

A KÖLTŐI MŰALKOTÁS „DALLAMÁNAK” ÉS STRUKTÚRÁJA KOMPLEXITÁSÁNAK NÉHÁNY KÉRDÉSE

TAMÁS ATTILA

„A mondatot a költő szerkesztette. A dallam, melyhez a szerkezet simul, egyidős a szerkezettel. Vagy már előbb is ott lebeg a költő előtt, ahogy ezt Schiller írja egyik levelében” — fejtegeti *A költői nyelv hangtanából* c. könyvében Fónagy Iván. Az említett, Körnerhez szóló levélen kívül ismeretesek Arany Jánosnak Szemere Pálhoz írt sorai is: „Kevés számú lyrai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, melyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejtett eszmém lett volna — úgy, hogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat.” „Dallama már a fülembé motoz, szavait keresem még» — mondja Vergilius eclogájában Lycide. Aztán egyszerre megleli a szavakat a költő, leül az útfélre és írni kezd” — olvashatjuk Radnóti Miklósnak a műfordításról szóló tanulmányában is.

Érdeemes egymás mellé állítani ezeket az idézeteket — kimagasló alkotók vallomásait —, hiszen ha belőlük kiindulva azt nem mondhatjuk is, hogy általában *így születik* a vers, azt mindenképpen leszögezhetjük, hogy *így is* születik. Nem rendkívüliek ezek az esetek — *Tartalom és versforma* c. könyvében Péczely László számos más nyilatkozatra is hivatkozik — szélsőségesnek inkább csak Flaubert példája mondható, aki a maga prózai („szépprózai”) alkotásainak születésével kapcsolatban is hasonló megfigyeléseket tett. De jó, ha mindjárt arra is fölfigyelünk itt, milyen szót használnak az idézett költők az említett jelenség megjelölésére. Néhány kutatónak mintha elkerülte volna a figyelmét, hogy nem *metrum*ról, még csak nem is *ritmus*ról, hanem *dallam*ról szólnak, valamiféle zeneiséget emlegetnek.

Mi lehet ez a bizonyos „dallam”?

Ha az általános pszichikai alkotástörvényekből indulunk ki, akkor föl kell tételeznünk, az említett esetekben a mű legfőbb sajátosságainak valamilyen „kvintesszenciájáról” van szó, hogy jelentésben gazdag „valami” kapta — zenei élményekkel való rokonság alapján — ezt a bizonyos „dallam” elnevezést. A közelebbi meghatározáshoz talán kissé nehézkes, de alkalmas módszernek kínálkozik az elhatárolásos, kizárásos eljárás: az abból történő kiindulás, hogy *mi nem* lehet a vizsgált jelenség.

El kell vetnünk azt az értelmezést, mely szerint a vers *ritmikai képlete*, illetőleg ennek a szokásos eszközökkel lekottázható ritmikának az élménye előzte meg a gondolati és érzelmi elemeket. Ezek a képletek ui. néha egészen egyszerűek, hozzájuk nagyon hasonlók kimutathatók

más, egészen másfajta fogalmakkal összekapcsolt, egészen más költői szövegekben is. Azt is tudjuk, hogy a folklórban egyetlen — azonos ritmust föltételező — dallam egészen különböző szövegekkel alkothat egységet, és ugyanígy elmondható ennek a fordítottja is. Racionális módon pedig nem magyarázható meg *egy bizonyos* ritmusnak *merőben eltérő* művekre inspiráló hatása: *egy* „dallam” nem lehet egyszerre *több* különböző műnek lényegi előzménye.

A versben szereplő *hangok egymásutánja* adna olyan akusztikai sort, melynek élménye megelőzi a versnek fogalmakkal megközelíthető értelmét, a benne testet kapó gondolatokat, az általa kifejezett érzéseket, indulatokat? Hacsak nem egészen szélsőséges példákból indulunk ki, akkor ezt a föltételezést is el kell vetnünk, hiszen ez az akusztikai forma az esetek legnagyobb részében sokkalta szegényesebb a nyelvi törvények szerint hozzákapcsolódó jelentésnél.

De hát mi marad akkor? Az akusztikai formának néhány kiemelt, hangsúlyt kapó eleme: a rím, az alliteráció? A fennmaradt — a keresett „dallam”-nak a tendenciáit, jellegzetességeit részben megőrző — verstörédek alapján ilyen föltételezésnek a helyességét sem lehetne igazolni.

Viszont azt sem mondhatjuk, hogy e töredékek, e verscsírák cáfolnák egy ilyen alapokból kiinduló kutatásnak a lehetőségét. Inkább azt lehet mondani, hogy az *egy-szempon-tú* kutatások helyett a *több-szempon-tú-akhoz* adnak inspirációt. A vers-tervek fennmaradt kéziratok rögzítései ui. általában rimeket is őriznek, mint ahogyan őrzi ennek a bizonyos lekottázható ritmikának a hozzávetőleges tervezetét is, de az alakuló gondolatok, a vers szövegéhez kapcsolódó képek stb. elemei is megjelennek már bennük. Mindez arra enged következtetni, hogy ezeknek a tényezőknek az *együttese* alkotja azt a bizonyos dallamot: a költői alkotásnak a *tágabb értelemben vett ritmikáját*. Ebben benne foglal-tatik a szorosabb értelemben vett akusztikai ritmuson túl az értelmi hangsúlyok módosító hatása, beletartoznak a rímelés különböző fajtái (tehát a hasonló akusztikai jelenségek szabályos ismétlődéséből kialakuló ritmus), a hagyományosan is gondolatrítmusnak nevezett jelenség különböző („szorosabb” és „lazább”) fajtái, a hasonló motívumok szabályos váltakozásából, a mondat szerkesztésből vagy éppen a szavak asszociatív köréből adódó ritmikai tényezők. (Pl. ha egy sor utolsó szavai közt a „nap”, majd a következőnek a végén az „árny” szerepel, majd az „ég” és a „sír-bolt”, ez asszociatív emelkedés—aláhajlás szabályos váltakozásának, ritmikájának élményével vesz részt a mű komplex ritmusélményének kialakításában; nagyság- és lassúságélményt adó szavak egymásutánja lassító, ellenkező élményt létrehívó szavak közelsége ritmusgyorsító hatású. É. i. t. — Magának a „tágabb értelemben vett metrum”-nak a kategóriájával egyébként nemcsak az Egyesült Államokban élő Lotz Jánosnak a műveiben találkozunk; már Sklovszkij is szölt a hang- és a kompozíciós ismétlések rokon jellegéről, Zareckij is a ritmika egy fajtájaként tárgyalja a rímelést, a párhuzamok, ismétlések ritmikai-strukturális szerepének fontosságát G. M. Hopkins és R. Jakobson is kiemelte, azt a tételt pedig, hogy a ritmusnak a lényege a nem egyforma, de egyformának ható egységeknek az ismétlésében lelhető fel, már E. Grosse is megfogalmazta.)

Az a bizonyos „dallam”, ez a tágabb értelemben vett ritmus tehát

nem pusztán akusztikai tényező. Nem valamilyen tisztán akusztikai szféra előzi meg tehát sok esetben a *gondolati-emocionális*at, hanem egy teljesen még sem akusztikai, sem gondolati-fogalmi tekintetben ki nem alakult, de mind akusztikai, mind fogalmi (stb.) tekintetben konkrét objektivációt, formát kereső ill. azt magának kialakítani törekvő, *komplex ritmusélmény*ként észlelt lelki tartalom (valamiféle „lelki színvázlat”) előzi meg a minden tekintetben kialakított, *végleges*en megformált művet. „A vers megformált érzelmi-képzlet-gondolati, tehát összetett, komplex tartalom” — mondja ki *Vers és aállam* c. könyvében László Zsigmond is, érintve a voltaképpeni „dallam”-nak egyszerre zenei és értelmi szerepét. Hasonlóképpen látja ezt a kérdést a szovjet Szaparov is, de igazában már Hegei is így ítélte, mikor azt mondta, hogy a ritmus olyan zene, „mely jóllehet még csak távolról, de mégis visszhangozza már, bár homályosan, de azért határozottan a képzetek menetét és karakterét”.

Nézzünk meg legalább futólag egy-két példát is a mondottak szemléltetésére.

„Boldog akartál lenni és hiába, hát légy, mi vagy: végképp boldogtalan.”

„Szabad szerettem volna lenni mindig, s örök kísérték végig az uton.”

A két idézet (Kosztolányi Dezső: *Számadás*, ill. Radnóti Miklós: *Ne gyedik ectoga* c. verséből) nem mutat különösebb hasonlóságot, ha csupán képzetbe rögzíthető ritmikájukat nézzük, „dallamuk” mégis egybejátszik. Mert a „boldog akartál lenni” éppúgy kérdéshez hasonló (az „es mi történt?”, „és mi lett az eredménye?” kérdést rejtetten felidéző) hangleyjtésemelkedésre „fut ki”, mint ahogyan a „szabad szerettem volna lenni”; az „örök kísérték” az „és hiába” után következő „hát légy, mi vagy” kijózanult valóságlátásának a hangját variálja, a „végképp boldogtalan” és az életútra utaló „végig az uton” kimondásakor pedig igazán nem lehet nehéz észrevenni a hangleyjtésbeli hasonlóságot. Más a metrika, mások a szavak is, de van köztük bizonyos hasonlóság, aminek alapján a belőlük formált komplex egységek a *formálás rokon tendenciái következményeképpen* már erőteljes hasonlóságot mutatnak. Talán nem jogosulatlan ezt a rokonságot a bennük levő „dallam” rokonságaként megjelölni. Juhász Ferenc *Rezi bordalán*ak és a más alkatú, de *ugyanabban* a korválságban a helyét *hasonlóképpen* férfias tartással megállni akaró Benjámin Lászlónak *Ne szégyenkezz, ne légyenykedj* c. verse is mutat pl. ilyen rokonságokat, akár a késői József Attila és Kosztolányi lírájának nem egy darabja. Ennek a „belső formá”-nak valamilyen intuíciónál érzi magában minden bizonnyal a költő, illetőleg a költők egyik típusa — ez a „belső forma”, ez a „dallam” azonban egyszersmind „tartalom” is, ha nem általános akusztikai kategoriák felől közelítünk hozzá, hanem az egyedi mű jelentését vizsgáljuk. Ez a dallam kapja majd meg az önkifejezés és a formálni, alkotni akarás törekvéseinek kölcsönhatásában a maga külső (betűk, hangok formájába történő) rögzítését. De az elkészült műnek sem az akusztikai elemei fogják „a formáját” jelenteni (ezen az alapon a zenei műalkotás „tisztá forma” lenne), szemben a nyelvtanilag kielemezhető értelem „tartalmával”, hanem a legkülönbözőbb, egymást kölcsönösen

átható-meghatározó tényezőknél komplex *egysége* adja az ember számára való jelentésben gazdag műalkotást.

Hogy ennek a „dallam”-nak (nem a még rögzíthető formába nem rendeződött — tehát csupán a költő belső világában rejtőző —, hanem a már elkészült mű szövegének elolvasása nyomán keletkező, a mű fontos komponenseként szerephez jutó „dallam-élmény”-nek) a megragadása, fölmérése sem történhet meg, ha pusztán a teljesen „kézzelfogható” elemeket (a hosszú és a rövid, a hangsúlyos és a hangsúlytalan szótagokat) vesszük figyelembe, arra vonatkozólag talán már az eddigi alapján is lehet bizonyos következtetéseket levonni. Még inkább így van ez, ha ennek a „dallam”-nak a komponensei közé — adott esetben — a műben testet kapó érzelmi menetet is odaszámítjuk.

Itt azonban mindjárt az a kérdés is fölvetődhet, hogy vajon tudományos verselemzés, tudományos versstruktúra-vizsgálat során lehet-e egyáltalán ilyen tényezővel számolni. Nem vinne ilyen tényezők figyelembevétele a romantika vagy esetleg az impresszionizmus irodalomszemléletének a legközvetlenebb közelébe?

Kétségtelen tény, hogy az érzelmekről viszonylag könnyebb szép, nagy szavakat mondani, mint őket számba véve egzakt irodalmi műelemzéseket adni — ha csak nem az érzelmeikkel összekapcsolódó, viszonylag könnyen mérhető biológiai mozgások gondos fölmérését és leírását tekintjük műelemzésnek. Ugyanakkor viszont érzelmeknek, indulatoknak és költői műalkotások némelyikének az összefüggése sem tagadható. És — ami igen fontos — nem pusztán *kísérő* érzésekről (hangulatokról, benyomásokról) lehet szólni: valamely lelkiállapotnak a kifejezési, ill. földézési képessége a megformált nyelvi anyagnak éppúgy *tőle el nem választható tulajdonságai közé tartozik*, mint a gondolatmegfogalmazásra vagy a képföldezésre való alkalmasság. A leírt szöveghez szükségszerűen kapcsolódó tényezők sorában az emberi bensőnek érzelmi-indulati mozgásai is ott vannak: ezek is részt vesznek az „an sich” is létező pusztá írásjel-soroknak „für uns” létező műalkotássá alakításában. A gondolkodás és a nyelv összefüggéseit boncolgató munkájában Vigotszkij egyértelműen leszögezte, hogy a gondolkodás és az érzelmi-indulati tevékenység egymástól való elválasztása magának a gondolkodásnak a megértése elől is elzárna az utat, sőt, arra is rámutatott — épp irodalmi szövegek elemzéséből kiindulva —, hogy még a gondolat sem esik minden esetben közvetlenül egybe a nyelvtani szabályok alapján boncolható nyelvi kifejezési formával: az eleven mondatnak mindig van egy „mögöttes szövege”, hozzá kapcsolódó, felszínre nem jutó gondolatokkal. Az eleven nyelvi anyagból alkotó költő művének elemzésekor tehát a *gondolati-affektív „mögöttest” is számításba kell venni*. Ennek a voltaképpeni költői alkotáson *belüli* vonulatnak a figyelmen kívül hagyása a szavak „helyi értékének” (potenciális jelentésköréből az adott összefüggésben realizálódott jelentésének, értékének) megértését sem teszi lehetővé, ezzel összefüggésben a voltaképpeni struktúrájának a maga teljes, eleven komplexitásában való feltárása sem hajtható végre ily módon.

Vegyük például Arany *Ősszel c.* költői alkotását.

Tény ugyan, hogy a szavaknak és más kisebb, „kézzelfoghatóbb” egységeknek a számbavétele nyomán is kirajzolódik a mű elemzője

előtt a műben levő ellentétek egymást váltásának némely fontos tényezője — de nem valamennyi.

„Mert fájna most felhőtlen ég,
Mosolygó, sima tengerarc,
Élénk, verőfényes vidék —
Óh, fájna most nekem e rajz!
Kék fátyol messze bérc fokán —
Arany hajó, mely futva szegdel
Bíbor habot... Jer, Osszián,
Ködös, homályos énekeddel.”

— olvassuk pl. a második versszakban. Talán az említett alapelemek vizsgálatának alkalmazásával is megállapíthatjuk az első és a negyedik sor „fájna” szavának közelebbi vagy távolabbi egymásba játszását a refrén szavaival, velük szemben pedig kirajzolhatjuk a derű, a szépség értékeit hordozó szavaknak, szószervezeteknek a rendezett csoportját, és észlelhetjük magát az ellentétet is. Valami, aminek pedig nagy szerepe van a költeményben, mégsem domborodnék ki ily módon. Nem derülne fény arra a hallatlan érzelmi bonyolultságra, az érzelmeknek egymásba átmenő, egymásba átcsapó, időben lejátszódó eleven küzdelmére, amely oly nagy mértékben járul hozzá ahhoz, hogy remekműként könyveljük el ezt a verset. Arra, hogy ha egyszer azt mondta a sorok írója, hogy *fájna* Homér világát megidézni, akkor utána a homéri világ *szépségeinek* mámoros megéneklése egyúttal a *fájdalomnak* a kiáltása is. A fájdalomtól való félelem visszatartaná a derű világát magasztalva festő szavakat — hiszen érzi kimondójuk, hogy a *kontraszt* mindjárt *növeli* is a fájdalmat —, ezek a szavak mégis előtolulnak és egymásra halmozódva már-már feledtetik a fájó valót — míg a mámorok az öngerjesztő ereje ki nem merül, és a kifulladás a *kezdetben csak hangulatilag átélt* — és e fájdalmas hangulatban sejtve rettegett —, egyértelműen határozott fölismerésig el nem visz. Amíg el nem jutunk a „beült hozzám az unalom”-tól a „Csak sír az égbolt ezután *Örök unalmú* lanyha cseppel” általánosításáig, a „Hallgat, komor, fázik dalom”-tól a kategorikus megfogalmazásokig:

„A természet lassan kihál;
Nincs többé nagyszerű csoda,
Többé se napfény, se vihar...
Nincs délibáb...”

Bonyolult, ellentéteken át vivő érzelmi fejlődés más-más fázisait fejezik ki a leírt sorok. Ezért *más-más* jelentésű, más kifejezés-értékű a refrénnek *ugyanaz* az ismétlődő mondata is. (Nem jogosultság nélkül írta Baránszky Jób László, hogy az *Ősszel* valójában az olvasó bensőjében születik meg, „az írott szöveg erre nyers anyag”. Csakhogy nem kizárólag erre a versre érvényes ez a megállapítás — legföljebb az mondható el itt egyedi sajátságként, hogy azon versek egyike áll előttünk, melyben az említett törvények különös határozottsággal mutatkoznak meg.)

Elmondhatjuk azt is, hogy statikus versmodellből kiindulva (tehát a vers időbeliségét, folyamatjellegét figyelmen kívül hagyva) ebből éppoly kevésbé tárulna föl valami, mint a költemény további mene-

tének bonyolultságából — és egyúttal a mű alkotóelemei elrendezésének *törvényszerűségéből*. De már azt is megállapíthatjuk itt, hogy egy költemény nem csupán elemi részekből — ezeknek a „kapcsolási törvényei” szerint — fölépített nyelvi alkotás, hanem még valami más is. Más szóval: adott esetben nagyobb szövegrészek — akár maga az egész mű-szöveg — felfogható a maga nemében „elemi egység”-ként, abban a tekintetben, hogy egy bizonyos *teljes periódust* alkotó érzelmi-indulati folyamatnak a teljes kifejezése is *zárt egészet* alkot — függetlenül a kifejezés során felhasznált eszközök számától és milyenségétől.

Ez azt is jelenti, hogy a költői műben megformált nyelvi anyaghoz ilyen értékek is szükségszerűen hozzátartoznak, a mű ilyen tulajdonságai révén is lehet — mégpedig nagymértékben — esztétikai értékeknek a hordozója. Nem minden költemény ilyen, s az ilyenekben is kimutathatók a kisebb akusztikai, stilisztikai értékek, a mű értékét azonban nem pusztán ezeknek az összessége adja. (Más oldalról nézve: lehet egy vers akusztikai összecsengésekből, ellentétekből, párhuzamokból stb. gondosan kiépített egész, hogyha ebben az „érzelmi-indulati egész” voltában elhibázott, nem szerves egység, akkor akár giccsesség is lehet. Az egyébként értékes strukturalista vizsgálatok általában azért nem érzik szükségét annak, hogy ilyen tényezőkkel számoljanak, mert gondosan megrostált anyaggal — nem-strukturalista szempontokkal vagy nem-strukturalista egzaktussággal dolgozó lapszerkesztők, kritikusok, irodalomtörténészek, írók, esztéták ellenőrzésén már átment anyaggal — dolgoznak, belőle válogatnak elemzési anyagot, példát.) Ahogyan egy hangnak vagy egy felidézett képnek is lehet az emberi pszichikumban (évezredes múlt alapján) gazdag jelentése, ahhoz hasonlóan lehet meghatározott pszichikai törvényekkel való egybevágás, nekik való megfelelés alapján is egy szöveggépződmény valamilyen különösen intenzív belső drámának a hordozója: ennek kifejezője ill. felidézője is. Közismert, hogy néha egy-egy mondatban feltárul, sejtethetővé lesz egy egész jellem, pár szó néha az *önkifejezés törvényei* szerint felkavart lelkiállapotokba ad bepillantást. „Nincsen fia!” — jajdul föl Macdud a *Macbeth*ben, s ez ott tökéletesen érezteti azt a félelmetes felindulást, melyet saját fiainak elvesztése idézett benne elő: hiába gondol akármire, úgy érzi, nem tud méltó bosszút állni, ha fia gyilkosának a fiát nem ölheti meg. Közvetlenül nincs ebből semmi leírva, csupán egy tómondatnyi töredék. Mint ahogy a jéghegy roppant tömegének vonulataiból a víz felszíne fölé nyúló csúcsok vonalai sejtetnek meg valamit, vagy ahogyan a régész képzeletében egy épület csúcshívének néhány darabja sejteti csak meg az elpusztult *egészet*, akkor némileg hasonlóan érezteti egy-két mindenképpen hangot követelő és azt megtaláló érzés vagy gondolat a többit, az elhallgatottat. A drámákban is így van, így van versek esetében is. Adynak *Véresre zúzott homlokkal* c. műve teljes lelki zavarodottságából magát összeszedni próbáló ember drámai monológjaként hat, ilyen lélekállapotnak a tétova, döbbszent mozdulatait érezteti, Vörösmarty egyik legdöbbenetesebb alkotása, a *Fogytán van a napod* egy élet pereméhez való közeledés utolsó lépéseinek az átélését közvetíti nehezen gördülő, meg-megakadó szavaival. A „Fogytán van...” és a „Ha volna is — minek?...” közti átváltás érzelmi mélységét *pusztán* a szavakban vagy a mondatokban megfigyelhető ellentéteknek és párhuzamoknak a szám-

bavétele alapján nem lehet megmérni. Juhász Ferenc *Ady Endre utolsó fényképe* c. versének soraiban a „Nagy repülések — Uramisten! Ott liheg leomolva” három egysége között lehetetlen nem érezni a teljes kimondásig vezető úton valahol megrekedt, egymásba torlódott mondatoknak a *sokaságát*. Juhász Gyula egyik késői remekében, Gulácsy Lajoshoz írt soraiban merő képtelenség volna egyszerű ismétlést látni abban, hogy ténylegesen kétszer szerepel egymás után két rövid mondat:

„... Esengtük Grandet Eugenia szerelmét,
A csillagot kerestük, mely letűnt.
A csillagot kerestük... merre is vagy? ...”

Csak a szavakra koncentrálna nem derül ki, hogyan jut itt el a költő — akár monológja során valamely dráma szereplője — az emlékek felidézésének fokozódó bódulatából asszociációi nyomán a tragikus valóságra való fokozatos, nehéz ráébredésig: a költött világba való magát-beleélés játékból-mámorából annak tudatosodásáig, hogy az egykori barát nem mellette, hanem tőle az örültekháza falával elválasztva él — e józan tudaton át pedig annak riadt sejtéséig, hogy ket-tejüket mégis összeköti valami, ami a keresés tétova mozdulatait azért indokolhatja: hogy saját útja is arrafelé veszi fordulatát. Az adott szöveg egész „mögöttesének” megértése teszi csak lehetővé, hogy elhatároljuk ezt az ismétlést a más esetekben, más összefüggésekben inkább nyomatékosító funkciót betöltő ismétlésektől (amilyen pl. Heine *Takácsokjának* refrénjében találkozhatunk). A döntő tényezőt jelentő mögöttes vonulat feltárása, lehetőségek szerinti fölmérése nélkül tehát a voltaképpeni műalkotás vonalai sem rajzolódnak ki előttünk.

Igaz, ez a vonulat nem egészen kézzelfogható, mégsem jelenti ez azt, hogy a költészetnek valamilyen „titkába” kell itt ütköznie a kutatónak. Illetőleg: minden titok addig titok, amíg meg nem magyarázzák mibenlétét. Titokzatosság forrásává legföljebb az lehet itt, hogy a lélektan még (?) nem tárta fel *egyes* lelkiállapotoknak bizonyos kifejezési formákkal való törvényszerű kapcsolatait, melynek alapján az adott forma képes meghatározott lelki folyamatok intenzív *előidézésére* is. Amint azonban valaminek az energiamennyiségét a legkevésbé sem befolyásolhatja, hogy erről az energiamennyiségről milyen kategorizált ismereteink vannak, ahhoz hasonlóan nem változtat e téren való ismereteinknek hiányossága vagy rendezetlensége sem az adott tényeken. A költői műalkotás minden bizonnyal nem csupán kisebb „súlyú” tényezőknél igen bonyolult rendszerét testesíti meg magában. Viszonylag egyszerűbb vagy kevésbé kiegyensúlyozottá szerkesztett-csiszolt nyelvi anyag is lehet remekmű, ha anyagának nagyobb „súlya” van: ha erőteljesebb belső mozgásokat testesít meg (fejez ki ill. idéz elő). A szó jelentéskörének megértésekor sem mindig az egyes hangok — tehát azon belüli „*elemi részek*” — és közvetlen relációik vizsgálata, majd a kapott eredményeknek valamiféle *összegezése* útján jutunk el, hanem ha a szó mindenekelőtt egység voltában szemléljük, amely felbontható még külön-külön vizsgálható alkotóelemekre. Michelangelo *Mózes*e sem csupán geometriailag viszonylag kevésbé szabályos idomoknak — szem-, orr-, kar-, kőtábla- (stb.) formáknak — az egysége, hanem ember- ill. egy legendabeli „*Mózes-forma*” is. Ehhez némileg hasonlóan lehetnek

nagyobb — akár teljes vers terjedelmű — szövegrészek, melyek *mindenekelőtt sajátos egység voltukban* érthetők meg. Ezek is hangokból, szavakból (stb.) épülnek föl, meghatározott törvények szerint, összekapcsoltságuk azonban nem érthető meg minden tekintetben, ha nem vesszük figyelembe, hogyan kötődnek pl. bizonyos érzelmi-indulati folyamatoknak a törvényszerűségeihez. Ezen az alapon írhat joggal a két szovjet pszichológus: Vigotszkij és Leontyev is „a műalkotás által kiváltott reakciónak, belső tevékenységnek a struktúrájára”-ról, ill. arról, hogy az érzelem „alkatrésze a művészi gépezetnek, hajtósíja a művészi formának”. (Tehát — az Aranytól vett példánál maradva — a szavak szótári jelentéseinek és asszociatív körükön túl szükséges annak ismerete is, hogy néha egyszerre vannak bennünk egymást átható ellentétes érzések, hogy a képzelet néha elragad bennünket, és a vágyat valóságként éljük át, de utána annál kijózanítóbb a valóság tényeire való rádöbbenés; hogy néha sejtünk valamit, de el akarjuk — és néha el is tudjuk — hártani magunktól a sejtelem bizonyossággá érését. Másrészt: hogy amikor elragadnak a szavak, amikor el akarunk valamit hessegetni a tudatunkból — stb. —, akkor szoktunk ehhez hasonlóan beszélni ill. viselkedni.)

Ha egészen szigorúan nézzük, akkor valamely költői műalkotás nem egyéb leírt, csak nagyjából elrendezett vonalaknak (esetleg lazán elrendezett hangoknak) az egymásutánjánál: *mindent, ami több ennél*, valami módon *az emberi benső ad hozzájuk*. Nem önkényesen — illetőleg: számunkra az veendő figyelembe, amit nem önkényesen —, hanem meghatározott törvények szerint. Ezen belül részletkérdés csupán, hogy mit gondosan már könyvek sokaságába rögzített konvenciónak és mit az emberi pszichikumnak a rejtettebb, egymást át- meg átható törvényei alapján. Ennek a pszichikumnak a mű létrehívásában részt vevő mozgásait a maguk teljes bonyolultságában megragadva érthetjük csupán meg tudományosan magát a költői művet is, így tárhatjuk fel annak struktúráját is.