UDK 82.0-32
Tomo Virk
Filozofska fakulteta v Ljubljani

PROBLEM VRSTNEGA RAZLIKOVANJA V KRATKI PROZI

quid est ergo tempus? si nemo ex
me quaerat, scio; si quaerenti
explicare velim, nescio.
(Avguštin: *Izpovedi*)

Članek se kritično opredeljuje do angloameriške rabe pojma *short story* kot zbirnega pojma za celotno področje kratke proze. Ob delnem opiranju na nemško literarno vedo, ki skuša jasno razločevati med novelo in kratko zgodbo, skuša pokazati, da se v območju tega, kar zajema ameriški pojem *short story*, oblikuje vsaj dvoje, morda pa celo troje vrst z različno formalno strukturo, organizacijo pripovedi, idejno podlago in pragmatično pobudo.

The article takes a critical stance towards the Anglo-American use of the term short story as a collective term for the entire domain of short prose. Partially based on German literary criticism, which makes a clear distinction between the novella and the short story, it attempts to demonstrate that within the realm covered by the American term of short story, there are at least two, perhaps even three, genres with differing formal structures, organization of narrative, ideological basis, and pragmatic motivation.

Ključne besede: kratka zgodba, novela, *short story*
Key words: short story, novella, (Anglo-American) short story

To razpravo bi bilo mogoče začeti z aluzijo na znano kratko zgodbo Raymonda Carverja: O čem govorimo, ko govorimo o kratki zgodbi? Odgovor na to vprašanje bi lahko bil podoben Avguštinovemu odgovoru na vprašanje o času. Namreč: čeprav vsi prebiramo kratke zgodbe in »vemo«, kaj so, se pri poskusu teoretske opredelitve ali pojmovne definicije jasnost te »vednosti« kmalu razblini v negotovosti. Ta negotovost ni le posledica različnih teorij te vrste,[1] značilnih tudi denimo za roman. Ko govorimo o romanu, je vendarle povsem jasno, da s tem merimo na vrsto, ki jo Španci danes imenujejo *novela*, Italijani *romanzo*, Nemci, Francozi, Slovenci, Hrvati, Srbi in Rusi *roman* itn. Pri kratki zgodbi pa zadeva ni tako jasna in pregledna.[2] To, kar je po angloameriški terminologiji *short story*, je v španski lahko *novela corta*, *cuento* ali *cuento corto*, v francoski *nouvelle* ali *conte*, v italijanski *racconto*, v nemški *Novelle* ali *Kurzgeschichte*, v ruski *rasskaz*, *povest* ali *novella*,[3] v srbski in hrvaški *kratka priča* ali *novela*, v slovenski *kratka zgodba*

[1] O krovni slovenski genološki terminologiji natančen prikaz v Juvan 2002. Sam ponavadi uporabljam izraze, ki jih uveljavlja Janko Kos; ker je ta številka posvečena Matjažu Kmeclu (in ker ima vprašanje poimenovanja po mojem mnenju v tem primeru manjšo težo kot »vsebinska« vprašanja), v počastitev jubilanta v tem članku uporabljam »njegovo« terminologijo.

[2] Za terminološki pregled glede kratke proze prim. mdr. Good 1994, 148–9; Gillespie 1967; Aubrit 1997.

[3] Med ruskimi formalisti Šklovski uporablja *rasskaz*, Petrovski in Ejhenbaum pa *novella*. O ruski terminologiji prim. tudi Good 1994: 163.

ali *novela*. V španski, francoski ali ruski govorni rabi so izrazi lahko sinonimni; nekoliko drugače je v nemški, delno pa tudi slovenski, srbski,[4] hrvaški. Nemška literarna veda v okviru ameriške *short story*[5] zelo jasno razlikuje pravzaprav dve, med seboj ločeni vrsti: *novelo* in vrsto, ki se v vseh teh literarnih kulturah pojavlja kot dobesedni prevod ameriškega izraza *short story*, namreč *kratko zgodbo* (nem. *Kurzgeschichte*, sh. *kratka priča*). Podobno velja v zadnjem času tudi za slovensko literarno vedo[6] (kjer je sicer, kot je v več objavah pokazal Gregor Kocijan, poimenovanje v preteklosti bilo izjemno pestro in nepregledno, saj pozna slovenska literarna praksa za označevanje kratkih pripovedi zelo veliko izrazov!). Zaradi vseh teh razlik se nekako samoumevno postavlja tole vprašanje: ali gre pri krajši prozi, ki jo označujejo gornji izrazi, za eno samo vrsto z mnogimi tipi in variantami, ali v osnovi za (vsaj) dve vrsti z različno strukturo, različno pragmatično naravnanostjo, različnim ciljnim učinkom?[7]

Gornjemu prikazu terminoloških rab je sicer treba dodati, da tudi angloameriška govorna raba pozna pojem *novella*, vendar to vrsto kvečjemu razume kot starejšo predhodnico *short story* in jo tej nekako podreja. Značilno je na primer pojmovanje, da postane to, kar je bilo nekdaj novela ali zgodba (*tale*), sredi devetnajstega stoletja, s Poejem, *short story*, to, kar je bilo črtica (*sketch*), pa s Čehovom in Joyceom moderna *short story*, pri tem pa *short story* ne označuje le moderne različice starejše vrste, ampak je ta termin uporabljen kot krovni oziroma zbirni pojem, ki učinkuje tako rekoč tudi za nazaj. Čeprav so seveda tudi nekatere izjeme,[8] je značilna definicija iz Cuddonovega *A Dictionary of Literary Terms*, ki ima novelo za vrsto *short story*.[9]

Če se spustimo v danes že težko pregleden preplet teorij *short story*, to stališče lahko razumemo. Različnih teorij in opredelitev[10] *short story* je toliko, da se je tudi za to obliko pojavila definicija, ki jo je Mihail Bahtin uporabil za roman: namreč, da gre za protejsko vrsto. Predlog, da gre pri tem, kar nekatere evropske literarne vede razločujejo kot *novelo* in *kratko zgodbo*, le za dva od mnogih tipov *short story*, je seveda povsem legitimen in izraža dejstvo, da se da nepregledno raznolikost oblik

[4] Prim. npr. geslo »kratka priča« v *Rečniku književnih termina*.

[5] Zaradi boljše jasnosti in razlikovanja za ameriško pojmovanje uporabljamo izraz v izvirniku.

[6] Npr. Kos 2001; med malimi literarnimi zvrstmi sta novela in kratka zgodba obravnavani ločeno, kot sorodni, a različni zvrsti; prim. tudi Virk 1988 in 2002 in Žbogar 2002. Povsem drugače pa Kustec 1999, ki povzema predvsem angloameriške teorije; podobno že Kmecl 1977, ki kratko zgodbo enači bodisi s črtico (296) bodisi z novelo (298; tu tudi opozarja na prekrivanje angloameriškega pojma *short story* in novele). Silva Trdina navaja med vrstami le novelo, »ameriško *short story*« pa v skupini »manj razširjenih oblik« (Trdina 1978: 211), Gregor Kocijan pa med drugim reflektira tudi nemško razločevanje med novelo in kratko zgodbo ter ameriške teorije *short story* in meni, da so poskusi ločevanja med kratko zgodbo in novelo neuspešni (Kocijan 1983: 43 isl.).

[7] O tem sta se delno spraševala že npr. Reid (prim. Kustec 1999: 95) in Gillespie 1967.

[8] Npr. Good v navedenem članku, ki kot krovni pojem uporablja izraz *novella*.

[9] Eden od mnogih primerov za tako pojmovanje je npr. Pasco 1991: 407, ki tudi tradicionalno kratko prozo od Biblije do Cervantesa imenuje *short story*. Enako ravna v svojem zgodovinskem pregledu že Canby 1926. Prim. tudi sodbo Dodederja v Durzak 1980: 10. Ravno nasprotno je pri Slovencih in Nemcih. Janko Kos ima kratko zgodbo ali *short story* za sodobno »različico klasične novele« (Kos 2001: 169); povsem enako jo označita Jeßing in Köhnen 2003: 129.

[10] Kratek pregled v Ferguson 1994, 218; pri Slovencih Kustec 1999, Žbogar 2002, za novelo pa že Kmecl 1975.

short story vsaj približno celovito zajeti le s sistemom raznih tipologij, ki ločujejo npr. med epifaničnimi in anekdotičnimi zgodbami (Prince 1993) oziroma zgodbami z zapletom, med realističnimi in fantastičnimi (npr. Matthews, nav. po Kustec 1999: 91), med eliptičnimi ali metaforičnimi (Ferguson 1994: 221), med zgodbenimi in impresionističnimi itn., ne nazadnje tudi med kratkimi in daljšimi. Vendar pa to ne odpravi temeljne definicijske težave. Tudi če si pomagamo z omenjenimi tipologijami, so te seveda vedno upravičene le ob predpostavki, da obstaja, če uporabimo tradicionalen, danes nekoliko preganjani izraz,[11] »generično bistvo« – pa naj bo še tako minimalno, kulturno in zgodovinsko relativno ter spremenljivo – vrste *short story*, ki ga posamezni tipi zgolj variirajo, torej neka splošna, razmeroma veljavna in preverljiva definicija *short story*. Toda že bežen pogled na različne teorije te vrste jasno pokaže, da te, vsaj za silo enovite definicije ni.

To sicer samo na sebi ni nič presenetljivega. Razumljivo je, da se definicije spreminjajo z razvojem stroke, obenem pa množijo in širijo tudi z razvojem same vrste, z njenimi novimi pojavnimi oblikami. Povsem naravno je tudi, da teoretiki *short story* izhajajo iz različnih teoretskih in metodoloških izhodišč: nekateri uporabljajo »deduktivno«, drugi »induktivno« metodo (prim. Kustec 1999), nekateri razumejo vrste in žanre esencialistično, drugi pragmatično ali kako drugače »antiesencialistično«,[12] za nekatere je razločevalna lastnost *short story* dolžina,[13] za druge struktura itn. Bolj problematično je to, da je vsaka od teh teorij parcialna in s svojo definicijo, ki naj bi bila splošna, zares pokriva le del tega, kar v angloameriški govorni rabi velja za *short story*.

Naj navedem le primer teorije danes najbolj uveljavljenega, za vzpon teorije *short story* v zadnjih desetletjih gotovo najzaslužnejšega raziskovalca Charlesa E. Maya. Ta obdeluje v svojih razpravah problematiko sicer vsestransko in kompleksno, upošteva zgodovinski in pragmatični vidik, »ontologijo in epistemologijo« (May 1994b: 132), sledi zgodovinskim spremembam v razvoju vrste in posebej izrazito razločuje med tradicionalno in moderno *short story*. V skladu z angloameriško govorno rabo razume kot *short story* tudi besedila, ki jih denimo v slovenski ali nemški terminologiji imenujemo novele, npr. krajše pripovedi Boccaccia, Madame de Lafayette, Kleista, Gogolja, Maupassanta, Tolstoja, Dostojevskega itn., »generično bistvo« te vrste pa opiše kot prenašanje individualnega izkustva nadsvetne transcendence, torej občutja svetega (May 1994b: 131). *Short story* je po njegovem tako po svojem globljem bistvu »mitska in spiritualna«, saj pripoved v njej »ne izhaja iz človekovega soočenja z vsakdanjim svetom, ampak prej iz njegovega srečanja s svetim (v katerem je resnična realnost razodeta v vsej svoji polnosti) ali absurdnim (v katerem je resnična realnost razodeta v vsej svoji praznini)« (prav tam: 133). Te Mayeve ugotovitve, ki so vsekakor mišljene »esencialistično« in ontološko, opozarjajo, kot bomo videli nekoliko pozneje, na izjemno pomemben, v dosedanji teoriji premalo upoštevan moment v razvoju *short story*, vendar pa za to vrsto gotovo ne morejo veljati absolutno. Kot je v razpravi z značilnim

[11] O kritiki tradicionalne genologije prim. Juvan 2002.

[12] Npr. v okviru intertekstualnosti. Prim. Juvan 2002.

[13] Na Slovenskem ta kriterij zagovarja Gregor Kocijan (npr. 1983); prim. tudi Kustec 1999: 96. Za kritiko tega načela prim. npr. Petrovski 1984: 371; Virk 2002: 18.

naslovom *On Defining Short Stories* opozoril Allan H. Pasco, sicer res lahko »vsaka generična definicija v literarni vedi zgolj opozarja na dominantne vidike sistema, ki neizogibno vsebuje tudi elemente drugih sistemov«, vendar pa je kljub temu »definiranje vrste uspešno [le], če se definicija ujema s splošno prakso in razumevanjem, če vključuje tiste primere, ki so običajno vključeni, izključuje pa tiste, ki so po navadi izpuščeni« (Pasco 1991: 410–11). Mayeva definicija – enako pa velja tudi za vse druge, vsebinsko podprte definicije, ki niso le seznam najsplošnejših in najočitnejših lastnosti (proznost, artističnost, narativnost, relativna kratkost in zgoščenost itn. [Prince 1993: 328 isl.]) – tej osnovni zahtevi ne ustreza, saj povsem očitno ne vključuje primerov, ki so ne le običajno vključeni, ampak jih tudi sam avtor v raznih razpravah uvršča v definirano vrsto, npr. Boccaccia, Cervantesa, Margareto Navarsko, Madame de Lafayette itn. Temu »negativnemu seznamu« lahko dodamo še mnoga pomembna poznejša besedila, ki so s splošnim soglasjem sprejeta v vrsto *short stories* in jih na primer nemška in slovenska literarna veda imenujeta novele, ki pa se izredno slabo prilegajo Mayevi teoriji: mnoge Maupassantove novele (npr. *Debeluška*), Gogoljeve (npr. *Plašč*), novele nemškega poetičnega realizma (ki jih May sicer pozna), pa tudi velik del postmodernističnih metafikcijskih kratkih zgodb, na primer Johna Bartha, ali del obsežnega korpusa besedil, ki bi jih lahko označili kot »psihološke novele« itn.

Zlasti ko pregledujemo angloameriške teorije *short story* (in te danes gotovo prevladujejo), smo torej soočeni z vrsto načelnih dilem, vsaj delno povezanih s terminologijo. Gledano v celoti, ostaja tako nejasno, ali so res vse oblike kratke proze *short stories*, ali pa je morda *short story* ali kratka zgodba nekaj drugega kot novela ali črtica. Povsem očitno je, da se že na načelni ravni ponujata dve splošni možnosti odgovora. Prva možnost je ta, da so vse omenjene oblike (povest, zgodba, črtica, novela, kratka zgodba) preprosto *short stories* in so vsa nadaljnja razlikovanja pravzaprav nepotrebna, oziroma da so podvrste te krovne vrste, ki jih z njo druži skupno »generično bistvo« (možnost, ki je implicitna večini razprav z angloameriškega področja, a ni nikjer eksplicitno in sistematično razdelana). Takšno razumevanje bržkone najbolj zgoščeno (in obenem tako, da je najbolje razvidna pretirana abstraktnost takega pojmovanja) povzema Allan H. Pasco: »Menim, da se skozi stoletja preprosto spreminjajo postopki in sredstva, *short story* pa pri tem ne izgublja svoje prvotne pobude … sestavljati enovito estetsko tvorbo« (Pasco 1991: 414). Druga možnost pa je, da gre vendarle za različne vrste z različnimi »generičnimi bistvi«, ki utelešajo povsem različne pragmatične namere.

Izhodišče te razprave je prepričanje, da je v to nejasno problematiko vsaj delno mogoče vnesti nekoliko več preglednosti, če izstopimo iz angloameriške poenotujoče terminološke rabe in se opremo na nemško ali slovensko terminologijo. To se zdi potrebno še zlasti zato, ker za recepcijsko zavest marsikaterega slovenskega in nemškega bralca vendarle obstaja dovolj močna, čeprav ne nujno reflektirana razlika med novelo in kratko zgodbo.[14] V nadaljevanju želim najprej z zgodovinskimi in fenomenološkimi argumenti, predvsem pa z upoštevanjem pragmatičnega vidika pokazati možnost razumevanja, da gre pri noveli in kratki zgodbi ne zgolj za dva tipa ali razvojni fazi znotraj *short story*, temveč za dve različni vrsti z različno vrstno zavestjo in z različno pragmatično usmerjenostjo.

[14] Prim. Žbogar 2002.

*

Predvsem nemška literarna veda (Neuschäffer 1969, Auerbach 1971, Jolles 1982 itn.) je pokazala, kako se je v renesansi iz predhodnic, kot so bile miletske zgodbe (delno ohranjene v Petronijevem *Satirikonu* in Apulejevem *Zlatem oslu*) ter razne srednjeveške oblike kratke pripovedi (eksempel, kazus, fabliau, »novela« italijanskega *Novellina* itn.), najprej pri Boccacciu, nato pa pri njegovih naslednikih (Bandello, Margareta Navarska, Cervantes) razvila novela kot estetsko dognana literarna oblika, ki že postane tudi predmet teoretskega razpravljanja.[15] Po renesansi pomen te vrste nekoliko upade, z vso silovitostjo pa se obnovi v romantiki, ko doživi silovit vzpon in obenem tudi svojo klasično definicijo. Če povzamemo misli, ki so jih o noveli izrekli brata Schlegel, Tieck, Goethe, Novalis[16] (in nekoliko pozneje Heyse), sprejele pa tudi poznejše teorije in slovarske definicije novele: novela je (v nasprotju denimo s povestjo, za katero je značilna manj artistična izdelava in več dogodkov, ali črtico, ki namesto dogodka prikazuje impresionistično razpoloženje, stanje, refleksijo)[17] prepoznavna predvsem po svoji dogajalni strukturi, osredotočenosti na en ali največ dva, med seboj tesno povezana osrednja dogodka (t. i. »sokolja teorija«),[18] po dramatičnem, linearnem stopnjevanju dogajanja, pisana pa je prav zato, da bi »poročala« o nenavadnem, izjemnem, usodnem, »nezaslišanem« (Goethe), vendar realnem[19] (ali vsaj verjetnem) dogodku, ki se je primeril. Mnoge Kleistove, Goethejeve,[20] Hoffmannove, Balzacove, Mériméejeve, Puškinove novele res ustrezajo temu tipu pripovedi z izdelano ekspozicijo, stopnjevanjem proti dramatičnemu vrhuncu, osrednjemu dogodku, in nato s sklepom (struktura, značilna tudi za renesančno novelo). Goethe je v pogovorih z Eckermannom za to formo podal znamenito metaforo o roži, ki raste iz korenin in se konča z nepričakovanim in lepim cvetom,[21] in na mnogih mestih poudarjal, da sta za novelo nujni simetrična zgradba in realna ekspozicija. Vendar je v nemški romantiki obenem z nadaljevanjem tradicionalne forme opaziti tudi nove vsebinske poudarke, povezane predvsem z romantičnim zanimanjem za iracionalno in nadrealno, s posebnim romantičnim odnosom do religioznosti, z romantično težnjo po, kot v zvezi s *short story* opozarja Charles E. May (1993: 73), obnovi mitologije.[22] To težnjo je

[15] Prim. npr. Virk 2002.

[16] Dober pregled v Kunz 1973. Prim. tudi Virk 2002.

[17] Za črtico gl. npr. Matthews 1994: 77, Kos 2001: 169. Za povest Kilchenmann 1968: 18, Hladnik 1991, Kos 2001: 157.

[18] O pomembnosti osrednjega dogodka govorijo tako nemške teorije novele kot tradicionalne ameriške teorije *short story* (npr. Poe, Matthews, Dawson) ali nekatere novejše (Prince), pa tudi druge, na primer ruskih formalistov (Petrovski 1984: 375).

[19] O tej realnosti tehtno razpravlja May 1993. Gre za to, kar – sicer v zvezi z Boccacciem – opisuje kot »displacement toward everyday life« (May 1993: 370).

[20] Tiste, vložene v romane, in njegova znamenita *Novelle*; mnogo manj to velja za estetsko manj dognane novele v zbirki *Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten*.

[21] »Da boste imeli prispodobo za potek te novele,« je nadaljeval Goethe, »si predstavljajte zeleno rastlino, ki vzkali iz korenine, nato iz krepkega stebla nekaj časa poganja zeleno listje na vse strani, naposled pa se zaključi s cvetom. Cvet je nepričakovan, presenetljiv, toda moral je priti; da, zeleno listje je nastalo samo zaradi njega in bi brez njega ne bilo vredno napora.« (Eckermann 1959: 236–237.)

[22] O romantični mitologizaciji prim. fascinantno knjigo Manfreda Franka *Der kommende Gott*.

mogoče najbolje ponazoriti ob nekaterih Hoffmannovih besedilih, pa tudi ob nekaterih Goethejevih izjavah o njegovi lastni novelistiki.

Sigmund Freud je na primer v svoji znameniti razpravi *Das Unheimliche* analiziral fantastiko v Hoffmannovih novelah, zlasti v noveli *Peskar* (*Der Sandmann*), in ugotavljal, da je za te novele značilno zbujanje posebnega občutja grozljivosti, ki pa je več kot le navadna groza. Za to občutje je uporabil izraz *unheimlich*, ki se v angleščino ponavadi prevaja kot *uncanny*, a je v bistvu neprevedljiv, saj prevedek ne vsebuje značilne dvojnosti nemške besede, ki izraža obenem nekaj tujega in domačnega, grozljivega in privlačnega. Freudova misel je, da je to občutje v nas spomin na človekovo animistično pojmovanje sveta (Freud 1994: 25), na nekdanjo (sakralno) realnost torej, ki pa nam je zaradi oddaljenosti postala nedomačna in grozljiva. Hoffmann po njegovem mnenju s svojimi novelami dosega prav učinek tega *unheimlich*.

Presenetljivo podobno kot Freud o Hoffmannovih novelah pa je razmišljal tudi Goethe o svojih. V pogovorih s tajnikom Eckermannom se je večkrat dotaknil problematike novele, predvsem v zvezi s svojo novelo, naslovljeno kar *Novelle*. Prav ob njej je uporabljal metaforo o rastlini in cvetu, o organski zgradbi novele in realistični ekspoziciji, obenem pa je v zvezi z obveznim »presenetljivim dogodkom« v noveli govoril tudi o »višji naravi« in »idealnosti«, na katero kaže ta dogodek.[23] Eckermann je nekaj let pozneje temu dodal ta svoj komentar: »Zaključek Goethejeve novele v bistvu ne zahteva nič drugega kot občutek, da človek ni popolnoma zapuščen od višjih bitij, marveč da ga imajo na očeh, da so zavzeta zanj in da mu v sili stoje s svojo pomočjo ob strani. Ta vera je nekaj tako naravnega, da spada k človeku, da predstavlja sestavni del njegove biti in da je kot temelj sleherne religije prirojena vsem« (Eckermann 1959, 585). To, kar je na ta način »temelj sleherne religije«, je Goethe, kot je znano, imenoval *demonično*. Z Goethejevim pojmom *demonično* se je v znani knjigi *Sveto* ukvarjal protestantski teolog Rudolf Otto[24] in ugotovil, da gre za občutje, ki presega vsak razum, ki ga ni mogoče racionalno izreči, ampak ostaja nedoumljivo, iracionalno. Goethejevo demonično je po Ottu ena od pojavnih oblik svetega. Sveto Otto definira v odnosu do numinoznega kot *misterium tremendum et fascinans*, v značilni dvojnosti torej, kot eno temeljnih občutij te dvojnosti pa imenuje tudi občutje *unheimlich*, ki izraža torej nekaj podobnega kot pri Goetheju pojem *demonično*.[25]

Posebni pomen (ki smo se ga lahko tu le na kratko dotaknili) občutja *unheimlich* (oziroma *demonično*) za Goetheja in Hoffmanna nakazuje, da se je ob romantični no-

[23] »Naloga te novele je bila pokazati, kako neobrzdano, nepremagljivo silo pogosto bolje obvladamo z ljubeznijo in pobožnostjo kakor z močjo; in ta lepi smoter, ki je predstavljen v otroku in levu, me je vzpodbujal k izdelavi. To pa je idealnost, to je cvet. In zeleno listje povsem realne ekspozicije je tu samo zaradi njega in je samo zaradi njega nekaj vredno. Kajti kaj pomeni realnost kot taka? Veselimo se je, če je podana resnično, da, lahko nam da o nekih stvareh tudi določnejšo spoznanje; pravi dobiček za našo višjo naravo pa vendarle leži v idealnosti, ki je pesniku prišla iz srca.« (Eckermann 1959: 237.)

[24] Otto 1993: 196 isl.

[25] Pomen tega *unheimlich* za (romantično) kratko pripoved se ujema z ugotovitvami Maya, ki za opis posebnjega učinka *short story* uporablja Bubrov izraz (preveden v angleščino) »uncanny moments« (May 1994b: 137) in Cassirerjev (prav tam, 139) (prav tako v angleščini) »momentary deity«. O »metafizičnih implikacijah romantične obnove in transformacije novele« razpravlja tudi Good 1994: 158.

velistiki zgodil premik, ki je, kot se bo pokazalo, pomembno vplival na nadaljnji razvoj oblik kratke proze. Nemški romantiki na eni strani obnovijo tradicijo novele in prevzamejo njeno tradicionalno simetrično strukturo s presenetljivim dogodkom v ospredju, obenem pa v vsebinskem smislu uveljavljajo nove poudarke, predvsem *iracionalnost*, ali bolje, *das Unheimliche*. Kot dokazujejo predvsem mnoge Hoffmannove novele, je sicer mogoče to občutje evocirati tudi s tradicionalno novelistično strukturo. Vendar je ta struktura s svojo dogajalno zaokroženostjo v nasprotju z iracionalnostjo in negotovostjo občutja *unheimlich*, zato ta nova vsebinska tendenca išče – da bi v čim večji meri dosegla željeni učinek – drugačno, ustreznejšo formalno strukturo, pravzaprav novo vrsto kratke proze. To iskanje sklene E. A. Poe, ki od nemških romantikov kot temeljno atmosfero svojih zgodb prevzame prav občutje *unheimlich*[26] in obenem (v skladu s svojo znano »teorijo« *short story*) (prim. npr. May 1994: 59 isl.) dosledno uveljavlja formalne novosti, ki imajo za posledico nastanek kratke zgodbe.

Na tem mestu ne moremo podrobneje razpravljati o dejanski povezanosti Poeja z nemško romantiko.[27] Pomembneje se zdi poudariti, da se je nova vrsta rodila prav iz potrebe po čim učinkovitejši izrazitvi nove težnje. Tradicionalna simetrična novelistična struktura, linearno usmerjena na osrednji dogodek, je bila primerna za prikazovanje nenavadnih, presenetljivih, usodnih, a vendarle doumljivih dogodkov iz človekovega vsakdanjega življenjskega sveta; toda s to svojo vsebinsko zaokroženostjo in formalno dovršenostjo, s katero je dogodke, čeprav nenavadne, vendarle umeščala v prepoznavni, domači svet, ni mogla dobro zastopati tiste nove, drugačne tendence, ki je v ospredje postavljala predvsem človekovo izkušnjo diskontinuitete, negotovosti, iracionalnega, nedoumljivega, realnost presegajočega – skratka tistega, kar smo ob nemški romantiki lahko definirali z besedo *das Unheimliche*. Za kako drugačno formalno tendenco gre v tem primeru, bo najlepše razvidno, če na kratko predstavimo primerjavo med novelo in kratko zgodbo (*Kurzgeschichte*), kot sta jo v svojih knjigah razdelali nemški teoretičarki Ruth J. Kilchenmann (1968) in Erna Kritsch Neuse (1980).

Njuna glavna dognanja bi bilo mogoče povzeti v te alineje:

– novela je zgrajena simetrično, linearno se vzpenja proti vrhuncu in nato upade, sosledje dogodkov je logično in kronološko urejeno; kratka zgodba je lahko linearna, lahko skokovita, arabeskno skrčena ali eliptična, dogodki si ne sledijo nujno logično;
– novela ima ponavadi izdelano ekspozicijo, glavni lik je razmeroma podrobno predstavljen in karakteriziran, tudi kraj in čas dogajanja sta pogosto navedena; za kratko zgodbo je značilnejši »odprti začetek«, lik se preprosto neposredno pojavi pred nepripravljenim bralcem, kraj in čas dogajanja največkrat nista označena;
– v novelah je dogajanje zunanje motivirano in psihološko utemeljeno; v kratki zgodbi motivi pogosto ostajajo nepojasnjeni, skrivnostni, le slutljivi;
– novela junaka kaže na ozadju konkretnega družbenega okolja, pripovedovalec je avktorialni, največkrat tretjeosebni; v kratki zgodbi konkretnega družbenega okolja ponavadi ni; tu se lik ne psihično ne karakterno ne razvija; gledišče je skoraj vedno

[26] Prav ta izraz v zvezi z njegovo kratko prozo uporablja Kilchenmann 1968: 31 isl.
[27] O tem prim. Kilchenmann 1968: 28 isl.

enotno in iz iste smeri, pripovedovalec je največkrat prvoosebni, prevladujeta personalna in nevtralna pripovedna perspektiva;
– kratka zgodba je povsem osebna, individualna, prenaša individualno izkušnjo in se ne more sklicevati – tako kot novela – na že znano izkustvo;
– dogajanje v noveli je eksplicitno; v kratki zgodbi večji del dogajanja le slutimo;
– novela se po vrhuncu ponavadi postopno sklene, bodisi s kratkim poročilom, s splošno refleksijo, v bolj tradicionalnih novelah celo z nekakšnim naukom; za kratko zgodbo je značilen »odprti konec«,[28] konča se naenkrat, z ostrim rezom, največkrat nepričakovano, fabulativno se ne zaokroži.

Teh lastnosti seveda ne smemo razumeti kot zaokroženo definicijo obeh žanrov, ampak predvsem kot njuno notranjo tendenco.[29] V skladu s to je vzorčna novela pisana največkrat v tretji osebi z razdelano ekspozicijo in karakterizacijo likov, dogajanje v njej se stopnjuje linearno proti vrhuncu, ki je pogosto kak nenavaden dogodek, na koncu sledi razplet, ki zgodbo fabulativno, pa tudi »metafizično« zaokroži (prim. tudi Good 1994: 163; Petrovski 1984: 374, 379). Vzorčna kratka zgodba pa bi bila besedilo, pisano največkrat v prvi osebi, brez ekspozicije in s pomanjkljivo karakterizacijo, ki dogajanje lahko linearno, lahko pa skokovito stopnjuje proti vrhuncu in se v momentu krize največkrat tudi odsekano sklene; konec ostaja odprt, ni ne fabulativne ne metafizične zaokrožitve, temveč je pogosta nekakšna iracionalna nota. Tipična, klasična novela je nekako bolj *objektivna*, tipična kratka zgodba bolj *subjektivna* vrsta, predvsem pa bolj »nihilistična« kot novela, in s to svojo metafizično negotovostjo vsekakor primernejša za izražanje občutja *unheimlich*.

V evroameriški poromantični književnosti lahko opazujemo razvoj obeh žanrov. Tradicionalna novela tudi po Goetheju, Hoffmannu in Kleistu še vedno ostaja pomembna. Razvijajo jo – če navedemo le nekaj imen – Keller, Maupassant, Čehov, L. N. Tolstoj, Pirandello, Th. Mann, Huxley, O'Connor, Camus, Hemingway, v nekaterih besedilih tudi Borges (npr. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), na Slovenskem pa v novejšem času na primer Hieng, Šeligo, Jančar itn. Vendar pa vedno večji pomen dobiva predvsem kratka zgodba. Njena zgodovina poteka od Hoffmanna (prim. Kilchenmann 1968: 24 isl.) in Poeja tudi prek Maupassanta (npr. *Nakit*), Brechta (*Augsburški krog s kredo*), Sartra (*Zid*), Faulknerja, Bölla, Borcherta, do M. Atwood, Borgesa ali Carverja, na Slovenskem pa denimo piscev mlade slovenske proze.[30]

Za razvoj kratke zgodbe je zelo pomembno in značilno, da doživi v Nemčiji izjemen vzpon v obdobju krize po drugi svetovni vojni (prim. Durzak 1980: 14), v mnogih literaturah, na primer v kanadski, ameriški, latinoameriški, srbski, hrvaški ali slovenski, pa v času postmodernizma (prim. npr. Gadpaille 1988: 116; May 1994c: XI; Virk 1998) – v obdobjih torej, ki bi jih lahko imenovali obdobja ontološke negotovosti.[31] Kratka zgodba je namreč po svoji strukturi (fragmentarnost, eliptičnost, nesklenjenost,

[28] Izraz je sicer dvoumen, saj mu različni avtorji pripisujejo celo nasprotujoče si pomene; prim. Sugano 1993: 333; Clark 1993: 389; Good 1994: 163; Kilchenmann 1968: 12, 18; Kustec 1999: 103.

[29] Durzak 1980: 301 govori v nasprotju z definicijo o »nekaterih fenotipskih temeljnih tendencah«.

[30] Podrobneje o slovenski kratki zgodbi Virk 1998.

[31] Z drugimi izrazi, a po smislu isto to opisujejo tudi npr. Clark 1993: 388 (in tu navedeni Leitch), 391, 393, in Kilchenmann 1968: 194.

subjektivnost) in funkciji (zbujanje občutij iracionalnega, nedojemljivega, neobvladljivega, skrivnostnega, *unheimlich*) primerna prav za izražanje občutij negotovosti, kriznosti, ki se pojavljajo v teh obdobjih. Pravzaprav bi bilo mogoče celo reči, da je kratka zgodba prav s tem kvintesenca kratke proze, če razumemo funkcijo kratke proze tako kot Charles E. May: »Kratka proza se je pojavila s človeško potrebo po pripovedovanju o zaznavah duhovnih pojavov sredi profanega vsakdanjega sveta, namreč teh upredmetenj strahu in želja, ki jih je Mircea Eliade imenoval 'sveta' ali 'resnična realnost' arhaičnih ljudi« (May 1993: 370). Za novoveškega človeka se zaradi njegovega metafizičnega nihilizma (če uporabim Heideggrov pojem) sveto seveda ne pojavlja več kot absolutna ali »resnična realnost«. Prvi so to z vso težo občutili romantiki, ki so si prav zato tako močno prizadevali za ponovno vrnitev svetega v vsakdanje profano življenje. In prav to dvojno občutje na eni strani metafizične breztemeljnosti in na drugi strani slutnje svetega je, kot smo skušali v nekaj kratkih obrisih prikazati, spodbudilo nastanek nove vrste, kratke zgodbe, ki se je sicer res zgodovinsko razvila iz tradicionalne novele, vendar je ni odpravila ali se integrirala vanjo, temveč se je utemeljila kot samostojna oblikovalna težnja. To »rojstvo kratke zgodbe iz duha romantike« ne nazadnje postulira tudi May, ki pravi: »Ker je kratka proza tako povezana z izkustvom svetega in z mitsko percepcijo, ni naključje, da je *short story*, kot jo poznamo danes, kot umetniška oblika svojo najpomembnejšo pobudo dobila iz prizadevanj romantikov na začetku devetnajstega stoletja, da bi v umetnosti pridobili to, kar je bilo izgubljeno z religijo« (May 1994b: 139).

*

Vendar pa z razmejitvijo novele od kratke zgodbe in s prikazom zadnje kot vrste ontološke negotovosti ter metafizične breztemeljnosti nejasnosti in razlike v pojmovanju *short story*, na katere smo opozorili na začetku te razprave, niso povsem odpravljene – in to kaže na to, da je pred teoretiki kratke proze še veliko dela. Na prvi pogled je očitno, da s tem, kar del kontinentalne literarne vede opredeljuje kot novelo in kratko zgodbo, področje, ki ga pokriva ameriški izraz *short story*, še zdaleč ni izčrpano. S tem mislimo ne le to, da bi natančnejša analiza razvoja v zadnjem stoletju pokazala pomembne, včasih celo radikalne modifikacije formalnih značilnosti obeh vrst ob ohranitvi njune temeljne funkcije – kratko prozo piscev ameriške metafikcije (Bartha, Barthelmeja, Cooverja) je na primer nedvomno mogoče upravičeno označiti za prozo ontološke negotovosti[32] in s tem pravzaprav za vrsto kratke zgodbe, čeprav najpogosteje ne kaže večine tistih formalnih značilnosti, ki sem jih ob opiranju na obe nemški raziskovalki predstavil zgoraj. Pač pa ni mogoče spregledati dejstva, da se kaže v tisti obliki *short story*, ki je po mnenju mnogih sodobnih raziskovalcev problematike najznačilnejša, drugačna »oblikovalna volja« (Lukács) oziroma drugačen »tip organizacije pripovedi« (Petrovski 1984, 372) in s tem morda tudi nova vrsta. Pri tem imamo v mislih tisto tako imenovano »moderno *short story*«,[33] ki ne črpa iz dediščine E. A.

[32] Ta tendenca je razvidna npr. v Clark 1993: 393.

[33] Kot jo npr. opisuje May 1994a, definirana pa je tudi že npr. v delih M. Rohrberg in V. Shaw. – Prim. tudi historično tipologijo od renesančne do moderne kratke pripovedi v May 1993: 379.

Poeja, temveč Čehova in Joycea (ter se nadaljuje s Faulknerjem, I. Shawom, Steinbeckom, A. Munro, H. Porterjem, delno tudi Carverjem ali Barthelmejem) in se odlikuje po nekakšnem »impresionizmu« in odsotnosti dogodka.

O tej moderni *short story*, ki je mnogim raziskovalcem[34] očitno kar sinonim za »pravo« *short story*, je v literarni vedi vendarle doseženo precej široko soglasje. Razvila se je kot nekakšno nasprotje Poejevemu modelu pri Čehovu in nato pri Joyceu, strukturno se bolj kot na tradicionalno novelo opira na črtico (prim Kustec 1999: 92 isl.), zato je »brez klasične fabule, gradi pa na prispodobah in simbolih« (prav tam: 94). Gerald Prince to razliko opredeljuje kot razliko med »anekdotičnimi *short stories* à la Poe in epifaničnimi *short stories* à la Čehov« (Prince 1993: 329). Tudi Graham Good (ki sicer namesto izraza *short story* uporablja pojem *novella*) ugotavlja, da je Čehov iznašel »novo obliko novele z minimalnim zapletom, z večjo pozornostjo do atmosfere in sugestije kot do dogodka« (Good 1994: 159), ki je impresionistična in ne izhaja iz tradicije Boccaccia, tako kot na primer Maupassant, temveč iz črtice (prav tam: 160). Največ se je z moderno *short story* ukvarjal May. Po njegovem je *short story* v svojem razvoju doživela tri večje slogovne premike z generičnim učinkom: pri Boccacciu, Poeju in nazadnje pri Čehovu kot očetu moderne *short story*. Pri Čehovu ne gre za opis zunanjega dogajanja, tako kot v tradicionalni noveli, temveč za izražanje neizrekljive notranje resničnosti, značaja, razpoloženja, zato najde Čehov nov slog, »povezavo liričnosti in realističnosti, kar je odslej temeljna značilnost moderne *short story*« (May 1993: 371). Razvoj poteka od Čehova prek Joycea, Mansfieldove, Sherwooda Andersona, tudi Kafke, Malamuda, Hemingwaya in drugih do Carverja, za pisce pa je značilno ustvarjanje »metaforično pomenljive realnosti z osredotočanjem na metonimični detajl« (prav tam: 377) in ne več na sam zgodbeni zaplet oziroma osrednji dogodek. Tudi May opozarja na podobnost te moderne *short story* s črtico (May 1994a: 202).

Posebej zanimivo argumentacijo nastanka moderne *short story* najdemo pri Suzanne C. Ferguson. Ta opozarja, da je moderna *short story* doživela podobne spremembe kot »roman in dolga zgodba (ali novela)«.[35] Te spremembe se kažejo v zožitvi gledišča, poudarku na predstavitvi občutij in notranjega izkustva, izbrisu ali transformaciji mnogih elementov tradicionalne fabule oziroma zapleta, povečanem opiranju na metaforo in metonimijo pri prikazu dogodkov, zavračanju kronološkega poteka dogajanja ter poudarku na slogu. Vse tisto, kar na primer May ugotavlja kot temeljno značilnost moderne *short story*, Fergusonova očitno pripisuje splošni poflaubertovski usmeritvi na področju proze v bolj personalno pripovedno perspektivo. Odtod – v nasprotju s prejšnjim »pozitivizmom« – impresionizem te *short story*, saj temelji na subjektivnih, izoliranih občutjih. Fergusonova tudi lucidno pojasnjuje, zakaj v moderni *short story* umanjka dogodek, ki je bil morda celo najpomembnejši vrstno konstitutivni moment tradicionalne novele in kratke zgodbe. Zaradi naraščajočega subjektivizma, zanašanja le na lastne zaznave, postane subjekt skeptičen, »in sama narava znanja/vednosti po-

[34] Ne le angloameriškim, temveč celo nekaterim nemškim. Ruth Kilchenmann denimo zapiše, da je »James Joyce napisal prve *prave* kratke zgodbe«. Kilchenmann 1968: 110.

[35] Ferguson 1994: 219. Fergusonova očitno ugotavlja ne le razliko med *short story* in novelo, ampak tudi med *short story* ter povestjo in črtico; prav tam.

stane problematična. Ta negotovost vpliva na zgodbeni zaplet: ni več aristotelovske prepletenosti znanja/vednosti in delovanja, protagonisti postanejo pasivni opazovalci. Ta 'odsotnost', ki poganja zgodbo, je odsotnost vednosti resnice, ki ne bi bila zgolj osebna, ampak bi imela občo veljavo« (Ferguson 1994: 220). In prav tu, v območju sižeja oziroma zgodbenega zapleta, »se moderna *short story* najbolj razlikuje od prejšnje kratke pripovedi« (prav tam: 221). Fizično dogajanje se razpusti v »impresionistično fikcijo«, pravi »dogodki« v zgodbi postanejo misli in občutja, zato je fabula pogosto nejasna; je metaforična ali eliptična. Glavni predstavniki moderne *short story* so po njenem mnenju med drugim Čehov, Joyce, Hemingway in Faulkner. – Temu velja dodati, da podoben opis kratke zgodbe najdemo tudi v nekaterih nemških teorijah te vrste, ki sicer jasno razločujejo med novelo in kratko zgodbo, ne tematizirajo pa te, izjemno pomembne razlike med tradicionalno in moderno *short story*.

Težko je presoditi, ali pomeni moderna *short story* že kar novo vrsto ali le novejšo obliko ene od tradicionalnih vrst kratke proze, se pravi bodisi novele, kratke zgodbe ali črtice. Na prvi pogled se zdi, da imamo vendarle opraviti z novo ubesedevalno prakso, ne le z zgodovinsko razvojno modifikacijo, saj se moderna *short story* od tradicionalne kratke zgodbe ali novele loči po dogajalni strukturi, formalnih značilnostih ter »ideologiji« in pragmatični naravnanosti. Pravzaprav se z mnogimi lastnostmi očitneje kot na novelo ali kratko zgodbo navezuje na črtico (to so opazili tudi mnogi raziskovalci), zato nekoliko preseneča – in dodatno stopnjuje terminološko in definicijsko nejasnost –, da tudi tiste angloameriške teorije *short story*, ki implicitno ali eksplicitno razločujejo med *short story* in črtico, za to obliko uporabljajo izraz (moderna) *short story* in ne npr. (moderna) *črtica*. Kakor koli že, to je vprašanje, ki doslej s tega vidika še ni bilo zadostno raziskano in osvetljeno, s katerim pa se bo nujno ukvarjati, če želimo razrešiti na začetku navedene terminološke nejasnosti.

*

Nobena skrivnost ni, da je »čista« vrsta – in to še posebej velja za kratko prozo – pravzaprav idealni tip, ki je le redko ali nikoli udejanjen; zlasti v novejši književnosti prevladujejo »nečisti« primerki, *hibridi*, ki tradicionalno teorijo vrst z njenim »esencializmom« še dodatno kažejo kot problematično. S tega vidika se zdi široka angloameriška terminološka raba izraza *short story* upravičena in razumna. Vendar pa na drugi strani ne bi smeli spregledati okoliščine, da je ne le v širokem območju krajše pripovedi (ki zajema na primer črtico, povest, anekdoto, kratko kratko zgodbo itn.), ampak tudi v nekoliko ožjem območju *short story* očitno mogoče opaziti različne oblikovalne težnje, za katere kaže, da jih ni mogoče speljati zgolj na slogovne in tipološke razlike, še zlasti zato ne, ker se te razlike pogosto pokažejo kot posledica temeljnejših, zgodovinsko razvojnih, fenomenoloških, ontoloških, pragmatičnih usmeritev.

Zanimivo – pa tudi značilno in zato omembe vredno – je, da obstaja na področju teorije kratke proze izrazito nesoglasje med ameriško teorijo in tisto evropsko, ki se je na kontinentu tej problematiki posvečala najceloviteje, namreč nemško. Vtis je, da »ameriška«[36] teorija daje prednost ameriški literarni in teoretski tradiciji, zato se

[36] V narekovajih zato, ker je ameriška le po izvoru, sicer pa jo raziskovalci prevzemajo ne glede na kulturno in nacionalno pripadnost.

osredotoča predvsem na problematiko *short story*, katere začetnik je po splošnem soglasju E. A. Poe in je svoje prve teoretske refleksije dobila v ameriški literarni vedi. Tudi kadar ima opraviti z besedili, za katera je – včasih že stoletja – povsem utrjeno in uveljavljeno poimenovanje »novela« (podobno pa velja tudi za druge oblike, na primer za fabliau),[37] jih imenuje *short stories*. Če bi to potezo ocenjevali z občutljivostjo in pozornostjo sodobnih ideološko-kritičnih usmeritev, bi nemara lahko govorili o težnji po prisvajanju ali morda celo o nekakšni »kolonizaciji« področja kratke proze, ki je v teh teorijah najpogosteje kar v celoti subsumirana pod razmeroma novejši in v marsikaterem pogledu zagotovo tudi specifičen ameriški pojem *short story*.[38] Nasprotno nemška literarna veda, soočena z močno tradicijo nemške romantične novele in z razvito nemško romantično teorijo o noveli, mnogo bolj poudarja tradicionalno novelo, ki je sicer doživljala mnoge modifikacije, a se je v jasni kontinuiteti kot vitalna vrsta ohranila vse do danes, kratko zgodbo pa razume kot modernejši izrastek ali »varianto«[39] novele. Pri tem gre včasih tako daleč, da skuša celo glede kratke zgodbe spodbijati Poejevo prvenstvo in ga pripisuje lastni literarni tradiciji, konkretno Hoffmannu.[40] Več kot očitno je, da razlike med obema pojmovanjema (ameriškim in nemškim) ne izhajajo zgolj iz čistih teoretskih argumentov, ampak so motivirane tudi kako drugače.

Teh drugačnih motivacij, kot je znano, ni mogoče – in tudi ni potrebno – kar tako zanemariti. Literarnovedne metode, ki skušajo zmanjšati njihov vpliv in se čim bolj približati tako imenovani znanstveni nevtralnosti in objektivnosti, po navadi stavijo na strogo formalizacijo in se izogibajo vsebinskim pristopom. Take obravnave, ki so sicer zelo pomembne za scientifikacijo discipline, praviloma zavračajo vsako vsebinsko teorijo vrst in na primer predlagajo obravnavo kratke proze v okviru naratologije, preštevnih metod, sociolingvistike ali kake druge discipline. Seveda pa se s tem obenem odrekajo tudi refleksiji o fenomenološki razsežnosti obravnavanih pojavov.

Predlog za vrstno razlikovanje znotraj območja, zaobseženega v terminu *short story*, ki ga ponuja ta razprava, temelji delno v tradicionalni teoriji vrst, a jo skuša dopolnjevati z novimi pogledi. Izhaja iz pragmatične naravnanosti, ki posledično vpliva na samo poetiko besedila: na njegovo obliko in vsebino, na besedilne strategije in ideologijo. Gledano s tega vidika se zdi, da je v zgodovini krajše pripovedi po nastanku novele v renesansi mogoče razločevati vsaj tri takšne usmeritve z ustreznimi »vrstnotvornimi« posledicami:

– Tradicionalna (z raznimi modifikacijami pa seveda tudi moderna) novela pomeni predvsem pripoved o nekem *nenavadnem*, posredovanja vrednem *realnem* (*zunanjem*) *dogodku*, ki največkrat ponazarja kak izjemen, zaostren življenjski položaj. Fabula je razmeroma simetrična, z razdelano ekspozicijo in sintetizirajočim sklepom, ki dogajanje nekako integrira v celovitost sveta.

---

[37] Prim. Canby 1926 ali Pasco 1991: 407.

[38] Eno redkih, a pomenljivih izjem pomeni Good, ki povzema ne le nemško terminologijo, temveč tudi nemško romantično teorijo novele.

[39] Jeßing in Köhnen 2003.

[40] Prim. značilno »lokalpatriotsko« obarvano kritiko v Kilchenmann 1968: 24, ki prvenstvo pripisuje Hoffmannu (*Ritter Glück*), Poeja pa označi za feljtonista in ne pravega umetnika!

– Kratka zgodba – po navadi prek bizarnega, grotesknega, absurdnega dogajanja – implicira *nedoumljivo*, a obenem navzočo »*absolutno realnost*« oziroma *das Unheimliche*, ki prelamlja z našim privajenim svetom. Zato je subjektivna, prvoosebna, z nesklenjeno fabulo, z odprtim začetkom in koncem, eliptična, brez izdelane ekspozicije, konča se na vrhuncu brez sintetičnega sklepa.
– Moderna *short story* se osredotoča na *notranjo*, *subjektivno realnost*, dostopno nekontinuirano, prek bežnih, impresionističnih vtisov, posredno, s sugestijami in namigi. Zato po navadi nima več osrednjega dogodka, pogosto je sestavljena iz impresij, svoje »sporočilo« pa posreduje s slogovnimi sredstvi, simboliko, metaforiko, metonimiko.

Ta predlog seveda ne pomeni izdelane in zaokrožene teorije omenjenih vrst, ampak predvsem opozarja na probleme, ki v teoriji *short story* največkrat sploh niso tematizirani in zato včasih povzročajo nepotrebne nesporazume, ter predlaga nekatere možne rešitve zanje. Seveda pa je ob vsem, kar smo povedali o »nacionalni obeleženosti« vodilnih teorij na tem področju, obenem tudi očitno, da bo morala slovenska literarna veda verjetno razviti svojo lastno različico teorije kratke proze, kjer bo pretresla slovenske terminološke rešitve,[41] upoštevala slovensko literarno produkcijo, predvsem pa se opirala tudi na recepcijsko zavest slovenskega bralca.

Viri in literatura

Aubrit, Jean-Pierre, 1997: *Le conte et la nouvelle*. Paris: A. Colin (Collection Cursus: Série Lettres).

Auerbach, Erich, 1971: *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Canby, Henry Seidel, 1926: *The Short Story in English*. New York: Henry Holt and Company.

Clark, Miriam Marty, 1993: After Epiphany: American Stories in the Postmodern Age. *Style* 27. 387–394.

Durzak, Manfred, 1980: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*. Stuttgart: Ph. Reclam jun.

Eckermann, Johann Peter, 1959: *Pogovori z Goethejem*. Prevedel Josip Vidmar. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Ferguson, Suzanne C., 1994: Defining the Short Story: Impressionism and Form. *The New Short Story Theories*. Ur. Charles May 1994a. Athens: Ohio U P. 218–230.

Frank, Manfred, 1982: *Der kommende Gott*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Freud, Sigmund, 1994: Das Unheimliche. *Das Unheimliche*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Gadpaille, Michele, 1988: *The Canadian Short Story*. Toronto: Oxford U P.

Gillespie, Gerald, 1967: Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms. *Neophilologus* 51.

Good, Graham, 1994: Notes on the Novella. *The New Short Story Theories*. Ur. Charles E. May. Athens: Ohio University Press. 147–164.

Hladnik, Miran, 1991: *Povest*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon 36).

[41] Pionirsko delo tu opravlja Gregor Kocijan s svojimi raziskavami.

Jeßing, Benedikt, Köhnen, Ralph, 2003: *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Jolles, André, 1982: *Einfache Formen*. 6. unv. Aufl. Tübingen: Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 15).

Juvan, Marko, 2002: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost* 25/1. 9–25.

Kilchenmann, Ruth, 1968. *Die Kurzgeschichte: Formen und Entwicklung*. Zweite, unveränderte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.

Kmecl, Matjaž, 1975: *Novela v literarni teoriji*. Maribor: Obzorja.

– – 1977: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba Borec.

Kocijan, Gregor, 1983: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kos, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Kritsch Neuse, Erna, 1980. *Die deutsche Kurzgeschichte*. Bonn: Bouvier.

Kunz, Josef, ur., 1973: *Novelle*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung Bd. 55).

Kustec, Aleksander, 1999: Kratka zgodba v literarni teoriji. *Slavistična revija* 47/1. 89–108.

Matthews, Brander, 1994: The Philosophy of the Short-Story. *The New Short Story Theories*. Ur. Charles May. Athens: Ohio U P. 73–80.

May, Charles, 1993. Forms of Reality: Reality in the Modern Short Story. *Style* 27. 369–379.

– – 1994a: Chekhov and the Modern Short Story. *The New Short Story Theories*. Ur. Charles May. Athens: Ohio U P. 199–217.

– – 1994b: The Nature of Knowledge in Short Fiction. *The New Short Story Theories*. Ur. Charles May. Athens: Ohio U P. 131–143.

– – 1994c: Introduction. *The New Short Story Theories*. Ur. Charles May. Athens: Ohio U P. xv–xxvi.

– – 1994, ur.: *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio U P.

Neuschäffer, Hans-Jörg, 1969: *Boccaccio und der Beginn der Novelle*. München: Wilhelm Fink (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 8).

Otto, Rudolf, 1993: *Sveto*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: Nova Revija (Zbirka Hieron).

Pasco, Allan, 1991: On Defining Short Stories. *New Literary History* 22. 407–422.

Petrovski, Mihail, 1984: Morfologija novele. *Ruski formalisti*. Izbrala Drago Bajt in Aleksander Skaza. Prevedla Drago Bajt in Frane Jerman. Uredil, komentar in opombe napisal, sestavil bibliografijo ter kazala Aleksander Skaza. 371–379.

Prince, Gerald, 1993: The Long and the Short of It. *Style* 27. 327–331.

Rečnik književnih termina, 1985. Beograd: Nolit.

Sugano, Marian Zwerling, 1993: Beyond What Meets the Eye: The Photographic Analogy in Cortázar's Short Stories. *Style* 27. 332–351.

Trdina, Silva, 1978: *Besedna umetnost*. II. del. Literarna teorija. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Virk, Tomo, 1998: Čas kratke zgodbe. *Čas kratke zgodbe*. Ur. Tomo Virk. Ljubljana: ŠOU Študentska založba. 289–341.

– – 2002: Spremna besedila. *Kratka pripoved od antike do romantike*. Ljubljana: DZS. (Zbirka Klasje). 7–59, 344–353.

Žbogar, Alenka, 2002: *Sodobna slovenska kratka zgodba in novela v literarni vedi in šolski praksi: Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Summary

Although the theory of short prose has expanded vastly in the last three decades, it has not reached any kind of consensus on its definition. One of the main reasons for this situation is of a terminological nature. For prose that is in Anglo-American literary criticism considered short story, most European literary traditions use various terms. The greater difference in this respect is between American and German literary criticism: German literary criticism attempts to make a sharp distinction between two central genres of short prose, i.e., the novella and the short story, while American literary criticism generally does not recognize this differentiation and attempts to understand the entire short-prose production from Antiquity to the present day within the collective term »short story«.

The article defends the »German« point of view. It aims to show how in the 19th c. in addition to novella, the short story developed as a new literary genre with its own formal organization, structure of action, ideology, and pragmatic orientation. The novella nevertheless remained an important genre. Although it underwent modifications, its genre characteristics have remained more or less unchanged: it is a narrative about an unusual yet real event, with a symmetric story-line, developed exposition, and synthesizing conclusion, which integrates the action into the world as a whole. Along with it, the short story develops. It aims to relate the inexpressible, out-of-this-world experience, *das Unheimliche,* which breaks with the world we are used to. Therefore the short story is subjective, first-person, with a disjointed story-line and an open beginning and end, elliptic, without elaborate exposition, and it ends at the pinnacle without synthetic conclusion. As a working hypothesis the article along with the novella and the short story suggests a third form of short prose, which is in Anglo-American literary production most common and in the theory the most often discussed, i.e., the modern short story, which concentrates on the internal, subjective, accessibly disjointed reality, through fleeting impressions, indirectly, and therefore it does not contain a main event, but it is a composite of impressions, premonitions, and hints.