

## Významové usúvzťahňovanie problémového v novele A. Bednára *Cudzí*

Marianna Macášková, Filozofická fakulta PU, [mmil@centrum.sk](mailto:mmil@centrum.sk)

**Kľúčové slová:** motív, problémové, tematické, významové usúvzťahňovanie, primerané, neprimerané, Alfonz Bednár

**Key Words:** motif, problem, theme, semantic correlation, the adequate, the inadequate, Alfonz Bednár

Povaha sujetového konfliktu v novele Alfonza Bednára *Cudzí* (1960) je postavená na téme chýbajúcej blízkosti, nedostatku porozumenia v rodinných a príbuzenských vzťahoch. Čitateľ ju môže pri pohľade späť ľahko identifikovať zo sémantického zaťaženia incipitu, z vety „*Príbuzní a známi začali od Viktora Michela dostávať listy.*“ (Bednár, 1986, s. 7), ktorej východisko je v opozitnom vzťahu s titulom prózy. Porozumeniu témy, resp. jej problémovému zameraniu predchádza dešifrovanie autorovej poetiky. Jej jedinečnosť možno vidieť vo funkčnom využívaní suprasegmentálnych javov<sup>1</sup> a vycibrenej štylizácii emotívne ladeného prehovoru (v „emocionálnosti výrazu“), no i v spôsobe aplikácie niekoľkých, vzájomne dopĺňajúcich sa nelineárnych umeleckých postupov. Ich, mnohokrát komplementárne, využitie v diele umelecky priaznivo ovplyvňuje podanie vysokých emócií a sústredenú silu tenzie plynúcej z hlavného problémového zamerania témy. Prienikom týchto poetologických, výrazových i významových, operácií sa u Bednára stáva motív, ktorý pre svoju metaforickú nasýtenosť i presne určený významový vzťah k iným prvkom získava status kľúčového nositeľa novelovej intencionality.

Pavol Plutko vidí významnosť detailu v recepcii Bednárovej novely *Cudzí* hlavne v momentoch, ktoré zdržiavajú príbeh – v podrobnom opise odevu a rodinného zázemia, v spôsobe uvažovania postavy. Teda tam, kde ide nielen o charakterizáciu časopriestoru a spoločensko-sociálneho koloritu „vonkajšieho diania“ (Harpáň, 1994) v epickom diele, ale najmä o sprostredkovanie vnútorného prežívania personálneho subjektu. Pavol Plutko (1986, s. 51) zároveň konštatuje, že „funkcia detailov smeruje predovšetkým k vzťahom medzi jednotlivými postavami.“ Nazdávame sa, že Plutkovo zaznamenanie významnosti detailu pri Bednárovom zachytávaní duševných procesov človeka i pravdepodobnom modelovaní jeho sujetových vzťahov k druhým persónam našu tézu o motíve ako konstante autorovho umeleckého štýlu i prostriedku dosahovania jeho autorskej koncepcie potvrdzuje

Základný motív odcudzenia, nielen v zmysle prvotnom (neznámi, vzdialení), ale predovšetkým v zmysle prenesenom (citové odcudzenie vlastných), sa do významového zamerania témy dostáva z pozadia ako ozvena neočakávaných, problémovo vyhrotených personálnych činov. Neprimerané konanie postáv, odtrhnuté od základných morálnych hodnôt (láska, solidarita, rodová rovnosť, rasová znášanlivosť, vernosť), spôsobuje neospravedlňiteľné rany tým, s ktorými ich spája spoločný pôvod alebo osobný, dôverný vzťah. Bednár toto odlúštené správanie zdôvodňuje ale neospravedlňuje časom zosurovenia, vojnou, no tiež i rasovým pozadím a vinou predchádzajúcich generácií<sup>2</sup>.

Svedkom i terčom sebeckta, zbabelosti, zrady i nenávisť sa stávajú dve postavy žien – Židovka Ella a kastelánova zákonitá žena Alžbeta. Kým prvá vidí priestor na povinné odvdáčenie sa za svoju záchranu pred odvedením do transportu v partnerskom vzťahu k trom mužom (kastelán Jozef Michel, arizátor Viktor Michel a partizán Peter Zavarský), Alžbeta Michelová musí pykať za svoj hriech cudzoložstva s grófom Quinteronom (má s ním syna

Viktora) mlčaním pred ľuďmi o Ellinom ukrývaní v kaštieli, ale i o kastelánovom pomere s Ellou či o Viktorovom udavačstve.

Naliehavosť témy, problémovú rozporuplnosť príbuzenského citového ochladnutia v jeho razantnosti a ostrej konfliktnosti, autor modeluje prostredníctvom podávania presvedčivej správy o dianí v ľudskom vnútri. Ničivá sila vojny a negatívne dôsledky olšovických povstaleckých úsilí sa v Bednárových *Cudzích* neodzrkadľujú na štatistike ľudských a živelných strát, ale na hlbokom, intenzívnom prežívaní nešťastia a utrpenia v skrytosti duše. K takýmto „penetrantným“<sup>3</sup> (Rakús, 1993, s. 89) zásahom dochádza netypicky aj vo vnútri nemeckých vojakov, ktorí uveria v hodnotu ľudského života buď na základe vlastnej schopnosti empatie (Friedrich Duse), alebo až vtedy, keď ich zasiahne smrť ich najbližších (Otto Lippold).

Bednár človek trpí viac vo vnútri ako navonok a známky týchto neznesiteľných múk dáva autor čitateľovi najavo „nepriamym pohybom k problému“ (Rakús, 1995, s.) dokonca i vo vnútornom monológu, v ktorom môže postava o svojom súžení prezradiť viac ako pri bezprostrednom kontakte s druhou postavou. Emočný svet Bednárových postáv je zobrazovaný, dokonca až preplnený, bytostnými zápasmi. Narátorovo sprítomňovanie týchto vertikálnych zásahov cez vnútorný hlas persón je však autorom skonštruovaný tak diskkrétne a psychologicky verne, že v recepcii nesmeruje k vyvolávaniu senzačnosti alebo k prvoplánovému súcitu, ale skôr k prehľbovaniu sujetového konfliktu. Ustavičné tematizovanie personálneho vnárania sa do intimity myšlienok, ktorých obsah i spôsob podania sú znakom personálnej individuality, odrazom jej hodnotového sveta i reflexiou svedomia, autor využíva nielen ako prostriedok „umeleckej motivácie“<sup>4</sup> (Tomaševskij, s. 208), ale aj ako základný kompozičný rámec na vyjadrenie problémového zamerania témy. V introspektívnom prelínaní minulosti a prítomnosti sa hľadanie šťastia v porozumení s najbližšími ukazuje ako nemožné. S oživovanou históriou vychádzajú na povrch vlastné i cudzie hriechy naštrbujúce v súčasnosti to, čo je pre človeka žijúcom v spoločenstve to najcennejšie – dôveru a lásku. Bednár hovorí, že vinu (vlastnú i zdedenú) možno zo seba zmyť len prostredníctvom utrpenia<sup>5</sup>. To spočíva v spolužití s tými, ktorým sme najviac ublížili. Daný fakt potvrdzuje i záver novely, ktorý prostredníctvom zmierlivej atmosféry medzi cudzími, Alžbetou a Ellou (má s Alžbetiným mužom Ivanu) vyznieva nádejne: „*Ella držala pod pazuchu Alžbetu Michelovú a dívala sa s úsmevom na Ivanu, obklopenú aj kamarátkami, čo sa jej v škole posmievali, a bežiacu s nimi popri kosteleckých domoch. „Mama, dobre sa vám ide?“ „Dobre, Ella.“*“ (Bednár, 1986, s. 265)

Odkrývanie vnútra pôsobí u Bednára veľmi prirodzene a hodnoverne. J. Mukařovský (1982, s. 221) tvrdí, že „[...] psychické dianie, ktorého ekvivalent sa autor usiluje podať v literárnom diele, prebieha v hlbokých vrstvách duševného života, teda na hranici medzi vedomím a podvedomím. [...] Ak má text vzbudiť ilúziu priameho pohľadu do vnútorného života, i tu [autor, pozn. M.M] musí túto skutočnosť umelecky pretvárať.“ Bednár toto psychické rozpoloženie, tento stav mysle, skutočne spracúva tak, aby pripomínal „dramatický monológ“<sup>6</sup> (Mukařovský, 1982, s. 222). Prehovor postavy, precitovanie jej životnej situácie, autor vtisnáva do štruktúry dialógu, ktorý sa vyznačuje náhlými zmenami „motivických kontextov“ (Šútovec, 1999, s. 57), čím dosahuje imitáciu „preskakovania myšlienok z jedného plánu do druhého“ (Mukařovský, 1982, s. 223). Bednárovo podávanie chaotického sledu predstáv rôzneho tematického zamerania nachádza v novele svoj výraz v podobe útržkovitých, kompozične neusporiadaných i syntakticky neukončených myšlienok, ktoré sú pospájané na základe „asociácií“<sup>7</sup> (Harpán, 1994, s. 228). Za „atektonickým“ (Mistrík, 1985, s. 393) spôsobom výstavby vnútorného monológu či spontánnou štylizáciou ideí stojí obrovské emocionálne vypätie postáv, ktoré sa ventiluje spomienkami, sprítomňovaním nedávných rozhovorov, spytovaním svedomia, návratom k minulým pozitívam i k detstvu.

Napätie v novele však nie je podporené len adekvátnym konštruovaním vnútorného monológu a hodnovernou imitáciou psychických procesov vo vedomí trpiaceho človeka. V pozadí výrazných jazykových a štylistických operácií stojí autorská intencia podať problémové zameranie témy v čo najväčšej možnej miere naliehavosti a zároveň i umeleckej presvedčivosti. Za fragmentárnosťou reči stojí význam silného emotívneho zásahu, ktorý Bednár sprostredkúva v kompatibilite s naznačenou výrazovou štruktúrou. Pri zvýrazňovaní disproporčnosti, personálneho prežívania i aktuálnej kritickej situácie (Duse pred odstrelom, Lippold sa dozvie o smrti svojej rodiny, Ellino vypočúvanie a mučenie) Bednár nenecháva svoje postavy utápať sa v probléme. Myšlienkový pohyb v čase k vedľajším javom a udalostiam podávaných z perspektívy postavy prepleťá narátorovými odbočeniami k sekundárne problémovým javom.

*„Kastelán kričal, sklo hrčalo, kričal, že je nemá – prečo on, Duse, prečo sa nad ňou zľutoval?, zľutovať sa, zločin, idiot, ako by sa také dievča rado stretlo s niekým v kolínskom dome – osem rokov už vojenčí a nevie, že je idiot, že je nič – ale možno keby sto rokov vojenčil, ani tak by sa to nenaučil – sto rokov, sto rokov bude vojenčiť ... V očiach sa mu zahmlilo modrým závojom. Zmodrala rieka, zmodrali čierne bralá, hrady, lesy, zelené polia, vinice, zlatožltý steinberger. Krok sem, krok tam, juchá! – ein Leben wie im Paradies gewährt uns Vater Rhein...Vater Rhein...Juchá! Vater unser, der Du im Himmel bist –“* (Bednár, 1986, s. 163).

Uvedený úryvok zachytáva Duseho posledné momenty pred popravou. Na problémovosť nadchádzajúcej sujetovej situácie autor upozorňuje tak, že do narátorovho záberu vojakovho vyrovnávania sa s blížiacim koncom umiestňuje sekundárny, problémový jav, spočívajúci v zastretom pohľade na okolitú prírodu (*„V očiach sa mu zahmlilo modrým závojom.“*). Aditívne vymenúvanie sekundárnych, tematicky primeraných elementov, zasahujúcich do zorného uhla postavy, zvýrazňuje hĺbku Duseho dlhého a sústredeného „vpíjania“ sa pohľadu do známeho prostredia olšovického kaštieľa a odkrývajú intenzitu precitovania blížiacej sa smrti. Denotatívna mohutnosť (*„rieka“, „bralá“, „hrady“, „lesy“, „polia“, „vinice“*) v spojení so stratou jasného videnia a s farbou smútku zase presne pomenúva veľkosť i negatívnu kvalitu vojakových pocitov. Metafora modrého závoja i figuratívnosť jazykového prejavu vnáša do textového úryvku clivý až žalostný podtext.

S významom funkčného zapojenia sekundárnych, tematicky primeraných/problémových elementov do morfolologickej štruktúry textu Bednár pracuje na celej ploche epického diela. Takmer vždy ide o výsledok zložitého procesu tvarovania, na ktorom sa zúčastňuje viacero umeleckých postupov. V predchádzajúcom úryvku Bednár presvedčivo modeloval intenzitu Duseho personálneho prežívania blížiacej sa smrti prostredníctvom problematizovania „modrého“ pohľadu, znefunkčňovaním normálneho videnia vecí a vytváraním významového presahu obrazného jazyka. Nasledujúci úryvok však naznačí, že precitovanie hraničných momentov možno ukázať vo svojej problémovej intenzite nielen vďaka funkčnému zapojeniu sekundárne problémových prvkov do zorného uhla mlčiacej postavy, ale aj prostredníctvom motivického obmieňania sekundárnej disproporčnosti. Zaujímavé je, že nižšie rozoberané disproporčné prvky (motív kozliatka a motív dlhého sprievodu) sa významovo pretínajú v spoločných konotáciách židovstva i utrpenia nevinných a že opätovné vyjavovanie predmetných motívov presahuje uvedený sujetový kontext monológu postavy a v podobe refrénov sa vynára nespočetne mnohokrát na celej ploche diela. Keď na nich čitateľ znovu narazí i jednotlivo, pripomenie si sujetovú situáciu Ellinho mučenia a posilní sa uňho vnímanie tenzie i naliehavosti významového zamerania témy. Opakovanie motívov vychádzajúce zo spoločného významového vzťahu k problémovému možno nazvať sémantickým usúvzťažňovaním. Nezriedka ide

o repetíciu/zvýrazňovanie toho istého významu v podobe rôznych, štruktúrne odlišne zapojených motívov spadajúcich do iných sujetových situácií. Preto tento jav prirovnávame k vytváraniu významových sietí.

*„Nepovedala [Ella, pozn. M.M] nič v Holiciach, nepovie ani tu. Sľúbila... Už sľúbila viac ráz. Viktorovi, kastelánovi, Petrovi. Čo je tu, temer slovo nepočula od kastelánovej ženy. Mlčí a plače. Možno plače zo strachu, mlčí, aby ju nevyzradila... Ukradomky pozrela na vysokého, silného Duseho. Je ako ten mäsiar... Kozliatko malinké, príbehol mäsiar a násilne povalil vola a zabil ho ostreným nožom, kozliatko malinké, a potom sa k nemu tichučko priblížil anjel smrti, kozliatko malinké, anjel smrti sa priblížil tichučko, vykonal musel to vykonať, pozbavil mäsiara života... Dlhý, dlhý sprievod... Prišiel Viktor, ona prišla k Viktorovi, potom išla s Viktorom, prišla sem ku kastelánovi, potom prišiel Peter, mala s ním odísť, neraz ju volal, a nešla, bála sa o Viktora, jeho matku, o kastelána, bála sa im ublížiť, bála sa o seba... Zamyslela sa, po chvíľke sa spamätala, lebo jej bolo, akoby ju schvátila divá krútnava. Nešla s Petrom, chcela byť s ním tu v kaštieli, s Petrom sa všetko rúti, zaniká, uteká ďaleko, do ďaleka sa vnára dlhý sprievod, Grossvater Opticus, rodičia, príbuzní, Pésach, všetko, nebolo nič len Peter a ona chcela byť čím dlhšie v kaštieli, aby Peter chodil, aby bola len ona, aby sa všetko vnorilo do tmy. Nechcela s ním ísť, bála sa, že nebude už nikdy samoty s Petrom. Nepovie nič na Petra, na kastelána, jeho ženu ani na Viktora, Nemci ju i tak zabijú, aj ich niekto pobije, pobije všetko, pobije, kozliatko malinké....“ (Bednár, 1986, s. 104-105)*

Počas Ellinho vypočúvania vojakom Dusem na galérii v olšovickom kostole sa v protagonistkinej nepokojnej mysli vynára v súvislosti s jej sľubom mlčať mnoho udalostí: vnútorná sila a strach poníženej kastelánovej ženy, pomer s tromi mužmi, jej vzťah k Petrovi, vďačnosť k Michelovcom, odchod židovských príbuzných do transportu. Na vysokú problémovosť Ellinho vnútorného prežívania odkazuje okrem fragmentárnej štylizácie prúdu vedomia aj použitie sekundárne problémových prvkov príbehu „malinkého kozliatka“<sup>8</sup> a „dlhého sprievodu“ (Bednár, 1986, s. 104). Prvý motív anticipuje nasledujúce udalosti Ellinho mučenia, ale zároveň vypovedá aj o stave úzkosti, ktorý protagonistka prežíva. Židovský príbeh o kozliatku môže čitateľ chápať ako paralelu protagonistkinho utrpenia. Deminutívum „kozliatko“, vyvolávajúce svojou nedospelou podobou pozitívne predstavy, vzbudzuje jeho zaradením do kontextu násilného činu u čitateľa súcit (s jeho i Elliným utrpením). Usmrtenie mláďaťa je pociťované ako vysoko problémový akt a vedomie o tejto disproporcii nadobúda v recepcii ešte intenzívnejšie rozmery práve na základe asociácií bezbrannosti a ľahkej zraniteľnosti živého tvora, ktorému sa bezdôvodne a hrubou silou odoberie šanca vyrásť. Motív kozliatka v texte funguje ako metafora Ellinej vitality, mladosti i jej tragického osudu. Jeho intertextuálne použitie v rámci novely vnáša do nadtextu prózy tému prenasledovania Židov, rasovej neznášanlivosti. Motív „dlhého sprievodu“ sprítomňuje posledný vizuálny kontakt s Ellinou rodinou, odchádzajúcou do koncentračného tábora. Sukcesívne radenie osôb v sprievode svojou postupnosťou zároveň vyvoláva asociáciu protagonistkinej formy utrpenia, ktoré spočíva v jej trojnásobnom vzťahu k rôznym mužom.

Ako sa ukazuje pri samotných rozboroch jednotlivých úryvkov, na zvýrazňovaní problémovosti autor nepracuje len pomocou jednotlivého, izolovaného uplatňovania modelujúcich umeleckých postupov, ale mnohokrát v ich vzájomnej súčinnosti. Taký je i prípad minisujetu Duseho prežívania, kde Bednár využíva postavenie sekundárneho problémového javu (rešpektovanie „proxemického rozloženia témy a problému“<sup>9</sup> (Rakús, 1995, s. 59)) a poetizujúcu, obrazotvornú moduláciu naračnej perspektívy („Zmodrala rieka [...].“ (Bednár, 1986, s. 163)). Technicky zložitejšie pôsobí minisujet Ellinej introspekcie, na ktorej disproporčnosť sa autor odvoláva významovým usúvzťažňovaním sekundárne



problémových prvkov prelínajúcich sa v spoločnej téme a vzbudzovaním čitateľovej empatie voči Ellinmu utrpeniu prostredníctvom podobenstva o kozliatku.

V Bednárovej novele *Cudzí* sme si všimli, že k významovému usúvzťažňovaniu problémového dochádza nielen prostredníctvom opakovania významu (sekundárnej disproporcie) v totožnej sujetovej situácii, ale aj prostredníctvom vytvorenia sémantického spojenia medzi sujetovo vzdialenejšími motívami z odlišných sujetových situácií. Významový vzťah medzi sujetovo i motivicky oddialenými tematickými prvkami nastáva prostredníctvom rozkolísavania tematického a problémového v epickom diele. Pri sledovaní tohto typu motivického usúvzťažňovania sa ako vhodný východiskový bod javí vedľajší motív vo funkcii sekundárneho, tematicky primeraného prvku. Ide napríklad o motív rybky<sup>10</sup>, ktorého primárna funkcia v novele je ozvlášťujúca, ornamentálna. Túto úlohu v texte mu priradzuje spôsob jeho zapojenie do štruktúry textu. Motívom rybky sa prvotne opisuje tvar mosadznej kľučky na dverách Ellinej izby a neskôr i vzhľad tepaného ramena, ktoré drží lampáš nad vchodovými dverami kostola, či podoba štukatúry na kostolnom priečelí. Rovnakým funkčným zapojením sa vyznačuje aj vedľajší motív lastovičiek, ktorý tvorí neodmysliteľnú súčasť kostolného interiéru. Z pohľadu výrazovej koherencie i významovej súdržnosti ide o poetologicky reprezentatívne motívy. V procese čítania sa najprv javia ako vedľajšie, voľné motívy charakterizujúce prostredie, avšak len dovtedy, kým si ich čitateľ nespojí s významom problémovosti, na ktorý upozorňuje ich partnerský motív/zodpovedajúca sujetová situácia. Významové prepojenia medzi sekundárnym, tematicky primeraným prvkom a príslušným motívom vyznačujúcim sa ťažkou disproporciou (rybka - mlčanlivosť pri mučení alebo lastovičí štebot - smrť Lippoldovej rodiny) je možné ukázať len názorne: zavedením pozornosti na istý význam alebo významovú koreláciu motívu v dvoch konkrétnych sujetových situáciách, v rôznych motivických kontextoch a vo funkčnom začlenení do štruktúry textu v súlade s tvárnou logikou Bednárových umeleckých postupov. Na rozdiel od identického slovného vyjadrenia motívu kozliatka, ktorého usúvzťažňovanie bolo založené na princípe opakovania rovnakej sekundárnej problémovosti (v podobe identického motívu-„variantu“ (Všetička, 1986, s. 20)), popis významového vzťahu na základe tematicko-problémového usúvzťažňovania komplikuje odlišný výraz<sup>11</sup> vzájomne súvisiacich motívov/nositeľov významových korelácií problémového i ich sujetová/časová vzdialenosť. Treba poznamenať, že vyčerpávajúce, úplné dokladovanie spojitosti medzi určitým, zdanlivo vedľajším motívom a jeho tematicky primeraným/problémovo disproporčným korelátom je náročné kvôli epickej šírke a záplave detailov.

Významové usúvzťažňovanie problémového z pohľadu sekundárnych, tematicky primeraných prvkov vychádza zo „synkretickej situácie problémového a tematického“ (Rakús, 1995) v literárnom diele. Vystavanie témy na opakovanom zapájaní motívov, ktoré nemusia byť reprezentované identickým výrazom, ale sú spojené medzi sebou istým významovým vzťahom k problémovému, vytvára v texte sémantické navrstvovanie. To sa prejavuje v recepcii prozaického textu kontextovým odkrývaním tematickej primeranosti alebo problémovej disproporcie a súčasným implikovaním jeho protikladne pôsobiacej tendencie v inom kontexte.

O významovom usúvzťažňovaní motívov (výrazovo odlišných - na základe predznamenanavania javu/udalosti a výrazovo identických – prostredníctvom kataforickej a anaforickej referencie) sme pred časom uvažovali v inej práci. Tento proces sme opisovali v súvislosti s modelujúcim postupom anticipácie, ktorú sme chápali ako Bednárovu „komunikačnú stratégiu“<sup>12</sup>. Uviedli sme, že „každý motív odkazuje na prvok, ktorý sa v texte už objavil, alebo sa ešte len ukáže.“ (Milčáková, 2006, s. 49). Vtedajší spôsob uvažovania o sémantickom usúvzťažňovaní sa však orientoval viac na formálne, výrazové ukazovatele prózy a pri naznačení významového spájania motívov nezohľadňoval vplyv jeho tematického alebo problémového zaťaženia, získaného jeho ukotvením v štruktúre textu.

Bednárova technika vytvárania významových sietí je rovnako záležitosťou výrazu ako aj významu. Smeruje k organizovanej, zbievavej návratnosti motívov jedinej témy odcudzenia, chýbajúcej duševnej blízkosti v medziľudských vzťahoch. Dojem výrazového zhustenia a mimoriadne naliehavej explikácie problémového (prežívania duševnej samoty) je výsledkom Bednárovho zložitého, štruktúrne mnohostranného ukotvovania témy i problému v podobe vzájomných významových reláciách zasadených do rôznych sujetových situácií, motivických kontextov (motív cudzoty: vzťah Elly k trom mužom, opozícia Nemcov a Slovákov, odcudzenie v rodine Michelovcov, nepriaznivé medziľudské vzťahy medzi vlastnými, napr. v skupine nemeckých vojakov (Major Maus verzus Otto Lippold, resp. Duse)). Tento nezvyčajne komplikovaný spôsob sémantického/motivického zomknutia možno zjednodušene pripodobniť akémusi prelievaniu významu z kontextu do kontextu. Tematickú a kompozičnú jednotu i problémovú údernosť dosahuje autor tým, že motív, ktorý nechá na jednom mieste vyniknúť pre význam svojej tematickej primeranosti, neskôr v texte odkryje v inej sujetovej situácii v nových sémantických súvislostiach, zaťažujúcich motív vysokou problémovou disproporčnosťou.

Pohyb problémového a tematického na úrovni motivickej štruktúry možno identifikovať len retrospektívne, pri pohľade späť. Preto sa niekedy vedľajší, voľný motív ukáže aj ako dynamický (viazaný) motív. Pochopením Bednárovej práce s detailom, čitateľ začne vnímať jednotlivé prvky témy ako sémantické odkazy. Niektoré motívy, ak vystúpia do popredia svojím významovým vzťahom k inému prvku alebo inej sujetovej situácii v podobnom štruktúrnom zapojení opakovane, sa môžu v čitateľskej recepcii pociťovať ako symboly. Významové prepojenie na osi primeranosti – neprimeranosti budeme podrobnejšie rozoberať na tematicko-problémovom usúvzťažňovaní motívu rybky. K uvedenému príkladu pripájame aj relevantné textové úryvky.

*„Do izby akoby bolo vskočilo svetlo. Vysoko na širokých bielych dverách sa matne zaleskol mosadzný plech a malá mosadzná kľučka, podobná prehnutej rybke.“ (Bednár, 1986, s. 36)*

Vedľajší motív rybky ako prvok, popisujúci tvar mosadznej kľučky na dverách izby olšovického kaštieľa, kde sa s dovoľením rodiny Michelovcov skrýva židovka Ella, sa v texte objavuje prvýkrát v súvislosti s *„neľútostným vchádzaním bieleho rána do Ellinej kaštieľnej izby“* (Bednár, 1986, s. 37). Dopadajúce svetlo odhaľuje do detailov rovnako tvar kľučky i ďalší inventár izby: *„Na bielych dverách sa lesklo žlté mosadzné okutie, na hneďom leštenom stolíku neďaleko mosadzný svietnik, zdobený tepanými figúrkami nahých nymf a tritónov, vnárajúcich sa do zvlnenej tepanej mosadze.“* (Bednár, 1986, s. 37) V čase čítania je pre recipienta funkcia daného motívu rybky – kľučky v texte až do nasledujúcej zmienky o Ellinej vnútenej a predstieranej mlčanlivosti, korelujúcej s predstavou o nemote ryby, jasná svojou tematicky primeranou kvalitou i situačným kontextom, ktorý ju obklopuje. Spolu s uvádzaním ostatných neproblémových prvkov vo svetle *„bieleho rána“* má zmienka o tvare kľučky charakterizovať miesto a prostredie, a tým spravdepodobniť literárnu skutočnosť, o ktorej sa v texte hovorí. V danej textovej situácii ide o to, čo S. Rakús charakterizuje ako *„dosiahnutie efektu koherencie s látkovou skutočnosťou“*. Motív kľučky v tvare rybky tu možno označiť za „vonkajší a nižší tematický prvok, ktorý sa stáva súčasťou „tela“ rozprávania“ (Rakús, 1995, s. 14), v tomto prípade, situácie vnútorne odmietaného a nevyhnutného ranného lúčenia Elly s partizánom Petrom Zavarským.

Dôležitosť nenápadného motívu rybky (motív 1) v diele autor naznačuje čitateľovi v spomínanej situácii neúprosneho brieždenia, v čase nutného odlúčenia milencov, jeho architektonicky<sup>13</sup> vysunutou pozíciou na začiatku minisujetu. Zmienka o rybe pri opise vzhľadu kľučky tu nie je náhodná, pretože sa ňou motivuje nasledujúca Ellina dohovorená a predstieraná hluchonemosť pri vypočúvaní nemeckými vojakmi (kontext problému 1).

Aktuálna funkcia motívu rybky je však daná uvedenou textovou pozíciou v rámci odlišného motivického kontextu, ktorý možno textovo vymedziť prudkým, problémovým zásahom svetelných lúčov do príjemnej atmosféry partnerského stretnutia (kontext problému 2). Výskyt motívu rybky uprostred umeleckého postupu, ktorým autor zviditeľňuje disproporčné kvality motívu patriaceho do odlišného motivického kontextu (kontext problému 2), zastiera význam jej problémovej referenčnosti (Ellino mlčanlivé prežívanie drastického výsluchu) a vyzdvihuje jej látkový, tematicky primeraný aspekt. Motív rybky sa na tomto mieste stáva stavebnou súčasťou „postupu ekvivalentnej substitúcie“, ktorý má prostredníctvom náhleho a masívneho rozlievania bieleho svetla po tvárach prítomných postáv i zariadenia izby odhaliť „penetrujúcu hĺbku emócie“ (Rakús, 1995, s. 14) Elly a Petra. V závale tematicky primeraných detailov prostredia vyjavujúcim sa v prenikajúcom svetle zdôrazňuje význam tohto prvku jeho postavenie na začiatku, no v danom sekundárne problémovom kontexte (kontext problému 2) ostáva i napriek svojej výhradnej pozícii takmer nezbadaný. Spomína sa len ako viditeľný dôsledok narúšania tmy dotieravým svetlom. Motivický kontext problémového významu nemoty, ktorý je v novele jedným z kľúčovým prvkom sujetovej konfliktnosti (Ellino znášanie utrpenia kvôli ochrane Michelovcov, ktorí ju skrývajú v kaštieli. Nevie však o tom, že ju udal Viktor Michel) sa tu odsúva do úzadia, stáva sa načas druhoradým problémom. Do popredia sa dostáva ďalšia zložka personálnej stratifikácie Ellinej postavy, jej láska k partizánovi Petrovi. V línii tejto hlavnej ženskej postavy sa tu aspekt nemožnosti dosiahnuť rovnováhu v medziľudských vzťahoch (problémové zameranie témy) nasvecuje čiastkovým pohľadom do spôsobu jej milostného (partnerského) života.

*„Svetlo vošlo do Ellinej izby dvoma vysokými oblokmi, neľútostne sa v nej usídlilo, nechcelo sa vrátiť a čakalo na Petra. Bolo ťažké. Peter ho pocítil v nahom ohorení chrbte. [...] Svetlo znova vskočilo do izby. Peter a Ella ho nevideli, zabudli nadsť, že je deň, že sú v olšovickom kaštieli, že sú tam obaja cudzí, z olšovickkej kaplnky nepočuli, že zvoní na ráno, nevšimli si svetlo, nemilosrdne ako biely tvor skáču do izby, svietiace leskom na tmavohnedom nábytku, bielych dverách a na veľkej bielej váze, pomalovanej modrými kvietkami a plnej červených, lilavých a bielych astier, červených hrebíčkov a krémových gladiol (Ella ich bola v sobotu doniesla zo záhrady), svetlo skákalo, bilo Petrovi do očí, bodalo a páliło ostrejším leskom, [...].“ (s. 38).*

Prenikavosť slnečných lúčov v perspektíve autorského rozprávača nadobúda v danom minisujete lúčenia sa „ireálne“<sup>14</sup> (Rakús, 1995, s. 79) kontúry, pretože k postupnému rozpoznávaniu predmetných detailov dochádza pôsobením neobyčajne agresívnej energie svetla, zhmotnenej do predstavy o nemilosrdne skáčucom bielom tvorovi („bilo, bodalo a páliło“ (Bednár, 1986, s. 38)). Bednár substituie intenzitu clivého prežívania nadchádzajúceho dočasného rozlúčenia (len do večera) sa oboch postáv neľútostnou prevahou svetla, ktorú Peter cíti ako „bolesť v nahom ohorení chrbte“, a ktorú rozprávač opisuje ako živelnú silu. O hlbokých emotívnych rozmeroch Petrovej lásky sa tu hovorí bez sentimentality, cez personálne pociťovanie svetla ako nebezpečnej bytosti ohrozujúcej jeho život.

Motív rybky sa ako neproblémový prvok tematickej zložky novely v texte objavuje v chronologickom slede čítania znovu i na iných miestach. Hoci v ďalšej sledovanej sujetovej situácii sa javí opäť ako prostriedok kontúrovania fiktívneho koloritu prostredia, jeho predošlé významové vzťahnutie k problému Ellinej nemoty a týrania posilňuje u čitateľa dramatické pôsobenie textu i vonkajšiu výrazovú koherenciu v diele.

*„Sponad kostolných dverí trčalo zo steny kuté, zdobené a tepané rameno, spletené zo železných stoniek šašiny a poprehýbaných rýb, a držalo veľký železný lampáš, na všetkých*

štyroch stranách zasklený žltým sklom. Na stonkách šašiny a na rybách už sedeli v rade lastovičky, ligotali sa na slnku, červeneli sa podhrdlím a štebotali. Kedy jedna, kedy druhá vletovali do otvoreného kostola akoby na rozlúčku, boli sa v ňom vyľahli v troch hniezdach prilepených na pilastri pod hlavicou, zdobenou štukovými rybami.

Lippold na ne pozrel a trochu ho vyrušil štebot, zazdalo sa mu, že v tom štebote sa čosi podobá detskému plaču. Díval sa na rameno a na lesknúce sa lastovičky, pozeral, ako sa vnárajú do čierneho chladného vchodu. Tvár sklonil k listu. „Frederika...! Prešiel dvorom, vykročil z tône košatého gaštana, a keď videl, ako sa lastovička spustila zo železného ramena, švihla krídlami a vletela dnu, vošiel za ňou do otvoreného kostola. Ovíal ho chlad a pach, aký dávno nedýchal. Zazdalo sa mu, že naňho zavialo kryptou (Bednár, 1986, s. 66).

To, že v prípade aktuálneho použitia motívu rybky ide v týchto textových súvislostiach o predznamenané vysoko problémového momentu týrania, vyjde najavo až pri dosiahnutí kritického bodu v novele. Vzhľad tepaného ramena („poprehýbaných rýb“, „na rybách“) i priečelia kostola („zdobenou štukovými rybami“) je výsledkom autorskej strategickej konštrukcie, premysleným motivickým výberom jeho charakteristických častí. Opätovným výskytom rybky dochádza v texte k budovaniu motivickej významovej štruktúry, k zhutneniu výrazu, ale aj k posilňovaniu novelového dramatizmu a problémového zamerania témy. V opisovanom sujetovom momente je však zaujímavá opäť zámerná kontextová interferencia primeraného a neprimeraného. Bednár tento jav dosahuje tak, že do bezprostrednej blízkosti tematicky primeraného elementu (rybka - motív 1) s jeho časovo vzdialeným problémovým pozadím (nemota - kontext problému 1) umiestňuje ďalší tematicky primeraný element (lastovička - motív 2), ktorý odkazuje na význam disproporcie (smrť Lippoldovej rodiny - kontext problémového 2) v relatívne bližšom fabulačnom čase. Popri motívu lastovičiek (motív 2) však problémovosť motivického kontextu rybky (motív 1) a nemoty akoby zanikali, pretože narátora pozornosť sa tu intenzívnejšie zaoberá Lippoldovým zaznamenaním podobnosti medzi štebotom lastovičiek a detským plačom (kontext problémového 2).

Otto Lippold, známy účinnosťou svojich mučiacich praktík, sa stáva v danej sujetovej situácii veľmi zraniteľnou, emotívnou osobou. Nasledovným obnažovaním vlastného „ja“ v utrpení, sa tento nemecký vojak a vrah ukazuje konečne ako ľudská bytosť. Na moment ho možno zbližiť s podobne trpiacou Ellou na galérii v kostole, ktorá naňho čaká ako na svojho trýzniteľa. Utrpenie tu nadobúda význam očistenia u oboch spomenutých postáv. Vojak Lippold drží v ruke list od sesternice, s ktorou sa vopred dohodol, že mu napíše len v prípade smrti jeho najbližších. V čase, keď ešte čitateľ s istotou nevie, čo je obsahom korešpondencie, autor stupňuje napätie pred vyjavením predmetu správy tak, že anticipuje blížiaci sa problém spojením „akoby na rozlúčku“, zaznamenaním podobnosti medzi štebotaním a detským plačom a nakoniec vetou „Zazdalo sa mu, že naňho zavialo kryptou“. Motív lastovičiek v réžii autora pomáha čitateľovi prežiť smútok a beznádej vopred.

Vizuálny záber rozprávača na rameno lampáša sa v texte objavuje ešte niekoľkokrát. V niektorých prípadoch funguje dokonca ako súčasť filmového prestrihu z jednej situácie na druhú (Bednár, 1986, s. 98). Motív lastovičiek sa naposledy vynára v situácii po ničivom rabovaní nemeckých vojakov a Ellinom mučení v kostole: „Prázdno a pusto bolo v kaštieli. Stredný dvor vysypaný čistým bielym pieskom, dorytý čižmami. Nebolo tam už lastovičiek.“ (Bednár, 1986, s. 208). Opustený priestor bez štebotania lastovičiek tu naznačuje problémovosť predchádzajúcich udalostí i to že Ellin život po zotavení bude v sebe niesť ťarchu spomienok už navždy.

Zvýrazňovanie primeraného (Cudzí ľudia sú si niekedy bližší ako tí, s ktorými nás niečo spája/Duse sa zachoval voči Elle lepšie ako jej Viktor, ktorý ju udal.) alebo neprimeraného v aktuálnom sujetovom umiestnení nositeľa významového korelátu/motívu je



viditeľné a umelecky produktívne aj v prípade väzobne mnohostranného, významového usúvzťazňovania leitmotívu odcudzenia. Bednárovo narábanie s týmto primárnym, problémovým motívom, v zmysle sémantického usúvzťazňovania problémového zamerania témy, je podobné ako napríklad pri refrénovitom, izolovanom opakovaní sekundárneho, problémového prvku dlhého sprievodu. Význam jeho disproporčnosti sa však v diele rozptyľuje do horizontály i vertikály témy, stáva sa narátorovým explicitným (Ella a Peter sú si cudzí) aj implicitným pomenovaním vzťahu medzi postavami, ale aj inherentným, sprievodným znakom neprimeraného konania postáv (Viktor udal Ellu Nemcom, Viktorovo predstieranie spojenectva s partizánmi) a problematizovaných medziľudských vzťahov v novele (Bakalova nedôvera v Petrov úsudok o Viktorovom zločine). Nakoniec je odcudzenie v Bednárovom diele to, čo postavy spája. Ide o leitmotív, ktorý najbližšie reprezentuje hlavné problémové zameranie témy, významový prvok, ku ktorému sa zbiehajú všetky motívy zaradené do štruktúry textu.

Ukazuje sa, že naliehavý problém odcudzenia medzi najbližšími je v novele *Cudzí* upevňovaný prostredníctvom zomknutosti výrazu (emocionálnosť sprostredkovaná štylistickými a kompozičnými operáciami) a významu (utrpenie spôsobené problémovým správaním postáv). Problémové zameranie témy v novele *Cudzí* nevyznieva alarmujúco len vďaka vernej imitácii psychických procesov v čase emocionálneho pohnutia postáv a vhodnému kompozičnému usporiadaniu dejových a časových prvkov, ale predovšetkým kvôli sústavnému významovému usúvzťazňovaniu problémového v závislosti od jeho čiastkového výrazového ukotvenia v štruktúre textu. Prienikom tejto kombinačne zložitej operácie na celej ploche epického diela, v rámci i mimo vnútorných monológov, sa stáva motív. Považujeme ho za akýsi uzol významového usúvzťazňovania aj napriek tomu, že sme si vedomí, že v prípade tejto tematickej zložky nejde vždy o rovnakú formu, podobné slovné spojenie. Nazdávame sa, že Bednár vytvára vo svojej novele motivické významové siete aj tak, že ide o opakovanie rovnakého významu (napr. sekundárneho problému) na základe výrazovo identického prvku (motív kozliatka) i tak, že k opakovaniu dochádza na základe rovnakej významovej korelácie výrazovo odlišných prvkov s rozličným štruktúrnym i sujetovým ukotvením (motív rybky/opisu prostredia a Ellina nemota/vypočúvanie). Významové usúvzťazňovanie problémového medzi sujetovo vzdialenými motívmi využíva fakt „synkretickej situácie problémového a tematického“, ktorá sa odzrkadľuje i v najmenšej tematickej zložke epického diela, v motíve. Z daného pohľadu potom možno tvárnu iniciatívu smerujúcu k odďaľovaniu látky od témy prostredníctvom proxemického rozloženia problémového (v pozadí) a tematického (v popredí) v štruktúre textu chápať aj ako spôsob významového usúvzťazňovania, samozrejme vtedy, ak ide o prepájanie významu problémovej naliehavosti na väčšej epickej ploche.

## **Pramene**

BEDNÁR, A.: *Cudzí*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1960. 276 s. 13-72-086-86.

## **Literatúra**

HARPÁŇ, M.: *Teória literatúry*. Bratislava: ESA, 1994. 283 s. ISBN 80-85684-05-5.

MIKO, F. – POPOVIČ, A.: *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran, 1978. 386 s + 4 prílohy. 61-922-78.

MILČÁKOVÁ, M.: *Textové a „netextové“ priestory v prozaickom diele (Diplomová práca)*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, 2006. 70 s.

MISTRÍK, J.: *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985. 584 s. 67-216-85.

MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982. 906 s. 12/13. 01-092-82.

PLUTKO, P.: Alfonz Bednár. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. 160 s + 16 obrazových príloh. 12-72-105-86.

POPOVIČ, A. et al.: Interpretácia umeleckého textu. Bratislava: SPN, 1981.

RAKÚS, S.: Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou. Levoča: Modrý Peter, 1993. 119 s. ISBN 80-85515-06-7.

RAKÚS, S.: Poetika prozaického textu. (Látka, téma, problém, tvar). Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1995. 117 s. ISBN 80-220-0652-1.

VANOVIČ, J.: Prozaik proti totalite. Prípad Alfonz Bednár. Bratislava: Causa editio, 2003. 215 s. ISBN 80-85533-20-0.

VŠETIČKA, F.: Kompozícia. O kompozičnej výstavbe prozaického diela. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. 272 s. 12-72-109-86.

TOMAŠEVSKIJ, B. 1971. Poetika. Teória literatúry. Bratislava: Smena, 1971.

### **Poznámky**

<sup>1</sup> Jozef Mistrík pri charakteristike štýlotvorných činiteľov umeleckého štýlu uvádza, že „veta A. Bednára oplýva rytmizujúcimi prvkami“ (Mistrík, 1985, s. 515).

<sup>2</sup> Pavol Plutko hovorí o príčinách konania podobne: „Bednár sa snaží nájsť i v najzápornejšej postave skryté mechanizmy, ktoré sú pohnútkou jej konania. Rozhodujúcim mechanizmom je, prirodzene, vojna. Bednár však poukazuje na to, že sú aj iné, menej všeobecné a menej univerzálne mechanizmy, osobné i osobnostné, dedičné i rodové a mnohé iné, ktoré človeka pobádajú k činom. Práve preto tak často odbieha od hlavného deja i od hlavného prúdu rozprávania a začie do minulosti postáv a do minulosti vôbec.“ (Plutko, 1986, s. 46).

<sup>3</sup> Termín penetrancie preberá S. Rakús z tejto formulácie J. Molčana a I. Žuchu: „Ide o stupeň penetrancie do osobnosti, o mieru osobnostnej zaangažovanosti v emócii. Existujú ľudia, ktorí ľúbia intenzívne, ale `plytko`. Presná kvantifikácia hĺbky emócie nie je možná.“ (Rakús, 1993, s. 89).

<sup>4</sup> A. Bednár využíva neusporiadanú štruktúru vnútorného monológu na verné zobrazenie emocionálneho vypätia postáv. Problémové prežívanie sa viaže na konkrétnu situáciu, ktorá sa práve uskutočňuje alebo ktorá sa má stať. Utrpenie je dôsledkom minulých hriechov a previnení i znakom toho, že postava sa ocitá v problémovej, kritickej situácii. V kontexte Bednárovej poetiky, princípu kompozície, založenej na konfrontácii minulosti a prítomnosti, je konštruktérsky náročný vnútorný monológ jedným zo základných prostriedkov na originálne, sugestívne zachytenie intenzity prežívania. B. Tomaševskij (1971, s. 208) uvádza ako konkrétny príklad umeleckej motivácie postup ozvláštnenia: „Uvedenie mimo literárneho materiálu do diela tak, aby doň zapadol, musí opodstatňovať novosť a individuálnosť v podaní materiálu.“ Nazdávame sa, že Bednárov vnútorný monológ je svojou štruktúrou i tematickým spracovaním neobyčajným umeleckým zhmotnením psychických procesov.

<sup>5</sup> Vyrovnávaním viny a trestu pripomína novela *Cudzí* ľudovú baladu. Baladickosťou tejto povstaleckej novely sa bližšie zaoberá aj J. Vanovič (2003, s. 72-79) v monografii *Prozaik proti totalite*, Prípad Alfonz Bednár.

<sup>6</sup> J. Mukařovský uvádza výsledky skúmania básnika E. Dujardina, ktorý spája vnútorný monológ s monológom dramatickým, ktorý je v podstate dialogickým prejavom. J. Mukařovský cituje E. Dujardina nasledovne: „Psycholog řekl by, že netoliko myslíme v několika „plánech“, ale že naše myšlenka neustále přeskakuje z jednoho z těchto plánů do druhého; děje se to s rychlostí, která dodatečně může budit zdání současnosti, aniž jí ve skutečnosti je; a v tom právě záleží dojem neuspořádané nahodilosti, kterým působí vnitřní monolog; nepřetržitá linie Joyceova je v podstatě linie „lomená“. (L. c., str. 61 n.)“ (Mukařovský, 1982, s. 223).

<sup>7</sup> Vnútorňý monológ a prúd vedomia predstavujú reakciu na neúspechy racionálneho pochopenia skutočnosti. prejavujú sa v ňom myšlienky a city v dynamike zrodu, často vzájomne protikladné, syntakticky

a kompozične neusporiadané. Princíp ich väzby je najčastejšie asociatívny.“ (Harpáň, 1994, s. 228).

<sup>8</sup> J. Vanovič uvádza, že príbeh kozliatka má svoj pôvod v motte Haggady, „Židovskej zbierky žalmov, zároveň modlitieb a rôznych textov z Biblie, mišny a midrašov, ktorou sa podľa predpisu v Exode (13. kap., 7. v.) sprítomňuje rozhodujúca udalosť spásy.“ (Vanovič, 2003, s. 75).

<sup>9</sup> S. Rakús preberá termín proxemiky od J. Mistríka a používa ju v priestorovom a časovom dosahu. „Z hľadiska proxemiky [...] je téma vzdialenejším a problém bližším, prítomnostnejším, aktuálnejším javom. Takto to hodnotíme i napriek tomu, že problém je súčasťou témy a že uvedená proxemická diferenciácia sa dotýka epiky, v ktorej má tematický a v tom i problémový čas minulostný charakter voči času naračného.“ (Rakús, 1995, s. 59).

<sup>10</sup> V kontexte teórie kompozičnej výstavby prozaického diela F. Všetického (1986, s. 20-21) možno Bednárov motív rybky chápať ako signálny motív. Ide o „neukončený“ motív, ktorý predstavuje „najbežnejší spôsob motivácie. Jeho jednotlivé varianty sa v texte objavujú v podobe náznakov, signálov, ktoré sa v poslednom variante plne realizujú. Na rozdiel od iných motívov (napr. paradoxného alebo falošného) majú všetky jeho varianty, vrátane posledného, rovnaký charakter; nedochádza teda pri ňom k žiadnemu podstatnému vybočeniu z celkového ladenia; ak má motív tragické ladenie už na začiatku, potom ho celkom zákonite zachováva až do záverečného vyznenia. Signálnym motívom je napr. motív smrti v Turgenevovej Novine alebo motív chrústa v Mahenovom Chroustovi.“

<sup>11</sup> František Všetický (1986, s. 20) označuje to, čo mi pokladáme za odlišný výraz vzájomne súvisiacich motívov, ako variant. Motív chápe ako proces: „V určitej fáze literárneho diela, obvykle na začiatku, sa objaví tematická zložka, ktorá sa vzápätí na to stráca; v modifikovanej podobe sa objaví a stratí ešte niekoľkokrát, aby v záverečnej časti vyznela. Celý tento proces, vrátane záverečného vyznenia, tvorí *motív*. Jeho jednotlivé tematické zložky, ktoré sa objavujú a strácajú, označujem ako varianty (podč. M. M). Variant nemá konštantný rozsah; jeho rozpätie závisí od charakteru deja a od žánru literárneho diela. V závislosti od týchto činiteľov má variant podobu strohého slova alebo krátkej vety až po rozsiahlu niekoľkostránkovú dejovú scénu. Pre motív, ako ho ponímali B. Tomaševskij a J. Mukařovský, volím označenie *motivický prvok*.“

<sup>12</sup> Anticipáciu považuje za „komunikačnú stratégiu“ A. Popovič (1981).

<sup>13</sup> Podľa F. Všetického (1986, s. 10) „architektonika predstavuje vonkajšiu výstavbu diela, ktorú vytvárajú tzv. architektonické jednotky – v prozaickom diele sú to napr. kapitoly a diely, v básnickom strofy a spevy a v dramatickom výstupy a dejstvá.“

<sup>14</sup> Rakús (1995, s. 79) tvrdí, že „pri ekvivalentnej substitúcii dochádza k tomu, že sa ireálne vzdľahuje, no neodtrháva sa od svojho reálneho východiska.“

## Abstract

This paper entitled „Semantic Correlation of the Problem in the Story *Strangers* by Alfonz Bednár“ deals with the motif as an intersection of poetological, expressional and semantic operations. The reason why the thematic element is considered to be a key means of the story meaning is that it is assigned an accurate semantic relation to other motives or its semantic correlates in the prosaic text structure. Author's poetological technique (so called the semantic net creation) aimed to relating several motives to the common problem makes use of „a syncretic situation of the problem and the theme in the prosaic work“ (S. Rakús). This is mostly visible in Bednár's work with loose motives (thematically adequate elements) which functionally anticipate the inadequate, problematic events in the story.