikus). A történeten belüli történetet magyarázó, tematikus — azaz ellentét vagy párhuzam jellegű — vagy független, tehát kikapcsoló, elterelő szerepű. A másodlagos elbeszélés tárgyalásakor az itt ismertetett sorozat második kötetében már bevezetett további kategóriákat felhasználva, Genette az elbeszélő hangnem négy alaptípusához jut el. Homérosz *extradiégétikus-heterodiégétikus* elbeszélő, ki olyan elsődleges történetet beszél el, melyben ő maga nem szerepel. Gil Blas, Lesage hőse, *extradiégétikus-homodiégétikus* elbeszélő, saját elsődleges történetét közli. Seherezádé *intradiegétikus-heterodiégétikus* mesélő, mert olyan másodlagos történetet mesél el, melyben ő maga nem fordul elő. Az *Odüsszeia* IX—XII. énekében Odüsszeusz saját másodlagos történetét közli, tehát *intradiegétikus-homodiégétikus* elbeszélő. Proust főművének korábbi változata, a *Jean Santeuil* Seherezádé meséivel rokon, *Az eltűnt idő* viszont a *Gil Blas* típusához tartozik. Genette az elbeszélőt és a befogadót tekinti az elbeszélő helyzet szereplőinek, s nemcsak az elbeszélőt határolja el az írótól, hanem az ugyancsak a műben *szereplő* befogadót (narrataire) is az olvasótól. Az elbeszélő négyféle feladatot láthat el a befogadó szempontjából: lehet pusztán elbeszélő; elrendező; az elbeszélő és a befogadó közötti kapcsolatot biztosító (fatikus) és egyúttal felhívó (konatív) szerepe; végül figyelme önmagára is irányulhat. A legutóbbi annak felelne meg, amit Jakobszon a nyelv emotív szerepének nevezett, Genette azonban jogosan bírálja e kifejezést, s helyette tanusító (testinomiaie, d’attestation) és ideológiai szerepről ír. Ez a negyedik az egyetlen olyan szerep, mely egyes művekben szétfeszítheti az elbeszélő helyzet kereteit: az író az elbeszélőt kiiktatva egyes szereplőket közvetlen szöcsöveként használhat fel. Genette véleménye szerint Proust — Dosztojevszkijjel, Tolsztojjal, Thomas Mann-nal, Brocchhal vagy Malraux-val ellentétben — olyan író, kitől idegen az ilyen tanító célzatosság. „Az a mű, melyben elméletek vannak, olyan tárgyhoz hasonlít, melyen rajtahagyták az árcédulát” — olvassuk *A megtalált időben*.

Nem lehet kérdéses, hogy Genette *Értekezés az elbeszélésről* című tanulmányát a következetesen végigvitt rendszerteremtő igény úttörő munkává teszi a *történeti poétika* területén. Csak az kelt hiányérzetet az olvasóban, hogy csupán közvetve derül fény *Az eltűnt idő* sajátos létértelmezésére. A maga választotta kereteken belül azonban Genette szinte maradéktalanul válaszol a feltett kérdésekre és lényegesen előreviszi az elbeszélő műnem elméletét. Módszerének alkalmazása az újabb továbbblépés előfeltétele lehet.

KELEMEN TIBOR

Folklórelmélet és szemiotika

(P. G. Bogatirjov válogatott néprajzi tanulmányairól)

Bogatirjov oroszul megjelent gyűjteményes kötete több szempontból számíthat jogos érdeklődésre. *Előszőr*, „A szovjet esztétika és művészetelmélet történetéből” címmel indított új sorozat első köteteként látott napvilágot, ami természetes is, ha figyelembe vesszük, hogy a benne foglalt folklór tárgyú tanulmányok olyan fontos általánosabb kérdéseket érintenek, mint az esztétikai és esztétikán kívüli funkciók viszonya vagy a népművészet egyes műfajainak, különösen a népi színháznak a kérdései. *Másodszor*, a neves orosz folklorista munkái között több olyat találunk, amely sajátos szemiotikai rendszereket vizsgál és a jelenlegi szemiotikai kutatások szempontjából alapvető fontosságú.

A szerző megemlíti, hogy moszkvai egyetemi hallgató korában kezdett folklorisztikai kutatásokkal foglalkozni — az egyetemet 1918-ban fejezte be — és ebben az időszakban az orosz nyelvészeket rendkívül érdekelték F. de Saussure munkái. Bogatirjovot különösen a nyelv statikus (szinkron) módszere foglalkoztatta és a húszas években Kárpátalján folytatott néprajzi kutatásaiban megkísérelte e módszer folklorisztikai alkalmazását, s ezeket ismertette a szlavisták 1924-es prágai és 1927-es lengyelországi kongresszusán. A kutatások eredménye 1929-ben jelent meg könyv alakban franciául, *Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpatique* címmel. Munkája bevezetésében az antropológiai vizsgálati módszer veszélyeire figyelmeztet, mert az nem teszi lehetővé a szokások hitelt érdemlő magyarázatát. Ugyanakkor a szinkron módszerrel analizált pontos tények maguknak a szokásoknak a történetét is segítenek megvilágítani, különösen, ha az anyaggyűjtés során a kutatók arra is gondolnak, hogy akik elmesélik a szokásokat, mágiákat, mivel magyarázzák azokat. A könyv a továbbiakban részletesen tárgyalja az egyes szokásokat.

Esztétikai szempontból különösen *A csehok és a szlovákok népi színháza* c. munkája tarthat számon figyelemre. Az 1940-ben jelent meg csehül a szerző doktori disszertációjaként, és ezt a művét maga fordította oroszra a jelen kiadás számára. A népi színházzal vizsgálva számtalan olyan tényezővel találkozunk, amely a 20-as évek avantgarde szovjet színházi törekvéseit is jellemezte, és ilyen módon a népi hagyományok felhasználásának lehetőségére hívja fel a figyelmet. A monográfiában a „tárgy formáját” és „funkcióit” különbözteti meg. Így a férfínál egész élete során a ruházat sajátos formájával találkozunk, ezek pedig azzal a *funkcióval* rendelkeznek, hogy az illető nemét és életkorát jelölik. A népi színházban „a színházi előadás tipikus vonása nemcsak az előadás többfunkciójúsága, hanem az is, hogy az esztétikai funkció a funkciók hierarchiájában nemritkán a második szinten áll és egy esztétikán kívüli funkció lép fel dominánsként” (31.). Ebből következik, hogy a színházi előadásokban a funkciók a struktúra hierarchiáját tekintve keverednek. A legutóbbi időkig a balettben pl. az esztétikán kívüli funkciók igen kevésbé játszottak szerepet, ezzel szemben a drámában az etikai, szociális, politikai, vallásos funkciók jelentős helyet töltenek be.

A népi színházi előadásokban a *mágikus* funkció is dominálhat. Hiszen Brecht is arra figyelmeztetett, hogy a színház forrását a különböző kultuszok jelentették, és arra szintén lehet példát találni, hogy a *mágikus* vallásos cselekvés színházi előadásba ment át. A másik lehetséges funkciót a *szertartási* alkotja. A harmadik a *szatirikus*, amely gyakran a szociális tiltakozás funkciójával egyesül. Azokban az esetekben viszont, amikor más népek vagy területek szokásai ellen irányul a szatíra, *nemzeti* vagy *regionális* funkcióról beszélünk.

A funkciók részletezése után Bogatirjov külön fejezetet szentelt a „színpadi tér és a nézőtér” összefüggésének (50–86.) és ezen belül érintette a díszletek és a színházi világítás kérdését. A népi színház díszlete — véleménye szerint — két funkciót teljesít: egyrészt azt a helyet és időt ábrázolja, ahol kibomlik a cselekmény, másrészt a teljesít segíti játékában. Pl. az a lépcső, amelyen a színész felmegy, abban segít neki, hogy mozgása crescendoját fejezze ki, amely egyidejűleg néha szaválásában is kifejeződik (74.). A népi színház a középkori színházhoz hasonlóan, az antik és a francia klasszicizmus színházával ellentétben, nem ismeri a cselekvés egységét, a helyszín állandóan változik. Ugyanakkor a népi színházban, mint más folklór műfajokban, a művészi idő élesen különbözik a csillagászati időtől. A *Maximilian cár* c. népi dráma egyik jelenetét idézi (egyéb-ként Sklovszkij is idéz belőle *Sterne „Tristram Shandy”-je és a regény elmélete* (1921) c. munkájában), ahol a valóságosan négyévnyi távolságra történő két cselekménymozzanat azonnal egymás után látható a színpadon. A színházi világítás is kettős funkcióval rendelkezik, az *ábrázolás*, ill. a *színházi játék segítésének* funkcióját tölti be. A színpadi megvilágítás szorosan és strukturálisan kapcsolódik a díszletekhez, a színészek kosztümjeihez, a színházi kellékekhez és természetesen a színdarab tartalmához és a színészek játékához. (Ezzel kapcsolatban gondoljunk a húszas évek Meyerhold-rendezéseire, ill. a harmincas években a cseh Burian színházi nézeteire.)

Könyve harmadik fejezetében röviden érinti azt a kérdést, hogy a színészek mindig kollektív munkával teremtik meg az előadást, s ezt a tényt az eddigi (1940-ig terjedő) színházi kutatás alig vette tekintetbe. Amíg a realizmus előtti színház mindig szoros kapcsolatban állt a közönséggel, addig a realista színház elsősorban a színészek egymás közötti játékának megteremtésére törekedett. A népi színjátszást viszont éppen az jellemzi, hogy egyik színész erősen hat a másikra, az a harmadikra, hiszen itt a színész egyidejűleg drámaírói és rendezői szerepet is teljesít. (Nem véletlen, hogy 1907-ben a szimbolista dráma válságából kivezető utat Blok többek között a népi színjátszásban látta és Vahtangov és kisebb mértékben Meyerhold rendezéseiben is érvényesült a színészi improvizáció felhasználása.)

A rendező szerepével foglalkozó negyedik fejezetben esik szó arról, hogy a színész sokszor nem úgy képzei el szerepét, ahogy az író megírta. A népi színházban ez nem jelent konfliktust, más színházi típusoknál viszont igen. Így alakult ki a rendezőnek az a szerepe, hogy mintegy a színészek és a szerző között állva ő teremti meg az előadás harmonikus egészét. Ezzel kapcsolatban a rendezőnek két fő feladatát emeli ki: 1. olyan színészeket választ ki az adott darab szerepeire, akik egyéniségükben megfelelnek a szerző elképzeléseinek. Viszont olyan rendezők is vannak, pl. Meyerhold, aki olyan színészt választ, hogy az az önálló rendezői partitúrához alkalmazkodjék. Az ilyen típusú rendezőt azonban egyúttal már a színmű szerzőjének is kell tartani, hiszen Meyerhold nemegyszer megváltoztatta a színmű kompozícióját és egyes jelenetek helyét a drámai műben. 2. A rendezőnek előadását a színész alkotó egyéniségével összhangban kell megteremtteni.

Bogatirjov A színházi kosztüm és a maszk c. fejezetben a kosztümök két nagy csoportját különíti el: azokat, amelyek a népszokásokkal kapcsolatos színművekben szerepelnek és a „szomszédos” vagy „falusi” színművek kosztümjeit. A szereplők gyakran teljesen átalakulnak a kosztümök és maszkok segítségével azért, hogy ne ismerje fel környezetük. „A népi színházban a kosztüm a cselekvő személyt jellemző jel, a színészt a közönségtől elkülönítő jel” (115.), de ugyanakkor „a színházi kosztümök és maszkok jelei, mint minden más jel, feltételesek és ezért teljesen csak egy meghatározott kollektíva számára érthetők” (117.).

A „színházi mozgás”-nak (VI. fejezet) ugyancsak kettős ismertetőjegye van. Egyrészt az alakított személy mozgását és gesztikulációját idézi fel, másrészt a színészt segíti abban, hogy világosan fejezze ki a „*drámai cselekvés*”-t. A népi színházban azonban olyan színházi mozgásokkal is találkozunk, amikor hiányzik a cselekvő személyek jellemének ábrázolása. A színházi mozgás kérdése bizonyos mértékig a következő fejezetben kifejtett „színházi szaválás”-sal függ össze, amelyet szintén kétfajta mozgáslehetőség jellemez.

A „bábszínház”-zal való foglalkozás különösen korunkban jelentős, mivel a mai (értsd 1940-ig dolgozó) rendezők közül igen sokan fordultak a bábszínház eljárásaihoz. Másrészt a benne jelentkező jelek, amelyek minden színházi kifejezéssel közesek, rendkívül világosak és „ezért mind maguknak a színházi jeleknek, mind azok közönség általi analízisét különösen kényelmesen lehet vizsgálni a bábszínház anyagán” (129.). A bábszínház érzékelésének vizsgálata kiválóan alkalmas annak bizonyítására, „ha a műalkotást mint valami élőlt vagy reálisat érzékeljük, nem pedig az azt alkotó jelek rendszereként, vagy a komikum érzékelését, vagy nyomasztó érzést, sőt a borzalom