

*János bár szereti ezt a zenét, nem megy el a koncertre.*

*János nem megy el a koncertre, pedig szereti ezt a zenét;  
illetőleg nem osztozik a beszélő János attitűdjének tartalmában:*

*Bár János aggódott, hogy megfázott, mégsem fázott meg.*

*János nem fázott meg, pedig aggódott, hogy megfázott.*

3. A megengedő költészők szintaxisáról és szemantikájáról szóló értekezés merőben új, a magyar nyelvtudományban korábban nem ismert területekre terjesztette ki a téma vizsgálatát. Rendszeres kutatás tárgyává tette a jelentés implicit komponenseit, az eszközhasználatban pedig az aktuális tagolódás vetületeit.

A szerző szemléletében és módszerhasználatában a logika jelenik meg. Nem élő mondatok rejtett jelentésrészeit igyekszik megfejteni, hanem a következetes lépésekkel változtatott nyelvi formához keresi meg azt a tényállást és a beszélőnek azt a – hiedelmére épülő – előfeltevését, amelyek összefüggésében a nyelvi forma adekvátnak bizonyul.

Békési Imre

## Irodalom

Horváth Katalin, *HungÉrt.* VII. (1985.) 1–2. 245–246.

Huszár Ágnes, *Nyr.* 110. (1986.) 2. 233–234.

Rácz Endre, *ÁNyT.* XVIII. (1989.) 380–384.

### **Hankiss Elemér: Az irodalmi mű mint komplex modell**

Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985. 693 p.

Dokumentatív értékű e mintegy hétszáz oldalnyi terjedelmű mű, hiszen az 1985-ös összegző kiadás egy másfél évtizeddel korábban, 1970-ben elkészült irodalomtudományi rendszerezést, „valamiféle műalkotáselmélet”-et takar. A kötet történetiségénél maradván, a rendszerezés előzménye egy évtizedes intervallumra, a hatvanas évek strukturalista szemléletmódjára, kutatási eredményeire, problémafelvetéseire épül.

Rövid ismertetésemben a mintegy két évtizedes rálátás távolságából sem értékelni, netán bírálni, vagy éppen dicsérni kívánom a kötetet. „Csupán” igyekszem bemutatni teoretikus koncepcióinak vázát, mely az ismertetés rövidege miatt sajnos együtt jár az empirikus, meggyőző műelemzések és a történeti fejezetek „felületes” megemlégtetésével.

Alkotó – mű – befogadó triádjának elemei különböző mértékben hangsúlyozódtak az esztétika történetében, az irodalomelméleti irányzatokban. Hankiss Elemér axiomatikus kiindulópontja szintén e hármásra épít, de nem statikusan emeli ki az egyik tényezőt, hanem dinamikus módon közelít. Az irodalmi művet kétirányú folyamat: keletkezés és hatás, rögzítés (alkotói oldalról) és generálás (befogadói oldalról) metszéspontjaként értelmezi. Ebből következnek a kötet tanulmányait egybefogó problémafelvetés is: objektív válaszokat kapni arra vonatkozóan, „hogyan az irodalmi alkotás hogyan képes viszonylag kisszámú jel segítségével gyakran igen gazdag és bonyolult emberi élményeket

rögzíteni, tárolni, s ezeket az élményeket később, akár évszázadokkal később, az olvasókban, a nézőkben újra feltámasztani, létrehozni, »generálni« (33).

A probléma megoldásának Hankiss-féle hipotézise a következő (35–101): a műalkotás nem struktúra, hanem komplex modell, mely passzív, aktív, szerkezeti, funkcionális és interstrukturális vetületekkel bír. A műalkotás mint komplex modell funkciója: alkotói oldalról egy „dinamikus erőrendszert”, „reális struktúrát” rögzítsen; befogadói oldalról pedig egy másik, de hasonló „reális struktúrát” újra létrehozson, „sugározzon”, újraalakíthatóvá tegyen. A hipotézis kapcsán legalább két terminológia interpretációjára kell kitérni. Hankiss Elemér impozáns részletességgel közelíti meg a struktúra és az irodalmi mű definíálásának kérdéskörét. A struktúra meghatározásainak két tendenciáját összegzi és egyben két struktúrátípust, két struktúra-definíciót vél elkülöníthetőnek: az úgynevezett „reális struktúrát”, „erőrendszert”, melyben az okok és okozatok nem lineáris, hanem kölcsönös, többoldalú erőrendszere éppen a működés állapotában van (35–41), és az úgynevezett „virtuális struktúrát”, mely törvényrendszert jelent, képességet, potencialitást, programot (46–51). E két struktúrátípus nem azonos, de feltételezik egymást, a törvényrendszerek konkrét erőrendszereket irányítanak, de nem lineáris hierarchiában, hanem „sokoldalú, kölcsönös összefüggésrendszert” alkotnak (57), kölcsönösen befolyásolva a másik jellegét. A szerző szemléletesen mutatja be e két struktúrátípus fentebb leírt teoretikus működését a nyelv mint virtuális struktúra és a konkrét beszédaktus mint reális struktúra kölcsönös meghatározottságán keresztül (51–58). Mint már említettem, az irodalmi mű ebben az értelemben nem struktúra, hanem egy olyan komplex modell, mely reális struktúrákat közvetít alkotó és befogadó között. A gondolatkörben maradva, világossá és áttekinthetővé válnak azok a fogalomtendenciák, melyek a mintegy kétezeröt száz éve makacsul újramegválaszolt – mi a műalkotás?, mi az irodalmi alkotás? – kérdésre vonatkoznak. Az egyik tendencia, ha az irodalmi alkotást azonosítják a reális struktúrával, – más szóval – az alkotóban, vagy befogadóban meglévő műélménnyel. Hankiss Elemér e válaszcsoporttal nem ért egyet, hiszen ez végletes szubjektívizmushoz vezet: azaz „annyi Faust van, ahányan a Faustot valaha is elolvasták” (66). Részemről megjegyzem, e megközelítésnek van egy másik végletessége, végletes objektívizmusa is – a példánál maradva: csak egy Faust van. Bár teoretikusan egyik sem zárható ki, de a műalkotások értelmezésében gyakorlatilag egyik út sem járható. Az irodalmi alkotás definíálásának másik tendenciája az, amelyben mint virtuális struktúráként értelmezik a művet, „mely akkor is létezik, ha egyetlen ember sem olvassa” (67). E tendencia sem fogadható el, hiszen az alkotások transzcendens léteztetése éppen a kutatót zárja el kutatása tárgyától. A szerző e két tendenciát elvetve, az irodalmi művet tehát olyan komplex modellként, olyan jelegyüttesként értelmezi, mely „rögzíti” az alkotói reális struktúrát és „vezérli” a befogadói, ugyancsak reális struktúrát (66–69). Az irodalmi mű összetettsége több modellvetületet hordoz. Alkotói élményből indulva, a diakrón szinten mint passzív modell rögződik, pontosabban az alkotó „bizonyos jelek, jelösszefüggések segítségével” rögzít egy struktúrát (69). Szinkron szinten a műalkotásban három modellvetület fonódik össze: a szerkezeti modell, mely csak a jelkombinációkat írja le; a funkcionális modell, mely e jelkombinációk mozgásrendszerét jelenti; és az interstrukturális modell, mely a műalkotáson kívüli erőrendszerekhez, reális struktúrákhoz kapcsolja a művet. Végül ismét diakrón szintre térve, az irodalmi mű ötödik sajátossága az aktív modellvetület, melynek funkciója, hogy a befogadó tudatában „vezérelje”, „földidézze” a passzív modellként rögzített reális struktúrát, és a befogadóban valami hasonló élményt hozzon létre (69–101).

E hipotézis teoretikus és empirikus bizonyítása során hatszáz oldalon keresztül olyan tudományos ismeretekhez jutott Hankiss Elemér, melyekkel az azóta eltelt időszak bármely műalkotás – elmélettel foglalkozó kutatójának számot kell vetni. Bizo-

nyításában e teória nem elméleti, légüres térben, hanem a különböző, már bizonyos történetiséggel bíró, huszadik századi irodalomelméleti irányzatok ismereteihez kapcsolódik az egyik oldalon, míg a másik oldalon e teóriát interdiszciplináris közegbe helyezi. Végül ezen elmélet életképességét, valóságosságát empirikus tények sokaságával, konkrét művekre való kitekintésekkel, statisztikai mérésekkel támasztja alá.

A műalkotás passzív modellvetületének rögzítő jellegével foglalkozik a legkevésbé a szerző, hiszen a műalkotások e rétegét már szinte minden lehetséges szempont szerint kutatta és igen eredményesen kutatja a retorika, poétika, stilisztika. Sokkal kevésbé feltárt a diakrón szint másik: aktív modellvetülete. Megjegyzem: még kevésbé kutatott a passzív és az aktív modellvetület kapcsolata, az a problémakör, mely már hermeneutikai jelleggel arra irányul, hogy a passzív modellvetületből milyen feltételekkel, kritériumokkal válnak egyes elemek aktívvá, koronként változva, süllyedve és emelkedve elfelejtődnek, illetve újra életre kelnek egy műalkotáson belül. Szintén hermeneutikai irányú problémakör a megértés-féltreértés paradoxon, mely a passzív-aktív modellvetület közötti adekvát meg nem felelést jelenti Hankiss terminológiájában. De e meg nem felelésnek is van „virtuális törvényszerűsége”, stuktúrája; pontosabban: a műalkotás passzív modelljéből mi válik aktívvá, mindez megközelíthető a kommunikációelmélet, irodalomszociológia és az irodalomlélektan tudományágak segítségével.

A szerző az irodalomlélektan eredményeit és módszereit használja fel a műalkotás aktív modellvetületének megközelítésében (107–145), különös tekintettel az irodalmi mű hatásfolyamatát vizsgáló hatáselméletek (146–169) eddigi eredményeire. Az irodalmi mű hatásának – elfogadott – statikus képlete (valóság–mű–olvasó) mellett a szerző felállít egy részhipotézist: a hatásfolyamat dinamikus képletét (170–188.) A problémaszituáció a következő: minden irodalmi mű a különböző társadalmi-pszichikai erőterben a különböző befogadónál képes arra, hogy feszültséget megszüntessen vagy fokozzon. Valamely befogadói erőteret „megváltoztatni csak erővel lehet” (173), és ha az irodalmi mű hatása ilyen jellegű, akkor a mű maga is „energiahordozó”. A kérdés egyrészt: hogyan sűrűsödnek, kerülnek bele és hogyan aktivizálódnak, kerülnek ki ezek az érzelmi–gondolati energiák a műbe, illetve a műből; másrészt a kérdés az: hogyan kódolja az író mindezt a passzív modellbe, és hogyan dekódolhatja az olvasó, azaz hogyan hat az aktív vetület. E problémakörök empirikus vizsgálatát Hankiss Elemér az irodalmi alkotások nyelvi jelsorának szintjén végzi el, többször is hangsúlyozva, hogy a többi szinten (cselekmény, ábrázolás, nem nyelvi szint) ilyen irányú kutatások még nem történtek.

Az irodalmi alkotások nyelvi jelei (is) eszközök, „kulcsok” energiák rögzítéséhez és életre keltéséhez. De melyek ezek az energiák? A szerző által elfogadható válasz egy részletes motivációtani, történeti áttekintés (188–196) után sok-sok, az emberi alaptermészetet jellemző, köznapi készségben és alaptulajdonságban fogalmazódik meg. Tehát a művészi alkotómunka energiaforrása – csak egy-kettőt kiemelve – a „kifejezés és közlésvágy”, „kíváncsiság”, „érdeklődés”, a „kereső és felfedezőösztön”, a „formálókodv”, a „problémák megoldásának vágya”, az „újdonosság és változatosság kedvelése” (195). Ezután felmerül az a kérdésben megfogalmazható probléma is, hogy: mi az, ami e készítő energiák által rögzül. Hankiss Elemér elfogadja az esztétikában is oly sokszor vitatott tükrözéselméletet: „Igenis tükrözi hát a műalkotás a valóságot, a valóság és az író viszonyát, küzdelmét, mégpedig gazdagabban, mélyebben, dialektikusabban, mint gyakran vélni szokás.” (181). Végül még egy kérdéskör: hogyan rögződik az alkotó reális struktúrája, adott sors-, létélménye, viszonya a valósággal; milyen alkotói módszerekkel, milyen mechanizmusokkal lesz képes a nyelvi jel arra, hogy reális struktúrákat létrehozó energiát közvetítsen. A legegyszerűbb és leggyakoribb „energiatranszformáló” módszer az ismétlés, mint szó- vagy jelentésismétlés (200–201). Egy másik energiát

sugárzó mechanizmus az eltérítés, eltérés (205–212). Arisztotelész óta tudjuk, hogy a valóságtól kell eltérnie a műalkotásnak, de hogy hogyan és milyen mértékben, erről igen változatos válaszvariánsok sorolhatók fel. Hankiss Elemér az irodalmi alkotásban az eltérés hogyanjának és milyenségének viszonyító alapjaként a „köznyelvi átlag”-ot tartja elfogadhatónak (208–212). Megjegyzem, hogy a visszatükrözés elvét cáfoló esztétikai, irodalomelméleti kutatók nem figyeltek fel eléggé arra a paradox tényre, hogy az energiát, figyelemfelkeltést indukáló írói mechanizmusok – az irodalomban a nyelvi szinten az ismétlés, sűrítés, eltérés, feszítés –: eszközök, melyek éppen azáltal tudnak hatni, ha eltérnek a valóságtól, az irodalmi alkotásokban eltérnek a valóságot ábrázoló „köznyelvi átlag”-tól. Tehát véleményem szerint a visszatükrözés elvét cáfoló esztéták felcserélik a művészet (egyik) lényegét a művészet eszközközpontosságával. Hankiss koncepciója olyan fontos felismeréshez vezetett az irodalom területén, melynek következményeit még mindig nem vonták le az általános esztétikában. A szerző az „átlag köznyelvtől”, a várttól, az előre sejtettől való eltérésnek három fokozatát különíti el (212). Elsőként, ha eltérés nincs vagy minimális, tehát a műben egy adott elem nem telítődött fel többletenergiával, mindössze tényinformációhoz juttat; másodikként: ha az eltérés ennél nagyobb, de még felfogható, ebben az esetben esztétikai-stilisztikai hatást fejt ki; harmadikként: ha az eltérés foka olyan nagy a várttól, az előre sejtettől, hogy „bántó értelmetlenségbe” fullad az olvasó részéről, így az esztétikai hatás elmarad. Bár a szerző nem utal rá, de véleményem szerint érdekes következtetésekre juthatnánk, ha az eltérítési fokozatok viselkedését a történelmi múltban keletkezett irodalmi műveknél is megvizsgáljuk. Eltérítési fokozatok megduplázódnak, hiszen a múltban rögzült passzív modellvetület eltérítési fokát is meg kellene vizsgálni a múlt „átlag-köznyelvéhez” viszonyítva. Ezt nehezíti az a tény, hogy a múltból – többségében – irodalmi nyelvű dokumentumok maradtak ránk. És ezenkívül a jelen olvasójának átlag-köznyelve is mértéke lesz az eltérésnek. Így könnyen létrejön az a tendenciózus folyamat, hogy a mai átlagolvasók többségénél az 1. és a 3. fokozat többnyire felcserélődik. Tényszerűbben: a műben a korhoz, szokásrendszerhez, értékrendszerhez, mindennapi életéhez kötött, energiát nem sugárzó tényinformációk könnyen átsapnak a 3. fokozatba, a „bénító értelmetlenségbe”. A hermeneutika, a megértés tudománya és művészete éppen ezen ellentmondásos viselkedés feloldására irányul. Módszerük, hogy az egyes művek alapos elolvasása után a mű bizonyos szemantikai kontextusait visszahelyezik a „hagyomány kontextusába”, az adott kor vizuális és verbális dokumentumrendszerébe, majd mintegy feltöltődve, mindezt visszahelyezik a műbe. Hankiss Elemér egy másik energiát sugárzó mechanizmus, a sűrítés esetében is azt elemzi, hogy mit és hogyan, milyen eszközökkel sűrít a mű. (212-228). *Mit* kérdésre a válasz: a valóságot, így a műalkotás valósága intenzívebb, dúsabb, egyfajta homorú tükör, vagy éppen lukácsi fogalmat használva: intenzív totalitás (213). *Hogyan* sűrít kérdésre a válasz: a nyelvi jelek ismétlésével, fokozásával; kulcstényezőkkal – mint kulcsszóval, kulcsmondattal, eszméssel, tipikus emberi lét-helyzetekkel, sorsokkal, magatartásmintákkal. Végül egy harmadik kérdésre is válaszol Hankiss: milyen sűrítési fokkal hat a legjobban a műalkotás: Akkor, ha a „disszonáns mozzanatok”, „harmonikus egységbe” olvadnak (220), ha „maximális mennyiségű impulzus optimális harmóniában” van (220), ha a műalkotás „ökonómiaja” magasán szervezett „organizáció” (226). Hagyományos kifejezéssel élve: ha a műalkotás olyan szerves egész, amelyhez sem hozzáadni és amelyből sem elvenni nem tudunk. Az aktív modellvetület energiát sugárzó mechanizmusaként a szerző a „feszítést” is elemzi (228–248). Az irodalmi műalkotás minden olyan, legalább két eleme hordozhat feszültséget, mely ellentétes pólustöltésű. Így például a rímek, ritmus, metaforák, a különböző retorikus formulák, a paradoxon, a szinesztézia, paralelizmusok stb. A műalkotásban a kifejezés-

formák (szatíra, irónia, pátosz, humor, tragikus, komikus stb.) hatása is feszültségből, mégpedig „két egymás mellett futó tudatsík feszültségéből ered” (239).

Az irodalmi alkotás szinkron szintjén elhelyezkedő harmadik modellvetület a szerkezeti modell (251–467). A szerkezeti modellvetületnek négy rétegét véli elkülöníthetőnek a kötet írója: a nyelvi mozzanatok, a kompozíciós, a valóság- és az értékmozzanatok rétegét. Az irodalomtudományi irányzatok különbözősége fakadhat abból is, hogy valamelyik réteget vélték fontosabbnak: például a pozitívizmus a valóságmozzanatokra összpontosított, a marxista kutatók a valóság- és értékmozzanatokat, míg a strukturalisták a nyelvi és kompozíciós mozzanatokot elemezték. A mű szerkezeti modellvetületén belül a nyelvi kifejezés szintje a „műalkotás fonetikai, morfológiai, lexikai, szintaktikai, stilisztikai” leírása (252). A kompozíció szintje: a cselekmény, a motívumok, paralelizmusok, idő-tér szerkezet, nézőpont rendszere (252–253.) A valóságsszint a műalkotásba került külső és belső valóságmozzanatok rendszere, melyet a szemantika és az irodalomszociológia kutat (253–254). Végül az értékmozzanatok szintje, mely az elemek értékmozzanatára figyel. Hankiss Elemér utal arra, hogy ez utóbbi két szerkezeti réteg vizsgálata a jövő kutatóira vár, de főképp az axiológiai réteg maradt feltáratlan. E négy szerkezeti szint összefonódását, de mégis elkülöníthető voltát reprezentálja Kosztolányi: Októberi táj című háromsoros versének elemzése (257–278); a több mint kétszáz regénybefejezés vizsgálata (278–323); a drámai katarzis-gépezet szerkezeti modelljének leírása (324–368) és Shakespeare Hamletjének hasonló megközelítése (369–405). A műalkotás szerkezeti modelljének empirikus tényekhez kötött megközelítései után Hankiss külön fejezetet szán egy új, de e modellvetület elemzéséhez nélkülözhetetlen tudományos eszköznek, a kvantitatív elemzés módszerének (412–467). Az egzaktág, a tudományosság, az objektivitás igényéből fakad az irodalomstatisztika mérési módszere, mely eddig eredményesnek bizonyult a nyelvi és kompozíciós szinten. E módszer eredményei a szerző szerint egyre „alkalmasabbnak látszanak arra, hogy az esztétikum bonyolult jelenségét adekvátan rögzítsék.” (453).

A műalkotás szinkron szintjén elhelyezkedő második modellvetület a funkcionális (467–598), mely a jelkombinációk mozgásrendszerét írja le. E módszer két oldalról szabályozható. Az alkotó oldaláról, aki egyrészt irányítja a mű egészét átszövő „makromozgásokat”, a műre jellemző dinamizmust (467–487), mint a cselekménysort, idő-térbeli, dramaturgiai „lendület” ívét, dinamizáló és késleltető mozzanatokot; másrészt irányítja a mű „mikrodinamizmusait”, melyek a műben a kisebb jelcsoportokat hozzák mozgásba (488–596). A funkcionális modellvetület mint mozgásrendszer a másik oldalon szabályozott az olvasó tudata által, mely az alkotói kódolásokat képességei, érzékenysége szerint érzékelheti; de hogy pontosan hogyan képes erre, milyen hatásfokkal, milyen agyműködési mechanizmusokkal, ez a problémakör még kevésbé feltárt, mint a műalkotásban potenciálisan meglévő makro- és mikrodinamizmusok rendszere.

Hankiss Elemér 1969-ben megjelent könyvében – *A népdaltól az abszurd drámáig* – a műalkotások mikromozgásait is elemzi. E vizsgálódás tudományos eredményei, mint a „síkváltás”, „oszcillálás” olyan törvényszerűségek, tézisek ma már, melyek elfogadottakká váltak az irodalommal foglalkozók körében, sőt a nyolcvanas évektől fokozatosan beépültek a középfokú és a felsőfokú oktatásba is. Húsz év alatt a síkváltás, az oszcillálás mint az esztétikum forrásának egyik hipotézise irodalomelméleti törvényszerűségnek bizonyult, és egyike a szerző legtermékenyebb problémafelvetésének. Az aktív modellvetület ismertetésében a műalkotás optimális hatásának egyik kritériuma volt a minél több hatásimpulzus kiváltása minél kevesebb jellel, vagy minél szervezettebben. A szerző szerint egy irodalmi mű hatásmozzanatának minőségi alapegysége nem a rím, metafora, szimbólum stb. mint heterogén minőségek, hanem ezek egy közös mozzanata. Az, hogy minden írói hatásimpulzus kiváltásában legalább két valóságsík, tudatsík

van jelen, és e síkok között a befogadó tudata „ide-oda vibrál, oszcillál” (497). A síkváltást mint az irodalmi műnek e hatásmozzanatát meggyőzően bizonyítja az – elsősorban – költői, stiláris eszközök elemzésével (497–510). A síkváltás különböző típusait különíti el József Attila verseiben (510–518); mint kettő, három, sőt négy, öt, hat sík egybejátszását egy komplex képen belül (510); vagy éppen két sík jelenlétét egy szóban (500); vagy az olyan típusú síkváltást, mely gondolat-, érzelem- és magatartásváltást jelent (513–518). A síkváltás és az általa kiváltott oszcillálás irodalmi jelenvalóságának bizonyításához azonban nem elegendő tény a költészetből és egy modern magyar költő képépítkezésének eszközzrendszeréből vett példák sokasága. Ezért Hankiss Elemér más műfajok, és más korszakok irodalmában, ezenkívül nem irodalmi szövegeknél is reprezentatív „mintavétellel” megvizsgálja e hatásimpulzus létét, jellegét. A köznyelv, retorika és irodalom összehasonlításában egy lényegi – látszólag más – hatásimpulzust „fedez” fel, mégpedig az „ismétlés”, „ismétlődés” mozzanatát (523–533), melyről mélyebb megközelítésben kiderül, hogy mozgásrendszere, ide-oda vibrálása azonossá teszi az oszcillálással (534). Az ismétlődés és oszcillálás lehet, „horizontális” típusú, melyben „azonosság” és „nem-azonosság” felderítésében vibrál az olvasó tudata, és lehet „vertikális” típusú, melyben a különböző valóságsíkok, tudatsíkok vibrálnak. A szerző ez utóbbit tartja esztétikai, irodalmi hatás forrásának (535–538). A vertikális oszcillálás lényegiségét, minden irodalmi formában való bennelevőségét bizonyítja a népköltészetből vett példákkal (540–548), az irodalomtörténeti kitekintéssel (548–559) és más műfajok, regény- és drámaelemzések segítségével (559–573). Végül az oszcillálást egy még tágabb összefüggésrendszerbe helyezi a szerző: az esztétikai élmény forrásának tekinti (574–598). Utal Hankiss Elemér az oszcillálás ontológiai státuszára is, mégpedig arra, hogy az embereknek talán azért fontos a művészet és az általa meglévő oszcilláló mechanizmus, mivel saját emberi alaptermészetünk lényegére ismerünk fel benne, hiszen „tudat- és érzelmvilágunk alapvető kategóriái (is) oszcillálnak” (581). Megjegyzem, ez a félmondatos idézet feltáratlan, a jövő kutatóira váró művészetpszichológiai, agykutatókkal kapcsolatos megoldatlan problémahalmazt takar, s lehet hogy a szerző e „sejtése” igazolódik, és egy emberi tevékenységrendszer, a művészet, az irodalom lényegi hatásmozzanata, az oszcillálás: a tudatműködés egy eddig ismeretlen hatásmechanizmusát tárja fel.

A műalkotás szinkron szintjének harmadik rétege az interstrukturális modellvetület, mely a művet átfogóbb struktúrákba kapcsolja, mégpedig az író – mű – olvasó kommunikációs rendszerébe (601–683). Két lényegi kapcsolattípust emel ki a szerző, egyrészt azt, hogy az író miképpen rögzíti a műbe a kommunikációs „Helyzetet”, mellyel már a műben megfogalmazódó „Választ” is életre hívja (603–634); másrészt azt, hogy milyen jellegű a kapcsolat író – olvasó között, és e kapcsolat hogyan változott az irodalom történetében (635–683).

Hankiss Elemér: *Az irodalmi mű mint komplex modell* című könyve olyan alapmű, mely mind a magyar, mind a külföldi irodalomelméleti irányzatok és társtudományok eredményeit felhasználva, több, részhipotézisben gazdag teóriát felállít és bizonyít. A tudományelmélet szerint egy hipotézis annál jobb, termékenyebb, ha bizonyítása után minél több részhipotézist felvet, indukál; minél több előrelátást lehetővé tesz; minél több impulzust ad ötletekhez, sejtésekhez, tudományos intuíciónak. Azaz olyan új tudományos eredményhez vezetett, mely az emberi ismeretek egy még fel nem tárt összefüggésrendszerére irányítja a figyelmet. Ezzel a mércével mérve Hankiss Elemér könyve még sokáig „szellemi kincsesára” marad az irodalomról, művészetről gondolkodóknak.

Máté Zsuzsanna