Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

UDK 82.0-32
Aleksander Kustec
Filozofska fakulteta v Ljubljani

KRATKA ZGODBA V LITERARNI TEORIJI

Kratki zgodbi, literarnemu fenomenu 20. stoletja, je treba odmeriti enako prostora v literarni teoriji kakor drugim, navidezno bolj popularnim književnim vrstam. Kljub temu, da ni bila deležna take pozornosti in zanimanja med literarnimi teoretiki in kritiki kakor roman, sonet, tragedija in druge književne vrste, je v zadnjih dveh desetletjih prišlo do pravega preporoda; tako sedaj lahko upravičeno govorimo o področju literarne teorije in kritike, ki se ukvarja le z obravnavo kratke zgodbe.

The short story, a literary phenomenon of the 20th century, deserves as much attention by literary theory as other, seemingly more popular, literary genres. In spite of the fact that in the past literary theoreticians and critics did not show as much interest in it as they did in the novel, sonnet, tragedy, and other literary genres, this attitude has undergone a profound transformation in the last two decades. One would be justified to claim that there exists a separate branch of literary theory and criticism that deals exclusively with the short story.

Kratka zgodba je postala v zadnjih 150-ih letih ena najbolj branih književnih vrst.[1] Žal do nedavnega ni bila deležna take pozornosti in zanimanja med literarnimi teoretiki in kritiki kakor roman, sonet, tragedija in druge književne vrste. Številni literarni kritiki in teoretiki[2] so si enotni, da so se pričele teoretične diskusije o kratki zgodbi s kritično oceno, ki jo je leta 1842 napisal Edgar Allan Poe o zbirki *Twice-Told Tales*. Poe je svojimi pogledi na kratko zgodbo, ki jih je izrazil tudi v drugih ocenah in besedilih (prim. May 1994: 59–72), naletel na močan odmev in sprejem v javnosti. Bil je prvi, ki je obravnaval kratko zgodbo kot posebno vrsto narativne proze. Po Poeju naj bi bila kratka zgodba »kompozicija, podobna rimani pesmi, ki naj bi po dolžini ne presegla, kar bi se lahko skrbno prebralo v eni uri« (Poe 1842: 60). Kratka zgodba mora pustiti na bralcu vtis enotnega učinka, da začutimo, kako voda kaplja po kamnu. Poe nadaljuje: »Jasno je, povrh tega, da se ta enotnost ne more temeljito ohraniti v produkcijah, kjer ne moremo opraviti skrbnega branja v enem branju« (Poe 1842: 60). Ta trditev danes ni več sprejemljiva, kajti nadaljnje raziskave so pokazale, da se enoten učinek lahko doseže tudi po dveh, treh in več branjih. Po Poeju bi torej vsaka beseda v kratki zgodbi morala prispevati k produkciji posameznega, enotnega učinka:

---

[1] Zagovarjam stališče, da je *književna zvrst* (lirika, epika, dramatika) zbirni oziroma združevalni pojem; *književna vrsta* (kratka zgodba, novela, povest, roman, idr.) pa ožje opredeljujoči pojem (prim. Kmecl 1975: 73; 1983: 235).

[2] Nekateri so mnenja, da je rojstvo kratke zgodbe treba iskati v ZDA, kjer naj bi imela najdaljšo tradicijo. V ZDA najdemo tudi največje število študij o kratki zgodbi, obenem pa precejšnje število praktičnih spisovnikov, kot npr. Fenson in Kriteer, *Reading, Understanding, and Writing About Short Stories* (1966); Jaffe in Scott, *Studies in the Short Story* (1966) in Perrine, *Story and Structure* (1993), ki so brez prave literarnoteoretične oziroma znanstvenoraziskovalne podlage. V njih skušajo bolj ali manj le narekovati, kako naj se piše kratka zgodba.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

> Če že uvodni stavek nima za cilj, da naredi ta učinek, potem [pisec, op. A. K.] ni uspel v prvem koraku. V celotni kompoziciji ne sme biti napisana beseda, katere tendenca, neposredna ali posredna, ni del predhodno ustvarjenega (zamišljenega) vzorca (Poe 1842: 61).

Iz njegovih kratkih zgodb (npr. *The Fall of the House of Usher*, *The Pit and the Pendulum* in *The Tell-Tale Heart*) je razvidno, da je Poe zahteval fabulo, ki bi slonela na dogodku. Tako je Poe s svojimi pogledi nakazal smernice za razvoj teorije o moderni kratki zgodbi.

Največji zagovornik Poeja na prelomu stoletja, Brander Matthews, je s svojo knjigo, *The Philosophy of the Short-story* (1901),[3] močno vplival na takratne in bodoče pisce spisovnikov[4] o kratki zgodbi. Matthews je prvi pripravil celovito študijo o kratki zgodbi. V njej je primerjal kratko zgodbo z romanom, govoril o značilnostih in o njenem položaju v ZDA in drugod po svetu. Razliko med romanom in novelo vidi le v dolžini: novela je kratek roman. Črtica je lahko le obris neke književne osebe ali skica njenega razpoloženja, v kratki zgodbi pa mora bralec imeti občutek, da se je nekaj zgodilo. Poanta mora biti v akciji, kajti prava kratka zgodba je nekaj več, kakor le *zgodba*, za katero je značilno, da je le kratka in brez prave umetniške vrednosti. »Prava kratka zgodba se razlikuje od romana predvsem v bistveni enotnosti impresije,« pravi Matthews (1901: 15). Po Matthewsu naj bi kratka zgodba izpolnila Aristotelovo zahtevo po treh enotnostih (enotnosti *dogajanja*, *kraja* in *časa*). Obravnava naj eno književno osebo, en dogodek, eno emocijo ali niz emocij, ki jih zahteva ena situacija. Podobno razmišlja W. J. Dawson, ko pravi, da mora biti kratka zgodba popolna sama po sebi in vsebovati samo en incident.[5] Poejev paradoks o tem, da pesem ne more vsebovati več kot 100 verzov, v nasprotnem se lahko zgodi, da se pesem razdeli v niz pesmi, naj bi bralcu služila kot sugestija o natančni razliki med kratko zgodbo in romanom. Matthews odločno trdi, da mora biti kratka zgodba usmerjena k dosegu edinstvenega učinka, in sicer popolnega in samostojnega. Iz tega sledi, da ima kratka zgodba učinek »totalnosti«, ro-

[3] *The Philosophy of the Short-story* je razširitev istoimenskega eseja iz leta 1885. Prim. The Philosophy of the Short Story, *Lippincott's Magazine* (Oktober, 1885). Matthews je razlikoval med pojmoma *kratka-zgodba* (termin je pisal z veliko začetnico in s povezovalnim vezajem) in *zgodba*. Po njegovem ima le kratka zgodba določeno estetsko in umetniško vrednost, saj zgodbo lahko napiše vsak, ki zna vsaj malo pisati.

[4] Izpostaviti velja zlasti dva pisca: J. Berg Esenwein nam v svojem spisovniku, *Writing the Short-Story: A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing and Sale of the Modern Short-Story* (1909), pove, kaj kratka zgodba ni: ni zgoščen roman, epizoda, sinopsis, biografija, skeč ali pripoved (v ožjem smislu). Kratka-zgodba (uporablja Matthewsov termin) je kratka izmišljena pripoved, ki upoveduje samo en predominanten incident in samo eno glavno osebo; vsebuje fabulo, katere detajli so zgoščeni drug ob drugem, celotno pripovedovanje pa je organizirano tako, da pisec ustvari samo eno impresijo. Carl H. Grabo razpravlja v svojem spisovniku, *The Art of the Short Story* (1913), o tipičnih načelih narativnega pisanja (o pripovedni perspektivi, fabuli, književnih osebah, dialogu idr.). Edino razliko med romanom in kratko zgodbo vidi v tem, da je kratka zgodba bolj natančna v procesu selekcije in bolj enotna v dejanju, pripovednem prostoru in času. Kratka zgodba meri na en sam efekt; pisci daljših pripovedi merijo na več efektov.

[5] Prim. Dawson (1909). Naj dodam, da Dawson odklanja zgodbe Dickensa in Hardyja, hvali pa Kiplinga, Stevensona, Poeja in Hawthorna.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

man pa tega nima. Kratka zgodba ni poglavje iz romana ali dogodek oz. epizoda iz neke povesti. Roman v nasprotju s kratko zgodbo gradi zgodbo na nekem (največkrat ljubezenskem) motivu in je od njega močno odvisen. Pisec romana ima več časa in prostora, da pripoveduje svojo zgodbo; v kratki zgodbi pa naj bi pisec pokazal »zgoščenost, domiselnost in originalnost« (Matthews 1901: 29). Pisec kratke zgodbe naj bi imel smisel za formo, izpiljen slog in neki »načrt«, kajti v nasprotnem je njegovo pisanje brez vsakršnega pomena. Kratka zgodba mora imeti fabulo in temo ter neko zgodbo, če tega ni, je težko govoriti o pravi kratki zgodbi.

Matthews je prepričan, da ima kratka zgodba veliko možnosti. Lahko je realistična kot prozaičen roman ali pa fantastična kakor najbolj eterična romanca. Ko govori o elementu fantastičnosti, se sklicuje na Poeja in Hawthorna. Poe je imel po njegovem dve kvaliteti – sposobnost natančne analize in čudovito domišljijo. V zaključku svoje študije Matthews primerja razvoj kratke zgodbe v ZDA in v Angliji ter pri tem ugotavlja, da je kratka zgodba uspela v ZDA predvsem zaradi velikega povpraševanja med bralci revij. V Angliji si pisec lahko pridobi sloves le, če je napisal roman v treh zvezkih (kot izjemi navaja R. L. Stevensona in R. Kiplinga). Prav v zahtevi po *romanu v treh zvezkih* vidi Matthews glavni razlog, zakaj je roman onemogočil razvoj kratke zgodbe v Angliji. Drugod po svetu (omenja naslednja imena: Turgenjev, Björnsen, Sacher-Masoch, Freytag in Lindau), zlasti v Franciji (Daudet, M. Coppée, M. Halévy, É. Zola, J. Richepin in Guy de Maupassant), naj bi kratka zgodba imela še večji sloves kakor v ZDA.

Literarna teorija je sčasoma pokazala, da je Matthewsova teorija o kratki zgodbi v nekaterih pogledih problematična. Matthews se je pohvalil z ugotovitvijo, čes da je prvi, ki prepoznava pomembne razlike med kratko zgodbo in romanom. V bistvu pa je le poskusil ustvariti »pravila«, ki naj bi slonela na (kriptonimskih) predlogih E. A. Poeja. S tem je ustvaril formulo za nastanek številnih spisovnikov. Tip kratke zgodbe (Irving, E. A. Poe, Hawthorne, Bret Harte, Henry James), ki je temeljil na strukturalni enotnosti z močnim poudarkom na osnovnem učinku in finalu, se je v ameriški literaturi do leta 1880 na trenutke približeval črtici (Mark Twain), na trenutke pa se je spet oddaljeval; ohranil pa je, kot pravi Ejhenbaum v svojem eseju O. Henry and the Theory of the Short Story [O. Henry in teorija kratke zgodbe] (May 1994: 81–88):[6] »resen – moralističen, sentimentalen, psihološki ali filozofski – karakter« (May 1994: 87). Po letu 1880 se je kratka zgodba začela razvijati v smer anekdote in s tem vpeljala elemente parodije in ironije, v ospredje pa je stopil pripovedovalec humorist (npr. O. Henry). Henryev uspeh je prispeval k pravi poplavi posnemovalcev, ki so polnili revije s svojimi po pravilih »narejenimi« zgodbami. Nekateri kritiki (prim. Howells 1901; Pugh 1908; Hull 1919; Suckow 1927) so temu načinu pisanja kratkih zgodb zahtevali takojšen konec. Pridržki do preproste

[6] Ejhenbaumov esej O. Henry and the Theory of the Short Story je dober primer zgodnjega ruskega formalističnega pristopa k obravnavi literature. Ejhenbaum naredi generično distinkcijo med romanom in kratko zgodbo. Roman naj bi bila sinkretična oblika, kratka zgodba fundamentalna in elementarna. Kratke zgodbe so grajene na podlagi kontradikcije, kontrasta, inkongruence in odklona. Teža kratke zgodbe in anekdote je v zaključku.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

revijalne zgodbe so se nadaljevali od 1920 do 1930. Prava kratka zgodba naj bi se ukvarjala z družbenimi vprašanji, manifestirala neko ideologijo in dotaknila naj bi se resne tematike. Od leta 1940 dalje so kritiki začeli ločevati med popularno komercialno zgodbo in literarno zgodbo. Začeli so se zavedati, da je kratka zgodba v upodabljanju stvarnosti bliže lirični poeziji kakor pa romanu. Pripravljeni so bili sprejeti subjektivnost, lirični ton in vzorčno strukturo. Pisec kratkih zgodb naj bi imel izrazito sposobnost, da se osredotoči na razpoloženja; iskal naj bi različne motive, ki so ga pripeljali do tega stanja.

Anton P. Čehov je razvil nov tip kratke zgodbe. S svojimi novimi pogledi je Čehov močno vplival na dela poglavitnih piscev kratke zgodbe v 20. stoletju (James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway, Alice Munro, Sherwood Anderson, Katherine Mansfield itn.). Kot ugotavlja Charles E. May v eseju Chekhov and the Modern Short Story [Čehov in moderna kratka zgodba] (May 1994: 199–217), naj bi Čehov v kratki zgodbi združil »specifični detajl realizma s poetičnim lirizmom romanticizma« (May 1994: 199). V književnih osebah vidimo utelešenje nekega razpoloženja in ne realistično upodobitev neke figure. To pomeni, da postane v strukturi kratke zgodbe fabula podrejena književni osebi. Poe je manipuliral s fabulo, Čehov, na drugi strani, pa z občutki ali z razpoloženjem. Poe je zahteval, da se vse, kar je pisec vključil v zgodbo, usmeri proti enotnemu učinku, medtem ko je Čehova zanimalo, kako bi izpustitev detajlov vplivala na razplet zgodbe. Čehov se ne odreka stvarnosti, vendar ga bolj zanima notranja bit kakor zunanje dogajanje. Skušal je rešiti problem, kako ustvariti iluzijo notranje biti. Za ilustracijo si oglejmo Čehovo razmišjanje v pismu Aleksu P. Čehovu leta 1886 (May 1994: 196), ko pravi:

> Na primer, imeli boste popolno predstavo mesečne noči, če boste zapisali, da je na mlinskem jezu na vratu zlomljene steklenice zabliščal majhen žareč zvezdni sijaj in se je pojavila majhna, črna senca psa ali volka ter zginila itn. Narava oživi, če niste preobčutljivi, da bi uporabili primerjave njenega fenomena z navadnimi človeškimi dejavnostmi itn.

Pisci »moderne« kratke zgodbe so po Čehovu uporabili predmetni korelat kot osrednje sredstvo za razkrivanje prefinjenih moralnih in emocionalnih situacij ter na svojevrsten način bralcu sporočali kompleksna stanja svojih občutkov (npr. Joyce v *Clay* in *Eveline*, Hemingway v *Hills Like White Elephant*). Zgodba je pri Čehovu prej podobna minimalni lirizirani črtici kot pa izdelani fabulirani zgodbi. Odvisna je bolj od določenega razpoloženja in tona kakor pa od fabule kot principa enotnosti – torej prav nasprotno kakor pri Poeju. Zgodba naj ne bi imela ne »pravega« začetka ne sklepa. Franz Kafka je privedel to tehniko pisanja do skrajnosti. Uporabljal je krizne situacije (halucinacije), da bi vsakodnevna stanja preoblikoval v mučna in surrealistična doživetja. Izpostavil je konflikt med zaznavnim jazom in problemskim »stvarnim« jazom. Rezultat je bil viden v pomanjkanju pristne komunikacije med glavno književno osebo in ostalimi književnimi osebami (May 1994: 206). Čehov je želel s to tehniko pisanja, kjer naj bi pisec prikazal le nepovezane in nepomembne detajle fizičnih in psiholoških doživetij neke književne osebe, prisiliti bralca, da bi se dejavno in čustveno vključil v proces dojemanja, in sicer tako, da bi

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

sam uredil različne detajle in skušal razumeti celoten vzorec dogajanja. V pismu A. S. Souvorinu (May 1994: 195) leta 1890 piše: »Ko pišem, računam popolnoma na bralca, da sam doda subjektivne elemente, ki manjkajo v zgodbi.« May pravi, da naj bi bila atmosfera po Čehovu nejasna zmes zunanjih detajlov in fizičnih projekcij; prevzela bi, namesto fabule, vezljivostno funkcijo (1994: 199). Čehov želi doživeti resnično stvarnost, vendar se zaveda, da je to zelo zapleten religiozni, estetski in spoznavni proces. To pa lahko dosežemo le z impresionističnim dojemanjem stvarnosti. Po Čehovu je kratka zgodba postala bolj sugestivna in indirektna.

Do leta 1963, ko je Frank O'Connor objavil svojo študijo o kratki zgodbi v knjigi *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, lahko zasledimo vrsto teoretičnih diskusij o kratki zgodbi v obliki esejev oziroma člankov. José Garcia Villa (1936) ugotavlja, da kratka zgodba dobiva značilnosti črtice in eseja. Teorija o »epizodi-iz-življenja« mnogokrat prezira integralno funkcijo kratke zgodbe in ignorira osnovno dramatično naravo. Zgodba mora imeti neko funkcijo, smernice in smisel, v nasprotnem primeru nimamo opravka s pravo kratko zgodbo. Warren Beck (1943) pravi, da ni prav nobene izrazite tehnične razlike med literarno zgodbo in popularno (revijalno) kratko zgodbo. Literarna zgodba naj bi bila protest proti zmotni sentimentalizaciji realnosti. Herschel Brickell (1949; 1951) naredi več posplošitev o padcu kvalitete kratkih zgodb v revijah. Kratka zgodba postaja subjektivna, psihološka in poetična. Vse več je piscev, ki so najprej začeli pisati kratke zgodbe in zdaj pišejo romane. Granville Hicks v članku The Art of the Short Story [Umetnost kratke zgodbe] (1958) zatrjuje, da je za moderno kratko zgodbo značilno emocionalno doživljanje, ne pa fabula in spoznavanje usod književnih oseb.

V knjigi *The Lonely Voice: A Study of the Short Story* (1963) je Frank O'Connor izhajal iz »intuitivne« kritike. Zagovarja tezo, da kratka zgodba upodablja samo samotne ljudi, ki živijo vselej na robu družbe. Protagonist predstavlja posameznika, ki ga bralec identificira z »obubožano populacijsko skupino«. Kratka zgodba je moderna artistična oblika, ki boljše kot poezija in dramatika predstavlja naš lasten odnos do življenja. V nasprotju z romanom, kjer obstaja neki proces med bralcem in književnimi osebami, je O'Connor prepričan, da je v kratki zgodbi težko najti normalne književne osebe, s katerimi bi se bralec lahko popolnoma identificiral. Kratka zgodba še ni imela pravega junaka, do sedaj je upodabljala le predstavnike obubožane populacijske skupine. Pri Gogolju so bili uradniki, pri Turgenjevu tlačani, pri Maupassantu prostitutke, pri Čehovu zdravniki in učitelji in pri Andersonu podeželski ljudje, ki so vselej sanjali o tem, kako bi uspeli v družbi. Žal jih je ta družba pustila na cedilu. Ne daje jim prav veliko možnosti, da bi prišli do zaželenega cilja. Predstavniki te skupine so obubožani zaradi materialnih dobrin in zaradi pomanjkanja duhovnih vrednot. V kratki zgodbi imamo vedno občutek, da gre za izobčence, ki tavajo naokoli po obrobju družbe in imajo včasih v sebi nekaj simboličnega. Močna zavest o človeški osamljenosti je tisto, kar najdemo lahko samo v kratki zgodbi in ne v romanu. Razlike med romanom in kratko zgodbo so bolj ideološke kakor oblikovne, ugotavlja O'Connor:

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

> Če romanopisec vzame književno osebo s kakršnimkoli zanimanjem in jo postavi v nasprotje do družbe, kot rezultat konflikta med obema pa potem dovoli književni osebi, da vlada družbi ali da družba vlada njej, je storil, kar se je razumno pričakovalo od njega. V tem je element *čas* njegov največji zaveznik; kronološki razvoj književnih oseb ali dogodka je esencialna forma, kot to vidimo v življenju, romanopisec se mu roga na lastno odgovornost. /.../ Za pisca kratke zgodbe ni esencialne forme, ker njegov okvir reference nikoli ne more biti človeško življenje v njeni totalnosti. Pisec mora vselej izbirati točko pristopa in vsaka opravljena selekcija vsebuje možnost nove oblike kakor tudi možnost popolnega fiaska (O'Connor 1963: 21).

V nasprotju s pisci drugih oblik dolgega pripovedništva daje pisec kratke zgodbe bralcu le natančno toliko informacij, kolikor jih potrebuje, da bi lahko dojel njeno bistvo. Po O'Connorju mora kratka zgodba vsebovati ekspozicijo, dogajanje in dramatičnost. Prisoten mora biti element takojšnosti, tako da se tema nemudoma usidra v naš spomin, a dejanje pri tem ostane nepretrgano, zato mora biti dolžina v kratki zgodbi v sorazmerju z vsebino.

Po O'Connorjevi študiji se je literarna teorija o kratki zgodbi razdelila v dve skupini. Ena skupina uporablja pri raziskovanju kratke zgodbe deduktivno metodo, medtem ko druga skupina induktivno metodo. Zagovorniki prve skupine (Mary Rohrberger v delu *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre* (1966), Valerie Shaw s knjigo *The Short Story: A Critical Introduction* (1986) in Charles May s *The Short Story: The Reality of Artifice* (1995) najprej kratko zgodbo generično definirajo. Vsi trije nam lepo prikažejo razlike med tradicionalno kratko zgodbo in moderno kratko zgodbo, ki je brez klasične fabule, gradi pa na prispodobah in simbolih. Domnevajo, da ima kratka zgodba določeno vsebinsko značilnost, ki se razvije v karakteristično strukturo; ali pa da že obstaja karakteristična struktura, ki ima za posledico neko določeno vsebinsko značilnost. Ti kritiki več ali manj izhajajo iz Poejevih teorij. Fabula vsebuje emocionalno intenzitivnost, ki je sorodna mitom, sanjam in liričnosti. May zagovarja stališče, da se kratka zgodba ukvarja s specifičnimi in bežnimi doživetji. Bistvo vidi v *trenutku spoznanja*, kar je Joyce poimenoval *epifanija*. Rohrbergerova loči med dvema tipoma zgodb: *prava kratka zgodba* (short story proper), kjer bralci postanejo soustvarjalci, aktivni udeleženci v odkrivanju pomena, doživijo zadoščenje šele, ko odgovorijo na vprašanja, ki jim jih narekujejo simbolične strukture, in *preposta pripoved* (simple narrative), ki deluje na površini, bralci doživijo neko zadoščenje in zadovoljstvo brez nadaljnjega razmišljanja in so zato prikrajšani. Shawova, ki izhaja iz O'Connorove »intuitivne« teorije, trdi, da lahko pisci v kratkih zgodbah sporočajo bralcem tisto, kar se sicer ne da izraziti z besedami. Njena teorija sloni na dejstvu, da se kratka zgodba karakteristično ukvarja s tistim, kar je na meji med trajnim in spremenljivim, aktualnim in čudnim, navadnim in nenavadnim, resničnostjo in sanjami. Strukturalne značilnosti so zaobjete v napetosti med površinsko »kratkostjo« in globoko intenziteto, spontanostjo in umetnim, bogatostjo in zgoščenostjo, udeleženostjo in odmaknjenostjo, sugestivnostjo in nejasnostjo. Razliko med romanom in kratko zgodbo je treba iskati v modeliranju, tempu in zaključevanju.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

Za razliko od Shawove, Ian Reid ne nudi definicije kratke zgodbe. V knjigi *The Short Story* (1977) ga zanima predvsem evolucija kratke zgodbe, zato želi pretehtati probleme, ki se pojavljajo pri njeni definiciji. Ugotavlja, da je kratka zgodba ena od najbolj branih modernih književnih vrst. Teoretične diskusije o kratki zgodbi naj bi se začele z eseji Edgarja Allana Poeja. Problem definicije kratke zgodbe vidi v njenem kritičnem zapostavljanju in mnogostrani različnosti teženj in nagnjenj: »Zamisli, ki so jih nekoč predlagali kot končnoveljavne o pravi strukturi in predmetnem materialu kratke zgodbe, potrebujejo ponovni pregled, da bi se lahko ujemali z resnico o literarni evoluciji« (3). Reid se pridružuje tistim teoretikom, ki menijo, da nima smisla določiti oziroma aritmetično definirati zunanjega obsega kratki zgodbi. Bralec naj se raje ukvarja s strukturalnimi oziri in tektonskimi elementi kratke zgodbe kakor pa z njeno dolžino. Generična definicija postane še bolj problematična, ko pretehtamo literaturo in kritiko neangleško govorečih narodov. Reid pomensko pretrese evropske ustreznice (renesančno *novello*, francosko *conte* in nemško *Novelle* in *Kurzgeschichte*). V evropskih jezikih ni natančnega in ekvivalentnega termina za *kratko zgodbo*, obstaja le kopica podobnih izrazov, ki so analogni angleški besedi »novel« [roman]. Nakaže, da bi se literarna teorija morala oddaljiti od renesančnega pojmovanja in bi se morala do pojma opredeliti na novo. Opravi historični pregled in primerja kratko zgodbo s pomožnimi oblikami (črtica, angleška *yarn*, nemška *Märchen*, parabola, basen, mešane oblike). Reid prav tako pretrese vse eseje o kratki zgodbi, ki so bili objavljeni do nastanka njegove razprave, začenši s Poejevimi pogledi, in ugotovi, da so osnovne kvalitete kratke zgodbe: »enotnost impresije«, »trenutek krize« in »simetrija strukture«.

Na nadaljnji razvoj kratke zgodbe v literarni teoriji je imel velik vpliv ruski formalizem (Jakobson, Šklovski, Ejhenbaum) in francoski strukturalizem (Todorov, Barthes, Genette). Izpostaviti je treba tudi nekatera pomembnejša dela narativnih teoretikov (Bonheim, Chatman, Leitch, Prince) (prim. Bonheim 1992; Chatman 1993; Leitch 1986).[7] Bonheim se je v svoji induktivni študiji o tehnikah, ki jih uporabljajo avtorji kratke zgodbe, osredotočil na narativne moduse in izdelal preprost štiridelni model (opis, poročani govor, premi govor, komentar), ki temelji na analizi 600 kratkih zgodb (izbral je 300 kratkih zgodb svetovno znanih avtorjev iz antologij ter 300 kratkih zgodb, ki so jih napisali sodobni kanadski avtorji) in 300 romanov. Bonheim ugotavlja, da 87 % kratkih zgodb uporablja tehniko ponavljanja ali tehniko vračanja ali oboje na začetku kratke zgodbe (romani: le 51 %). V kratkih zgodbah je bilo več zaimkov brez referentov v prvem odstavku kakor v romanih (13 % : 7 %). Notranji monolog in narativni monolog so bili večinoma omejeni na samo eno književno osebo v kratkih zgodbah, medtem ko v romanih bolj pogosto prihaja do menjave. Zanimive so tudi razlike v zaključevanju: s premim govorom (32 % kratkih zgodb : 13 % romanov), opisna poved (16 % kratkih zgodb : 9 % romanov), zaključna poved s petimi besedami ali manj (17 % kratkih zgodb : 8 % romanov),

[7] Na tem mestu velja omeniti Geralda Princa, ki je poskusil ustvariti v knjigi *A Grammar of Stories: An Introduction* (1973) niz skladenjskih pravil, po katerih bi prepoznali zgodbe. Model sloni na teoriji o generativni slovnici, ki jo je razvil Naom Chomsky.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

zaključna poved z mnogovezjem (11 % kratkih zgodb : 3 % romanov), z epanalepso – ponovitev elementov začetka v zaključku (8,3 % kratkih zgodb : 5,3 % romanov) in s smrtnim izidom (16,6 % kratkih zgodb : 32 % romanov). Dodati je treba, da so kratke zgodbe bolj nagnjene k ironičnim zaključkom kakor romani. Ugotovljene razlike med kratkimi zgodbami in romani reflektirajo samo tendenco in ne absolutno distinkcijo med obema književnima vrstama. Bonheim trdi, da je iz njegove analize razvidno, da se kratka zgodba razlikuje od romana le po zunanjem obsegu.

Seymour Chatman je pripravil v knjigi *Story and Discourse: Narrative Strukture in Fiction and Film* (1993) izčrpno študijo o narativni teoriji, upoštevajoč verbalni in vizualni medij. Ločevati je treba med *zgodbo* (vsebinski element naracije) in *diskurzom* (formalni element). Chatman razišče mejo med naracijo in drugimi temporalnimi žanri in se poglobi v kompleksne odnose med medijem in abstraktno diskurzno strukturo. Razviti želi metodo, ki bi slonela na jasnih ugotovitvah o metodoloških postavkah (deduktivno ali induktivno). Avtor izdela dualistični in formalistični model, ki naj bi ustrezal kateremukoli mediju iz štirih sektorjev (zgodba: dogodki; zgodba: eksistenti; diskurz: nenarativne zgodbe in diskurz: prikriti versus neprekriti naratorji), ki jih je ustvaril po intersekciji forme in substance. Njegova osnovna skrb je izdelati razvejenost dihotomije *zgodba – diskurz*. Ne zanima ga narativna invencija, mimesis, historični razvoj književnih vrst, odnosi med naracijami in drugimi aspekti literarne vede (antropologija, filozofija, lingvistika in psihologija). Zanima ga bolj oblika naracije kakor pa površje naracije. Osredotočil se je na tok zavesti, narativni način, tretjeosebno naracijo in pripovedno gledišče. Chatman želi s svojimi pogledami le prispevati k boljšemu razumevanju vloge narativne teorije – poudarja pa, da nima namere izdelati svoje lastne narativne teorije. Njegova teorija je metakritična, saj pogostokrat citira in sintetizira poglede kritikov in teoretikov, kot so Wayne Booth, Mihail M. Bahtin, Roland Barthes, Gérard Genette in Tzvetan Todorov.

Precej neopazno v literarni teoriji je ostalo delo Franka N. Magilla, ki je uredil sedem zvezkov *Critical Survey of Short Fiction: Essays & Authors* (1981). V prvih dveh zvezkih najdemo kritične eseje o evoluciji kratkega pripovedništva, začenši s poskusom opredelitve pojma, sledi kronologija, pojasnitev terminologije in izpostavitev značilnosti ter poglavje o odnosu literarne kritike do kratke zgodbe. Zelo koristen je historični pregled od začetkov do leta 1980 v ZDA, Veliki Britaniji, Kanadi, Indiji, Italiji, Španiji in na Irskem. Opravljena je primerjava z drugimi pomožnimi oblikami, zaključi se pa s tipologijo kratkega pripovedništva v verbalnem in vizualnem mediju.

Nekatere sodobne teorije o kratki zgodbi so induktivne. Izhajajo iz osnovne razlike med kratko zgodbo in romanom, tj. kratkost po zunanjem obsegu. Načini obdelave sledijo dvema principoma, ki jih je nakazal Edgar Allan Poe. Prvi: enkratnost efekta, ki se lahko doseže ob branju literarnega dela le, če je dovolj kratko, da ga lahko preberemo v enem sedenju (v nekaj urah, 50–75 strani). Drugi: če je kratka zgodba sestavljena tako, da najdemo odgovor v zaključku, potem iz tega sledi, da konec kontrolira začetek in osredje. Zagovorniki recepcijske teorije (prim. Wain 1984; Brown 1982; Gerlach 1985; Lohafer 1985) se sprašujejo o učinkih zak-

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

ljučkov na bralčevo sprotno doživljanje kratke zgodbe. Wain pravi, da je edina razlika med romanom in kratko zgodbo v tem, da si lahko bralec prikliče v spomin več detajlov v kratki zgodbi, pač zaradi načina, kako spomin deluje v odnosu do kvantitete in trajnosti. Vsak detajl ima zato večjo težo v kratki zgodbi kakor v romanu. Brownova je naredila zelo zanimiv eksperiment. Vzela je odlomek iz Hardyjevega romana *Čista ženska* (1891), ga obravnavala kot kratko zgodbo in kot del romana. Pri tem je ugotovila, da so bralci na drugačen način sprejeli in doživljali obe besedili. Gerlach in Lohaferova zavračata trditev, da bi kratka zgodba zaradi svoje kratkosti naredila manjši vtis na nas kakor roman. Bolj se je treba osredotočiti na učinek kratkosti in zlasti na pomen ter vlogo zaključka v kratki zgodbi. Lohaferovo zanima, kako bralec doživlja zgodbo, ko vstopi vanjo, kaj doživlja sredi nje in kako se obnaša, ko jo zapusti. Zavedati se je treba, da ima kratka zgodba specifičen diskurz, ki je razločno drugačen od diskurza lirične pesmi ali romana; zato je treba nameniti posebno pozornost povedi kot enoti, kajti prav v njej se nahajajo zametki zgodbe. Avtorica insistira, da je treba modernizirati kritiko kratke zgodbe, upoštevaje formalizem (Tzvetan Todorov in Viktor Šklovski) in recepcijsko teorijo, ki jo razlagata Wolfgang Iser in Stanley Fish.

V osemdesetih in devetdesetih letih tega stoletja je kratka zgodba le še utrdila svoje mesto v sodobni literarni teoriji. Leta 1989 je Susan Lohafer uredila zbirko esejev *Short Story Theory at a Crossroads*. Knjiga ponuja pregled trendov in problematičnih vprašanj, ki so se pojavila na tem področju v zadnjem času. V 15 esejih skušajo literarni teoretiki definirati stanje vede (N. Friedman, M. Rohrberger, A. Wright), se sprašujejo o esenci kratke zgodbe (C. May, J. Gerlach, D. Hesse), razpravljajo o njenem zaključevanju (A. Wright, T. Leitch, R. Luscher) in evoluciji (S. Ferguson, W. O'Rourke) ter teoretizirajo o prihodnosti teorije o kratki zgodbi (S. Brown, S. Lohafer, A. Mortimer, I. Reid). V zbirki najdemo eklektično zmes različnih pristopov o problematičnih vprašanjih, ki so se pojavile že ob prvem razpravljanju o kratki zgodbi (Poe). Charles E. May, avtoriteta na področju raziskovanja kratke zgodbe, je v zadnjih dveh letih izdal dve zanimivi deli o, kakor sam pravi, književnem fenomenu 20. stoletja. Leta 1994 je uredil zbirko esejev *The New Short Story Theories*. Knjiga vsebuje nekaj esejev iz prvega zvezka (prim. May 1976)[8] – Poejeva ocena *Twice-Told Tales*, Matthewsov esej The Philosophy of the

[8] V knjigi z naslovom *Short Story Theories* (1976) je Charles May zbral 20 esejev o kratki zgodbi, ki so bili že prej objavljeni v knjigah in revijah, kot so *Graham's Magazine* (Edgar Allan Poe, Review of *Twice-Told Tales*); *College English* (A. L. Brader, The Structure of the Modern Short Story), *Studies in Short Fiction* (Eileen Baldeshwiler, The Lyric Short Story: The Sketch of a History; Gregory Fitzgerald, The Satiric Short Story: A Definition; Thomas A. Gullason, The Short Story: An Underrated Art), *Modern Fiction Studies* (Norman Friedman, What Makes a Short Story Short?), *Minnesota Review* (Richard Kostelanetz, Notes on the American Short Story), *North American Review* (James Cooper Lawrence, A Theory of the Short Story, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Mordecai Marcus, What is an Initiation Story?) in *The Atlantic Monthly* (Eudora Welty, The Reading and Writing of Short Stories). Vključil je tudi poglavje The Philosophy of the Short-Story iz knjige *The Philosophy of the Short-Story*, ki jo je napisal Brander Matthews; poglavje The Lonely Voice iz O'Connorove knjige *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, poglavje The Modern Short Story: Retrospect iz Batesove knjige *The Modern Short Story: A Critical Survey* in poglavje The Short Story: A Proposed Definition iz Rohrbergerove knjige *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*. May je želel zbrati

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

Short Story [Filozofija kratke zgodbe] in eseji, ki so jih napisali Elizabeth Bowen, Nadine Gordimer in Randall Jarrell. Kratka zgodba je obdelana v 7 poglavjih: osnovni problemi zgodbe (R. Jarrell, K. Stierle, W. S. Penn), zgodnje formalistične teorije (E. A. Poe, B. Matthews, B. M. Ejhenbaum), problemi opredelitve pojma (M. Pratt, A. Pasco, C. May), zgodovinski premisleki (G. Good, R. Marler, W. Harris), moderna kratka zgodba (Čehov, C. May, S. Ferguson, E. Baldeshwiler), aspekti kratke zgodbe (J. Cortázar, E. Bowen, N. Gordimer, M. Shadbolt, R.Carver) in kognitivni pristopi k zgodbi (T. Dijk, S. Lohafer). V svoji najnovejši študiji *The Short Story: The Reality of Artifice* (1995) je May opravil pregled zgodovinskega razvoja kratke zgodbe in izpostavil njene generične značilnosti. V knjigo je vključil obsežen bibliografski esej, kjer kritično pretrese kratko zgodbo v literarni teoriji. Dejstvo je, kakor ugotavlja May in seveda tudi drugi v svojih študijah, da kratka zgodba še ni uživala tako velikega ugleda in zanimanja med literarnimi kritiki in teoretiki, kakor prav ta trenutek.

Na Slovenskem so o kratki zgodbi največ napisali sodobni slovenski literarni teoretiki. Matjaž Kmecl v priročniku *Mala literarna teorija* (1983) trdi, da kratki zgodbi ne moremo natančneje določiti razlikovalnih lastnosti: »vsem [roman, povest, novela, črtica, kratka zgodba itn., op. A. K.] je skupno izražanje v prozi, pripovedni značaj, navzven pa se razlikujejo predvsem po dolžini« (290). Po Kmeclu jih je mogoče razlikovati po kompozicijski dominanti, pripovedni perspektivi in po snovi, vendar »ta razlikovanja niso literarno vrstna« (230). Janko Kos v knjigi *Očrt literarne teorije* (1983) daje kratki zgodbi posebno mesto. Po Kosu je kratka zgodba sodobna različica klasične novele, ki naj bi bila »dramsko osredotočena na en sam dogodek, v kratkem časovnem obdobju in na omejenem prostoru, pogosto z nepričakovanim razpletom« (182). Od novele naj bi se razlikovala po motiviki, ki je »skoraj brez izjeme sodobna« (182). Miran Hladnik v študiji *Povest* (1991) ugotavlja, da je »oznaka zgodba, zlasti v obliki 'kratka zgodba' (short story, Kurzgeschichte), nadomestila svojčas najpogostejši, danes pa malo rabljeni podnaslov povest« (11). Po Hladniku je povest pri krajših besedilih po zgradbi podobna kratki zgodbi. Aleksander Kustec je posebno pozornost namenil kratki zgodbi v magistrski nalogi *Tipično kanadski elementi v sodobni kanadski kratki zgodbi* (1996), kjer se je zlasti v prvem delu naloge ukvarjal s kratko zgodbo v literarni teoriji, z njeno definicijo, s ciklom kratkih zgodb in s tipičnimi elementi v kratki zgodbi. Trenutno pripravlja zanimivo študijo o vplivu angleške kratke zgodbe na slovenske avtorje. O kratki pripovedni prozi na Slovenskem je veliko napisal Gregor Kocijan v svojih knjigah in člankih. Izpostaviti velja študijo *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika* (1983), ki je nastala na podlagi doktorske disertacije *Slovenska kratka pripovedna proza v drugi polovici 19. stoletja (1850–1891)*

najbolj provokativne pristope k teoretični kritiki kratke zgodbe v eni knjigi, da bi stimuliral nov interes in bolj resno kritiko o književni vrsti v prihodnje. Eseji v knjigi ne služijo kot platforma, s katerimi bi bralec preverjal verodostojnost kratkih zgodb, temveč ponujajo teoretične in praktične poglede o književni vrsti, z namero, da bi bralci in literarni kritiki ter teoretiki s tem materialom našli skupen pristop. May pravi, da jih ne smemo brati kot predpisana, splošna pravila, temveč kot smernice, ki nam bodo razsvetlile pot pri analizi kratke zgodbe.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

(1982). Kocijan trdi, da »pojma 'kratka pripovedna proza' ne moremo povsem enačiti z različico kratke proze v nemški književnosti, ki se imenuje 'Kurzgeschichte', niti s 'short story' v angleški in ameriški književnosti« (36). S primerjanjem ugotovi značilne razlike med kratko in srednje dolgo pripovedno prozo (dolžina in nekatere morfološke značilnosti). Prepričan je, da nas bo preučevanje kratke prozne pripovedi pripeljalo do »ugotavljanja nekaterih kratkoproznih morfoloških stalnic, ki so jih pisatelji upoštevali oziroma uresničevali v skladu s svojimi nazori« (255).

***

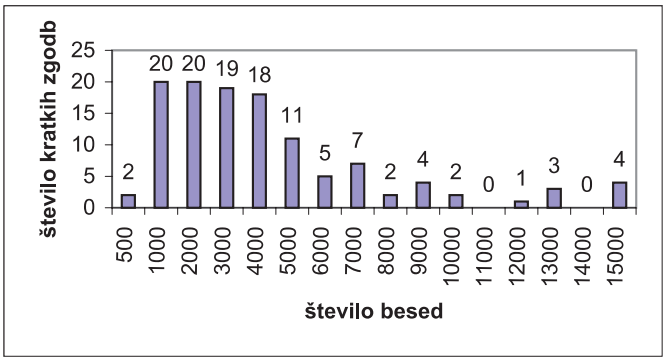
Primarna funkcija literarne teorije kot dela literarne vede je v tem, da »raziskuje v nasprotju s praktično usmerjeno literarno kritiko in historično obravnavo literarne zgodovine načelne kategorije, pojme in bistvene značilnosti literarnih del« (Literatura 1987: 129). Največkrat se posamezne študije ukvarjajo s terminologijo in z opredelitvijo pojma. Kratko zgodbo skušajo definirati oblikovno (najbolj sporno je vprašanje dolžine), po vsebini ali v historičnem kontekstu. Mnogokrat jo primerjajo z drugimi književnimi vrstami (zlasti z romanom, novelo, angleško *yarn*, anekdoto, s črtico, sliko, skico in z angleško *tall-tale*).

J. A. Cuddon ugotavlja v svojem literarnem leksikonu (Cuddon 1976: 864), da kratka zgodba sodi med tiste književne vrste, ki jo je zelo težko, če jo je sploh mogoče in potrebno, klasificirati. Ne vidi nobenega smisla v tem, da bi določili njeno dolžino. Podobno Chris Baldick, ko pravi, da je kratka zgodba »leposlovna prozna pripoved brez določene dolžine, vendar prekratka, da bi bila obljavljena samostojno kot zvezek kakor so včasih novele in običajno romani« (Baldick 1990: 204). Drugače menita Harmon in Holman, ki trdita, da je kratka zgodba »relativno kratka fikcijska naracija v prozi, v dolžini pa se lahko razteza od kratke-kratke zgodbe (500 besed) in vse do 'dolge kratke zgodbe' (od 12.000 do 15.000 besed)« (Harman, Holman 1996: 480–481). Merriam Webstrova enciklopedija o literaturi pravi, da je kratka zgodba »kratka fikcijska prozna pripoved, ki se razlikuje od daljših, bolj ekspanzivnih pripovednih oblik, kakor na primer roman, ep, saga in romanca« (1995: 1028). Leksikon Cankarjeve založbe o literaturi navaja, da je kratka zgodba »mala forma v prozi: pripoved skromnega obsega, osredotočena na majhen, na zunaj nepomemben pripetljaj, vendar s simboličnim življenjskim pomenom; sklep ostane lahko odprt« (1987: 117). Po Gerlachu je kratka zgodba »povabilo k ustvarjanju razlag, razlag o kavzalnosti, povezavah, motivih« (Lohafer 1989: 80–81). Prav zaradi specifičnosti različnih tipov kratkih zgodb, pravi Norman Friedman, je težko priti do sprejemljive definicije, ki bi odgovarjala vsem kratkim zgodbam (Lohafer 1989: 13–31). Friedman zagovarja induktivni pristop, ki sloni na mnogovrstnih distinkcijah. Definicijo je treba prilagoditi dejstvom in ne dejstva definiciji. Kratka zgodba je kratka fikcijska naracija v prozi, ob kateri najdemo niz možnosti pri določitvi obsega akcije, reprezentacije in narave končnega efekta. Pri kratki zgodbi, pravi Friedman, je treba obravnavati material (vsebina, jezik), učinkovitost (raba različnih tehnik), obliko (predmet imitacije ali strukture) in finalnost (zaključek ali zaželeni efekt) (Friedman 1975: 29–30).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

Iz zgoraj navedenega je razvidno, da literarna veda ni nezaupljiva do izraza *kratka zgodba* kot vrstnega termina. Razlike so v opredelitvi pojma. Literarni teoretiki so si enotni, da je kratka zgodba kratka forma, ki je napisana v prozi (dodal bi: v nevezani besedi, ne pa v verzih). Po zunanjem obsegu se kratka zgodba razlikuje od drugih književnih vrst. Večina teoretikov se izogiba dolžinske analize, ker je najbrž težko natančno določiti zunanji obseg kratke zgodbe. Mnogi menijo, da ne sme biti poudarek pri kratki zgodbi na dolžini, temveč na čem drugem.

Dejstvo je, da je določitev dolžine del formalne opredelitve. Če ni možna natančna določitev, je treba določiti približno spodnjo in zgornjo mejo. Opravil sem dolžinsko analizo na korpusu 118 kratkih zgodb iz Pickeringove antologije kratkih zgodb (Pickering 1995) in prišel do naslednjih izsledkov: Dolžinska analiza (zunanji obseg ene strani je približno 500 besed) je pokazala, da je spodnja meja zelo nizka (najkrajši kratki zgodbi: Elizabeth Tallent, *No One's A Mystery*, in Bel Kaugman, *Sunday in the Park* nimata več kot 1000 besed). Zgornja meja najdaljše kratke zgodbe (Joseph Conrad, *Heart of Darkness*) ima približno 26.000 besed. 66,7 % kratkih zgodb v antologiji nima več kot 5.000 besed, medtem ko ima 8,2 % kratkih zgodb več kot 10.000 besed.



Slika 1: Razmerje med številom besed in številom kratkih zgodb

Iz tega sledi, da lahko spodnjo mejo postavimo od 500 besed navzgor, zgornja meja pa je variabilna. Menim, da jo moramo postaviti širše, kakor sta storila Harmon in Holman. Če upoštevamo zgoraj navedeno, pri tem pa upoštevamo še Forsterjevo trditev, da »obseg [romana, op. A. K.] ne sme biti manj kakor 50.000 besed« (Foster 1962: 25), lahko označimo *kratko zgodbo* kot književno delo, ki ima zunanji obseg od 500 do 30.000 besed. Ta meja je samo približna, vendar naj bi bila zadostno sredstvo za določanje obsega kratke zgodbe in s tem za razmejevanje od drugih književnih vrst. Za ilustracijo naj dodam, da v Kanadi in ZDA uredniki zahtevajo od avtorjev kratkih zgodb, da so krajše od 5.000 besed.[9]

[9] Norma na vsakoletni *The Okanagan Short Story Award* v Kanadi: dolžina kratke zgodbe mora biti krajša od 3.500 besed. Revije v ZDA zahtevajo obseg od 6.000 do 8.000 besed.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

Seveda nobeno od temeljnih določil za oblikovno opredelitev že samo na sebi ne označuje kratke zgodbe. Praizvore kratke zgodbe je treba iskati v naslednjih književnih vrstah: mit, legenda, parabola, pravljica, basen, anekdota, eksempel, esej, lai, fabliau, balada, alegorija in epigram. Sorodne književne vrste, podobne kratki zgodbi po obliki, so francoski *conte* in *nouvelle*, španska *novela*, italijanska *novella*, nemška *Novelle* in *Kurzgeschichte*, angleška *yarn*, ruska *skazka*, črtica, slika, skica in pripovedka (orientalska, moralna, ljudska). Dejstvo je, da je kratka zgodba samosvoja prozna književna vrsta, ki se po obliki in vsebini razlikuje od drugih književnih vrst. Po čem se še razlikuje od romana? Književni vrsti imata veliko skupnih elementov: fabula, književne osebe, pripovedna perspektiva, tema idr. – vendar kratko zgodbo doživljamo in beremo na drugačen način kakor roman. Kratka zgodba ni le skrajšan roman ali del nenapisanega romana. Čeprav avtorji v intervjujih sami mnogokrat priznajo, da kdajpakdaj originalno kratko zgodbo razširijo v roman ali pa jo vključijo kot poglavje, vemo, da ob tem zelo skrbno revidirajo kratko zgodbo. Friedman ne vidi empiričnega ali logičnega razloga, zakaj kratke zgodbe ne bi mogli spremeniti v roman, in obratno, vendar poudarja, da mora biti neki formalni oziroma artistični povod, da bi se tega lotili (Lohafer 1989: 23). Po njegovem se roman razlikuje od kratke zgodbe le v procesu branja. Bralec si bo najbrž zapomnil več detajlov iz kratke zgodbe zaradi razmerja kvantiteta – trajanje. Iz tega sledi, da ima vsak detajl večjo težo kakor v romanu. Friedman pravi: »Zgodba nas veže bliže stavku kakor roman in manj bliže besedi kakor pesem. Ker je zaključek potisnjen bliže začetku, ima vsak stavek posebno nujnost in zahteva višjo raven pozornosti« (Friedman 1975: 27).

Po Poeju bi bralec moral prebrati zgodbo v enem branju. Kratka zgodba naj bi bila dovolj dolga, da lahko vzbudi zaželen učinek pri bralcu. Raziskave so pokazale, da je Poejeva trditev problematična, saj bralci na različne načine doživljamo zaželeni učinek. Učinek je odvisen predvsem od bralne sposobnosti in dojemanja bralca. Recepcijska teorija je dokazala, da morajo nekateri bralci večkrat prebrati kratko zgodbo, drugi bralci manjkrat, da bi dosegli isti učinek. S Poejem se lahko strinjamo le v tem, da je kratko zgodbo mogoče prebrati v enem branju zaradi razmeroma kratkega zunanjega obsega.

Na popolnoma drugačen način beremo in doživljamo roman. Težko ga je prebrati v enem branju že zaradi zunanjega obsega. Vsebinsko območje oziroma raven (tj. območje motivov, tem in idej) je preveč kompleksno, da bi ga lahko obdelali v tako kratkem času. Roman naj bi se meril po ritmu življenjske dobe, kratka zgodba pa po ritmu dneva oziroma po ritmu enega samega trenutka. Lastnosti kratke zgodbe so zgoščenost, osredotočenost in estetska moč, pri romanu pa vsestranskost, celovitost in prodornost. Kratka zgodba doseže enotnost z izpustom: avtor izpusti vse, kar absolutno ni pomembno. Roman doseže isto z vključevanjem: avtor vključi toliko življenjske vsebine, kolikor jo lahko sam kontrolira z izbrano temo. Bralec mnogokrat spremlja v romanu celoten življenjski razvoj neke književne osebe. V kratki zgodbi je avtor časovno omejen, zato se mora bralec zadovoljiti le z epizodo ali detajlom iz življenja neke književne osebe, ostalo mora odkriti sam.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

Najpogosteje se bo kratka zgodba osredotočila na en dogodek z eno ali dvema književnima osebama. Incident ali dogodek, pravi Walton Beacham, služi kot združevalno sredstvo (Magill 1981: 9). Sproži lahko niz sovisnih dogodkov, ki brez digresije vodijo neposredno do kulminacije ali razpleta dogodka. Kratka zgodba je proces sugestije, kjer se književne osebe igrajo z bralčevo senzibilnostjo. Bralec je stimuliran in začne sebe projecirati v zgodbo in tako doda določeno dimenzijo književnim osebam. Književna oseba se razvija skozi trenutek spoznanja, v nasprotju z romanom, kjer se razvija skozi neko določeno obdobje. V kratkih zgodbah se pisci ne ukvarjajo z velikimi trenutki v našem življenju, kakor to počnejo v romanih, kjer gradijo na kopičenju detajlov in dogodkov. Kratka zgodba gradi na nepomembnih dogodkih in nas uči, zakaj in kako nam določene sile oblikujejo življenje. V kratki zgodbi ni prostora, da bi se ukvarjali z velikimi dogodki. »Majhni« dogodki naj bi bili za nas bolj pomembni (npr. od romana zahtevamo, da nam avtor v njem razloži, kako je do nečesa prišlo; v kratki zgodbi nas to ne zanima, zanima nas samo, kako bo tisto, kar se je zgodilo, vplivalo na tisto, kar se bo šele zgodilo). To seveda ne pomeni, da je roman manj umetniško vreden od kratke zgodbe. Takole razmišlja Beacham, ko razpravlja o značilnostih kratke zgodbe:

> Kratka je, vendar ne po definiciji in tudi ne iz preprostega razloga, ker je krajša od 50 strani. »Kratko« bi se moralo definirati kot kratko, da bi lahko bralec obdržal določen trenutek skozi celotno delo, da bi lahko videl, kako se ta trenutek spreminja in razvija v zavesti glavne osebe (Magill 1981: 11).

»Kratkost« je relativen pojem, zagotavlja nam, da bo bralec posvetil večjo pozornost vsakemu detajlu. Po Beachamu »kratkost« zagotavlja stopnjevanje estetske moči in možnost večje komunikacije. Za dosego tega mora avtor nameniti veliko pozornost kompleksnosti in pomenu *trenutka* v kratki zgodbi. Aristotel je v spisu *Poetika* takole prepoznal pomen »preobrata« v tragediji:

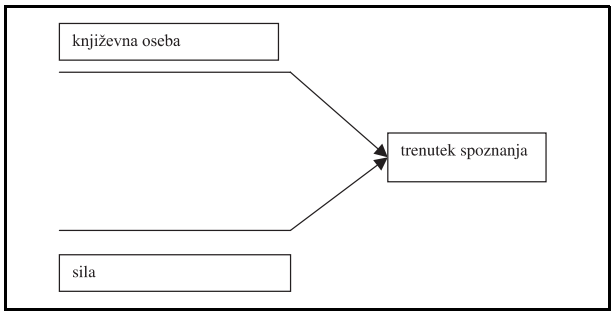
> Peripetija je preokret dogodkov iz ene smeri v smer, ki je v nasprotju s tokom pripovedi, in sicer mora biti ta preokret, kot rečeno, v skladu z zakoni verjetnosti ali nujnosti. /.../ Prepoznanje pa je, kot pove že samo ime, preokret iz nevednosti k vednosti: nekdo odkrije v nekom prijatelja (svojca) ali sovražnika – in to odkritje je zanj usodno, lahko mu prinese srečo ali nesrečo. Najlepša oblika prepoznanja je, kadar je povezano s peripetijo kot na primer v Ojdipu (Aristotel 1982: 77–78).

Aristotel je verjel, da občinstvo bolje razume padec junaka, če so se epizode razvile dosledno, tako da je bila vidna povezava med vzrokom in učinkom. Preobrati so se pripetili znotraj strogo zastavljene strukture. Včasih je junak (oseba) sam povzročil preobrat, včasih *Usoda* ali intervencija bogov. Z razumevanjem preobrata se je gledalec počutil očiščenega in to mu je pomagalo pri premagovanju novih ovir. V kratki zgodbi ni toliko pomemben preobrat (značilnost novele in romana) kot pa tisti trenutek (epifanija, po Joycu), v katerem protagonist spozna (prepozna, dojame), da življenje je ali ni to, kar si je prvotno mislil. V kratkem pripovedništvu je običajno pripovedovalec na koncu pripovedi enak po osebnosti, kakor je bil v začetku, s to razliko, da je spoznal nekaj novega o sebi (ali je bralec dognal nekaj novega o njem). Nismo toliko začudeni nad samo spremembo, ki jo je doživela

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

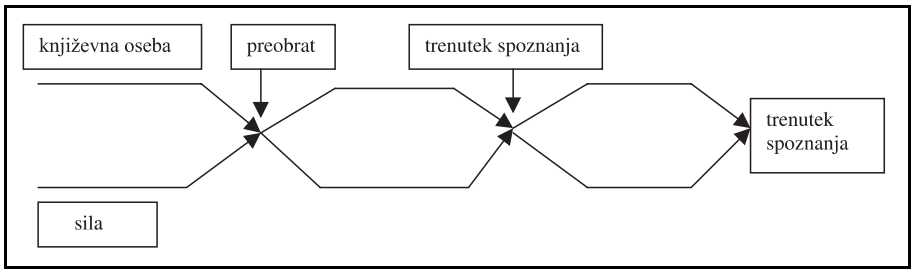
književna oseba, temveč nad močjo trenutka spoznanja, ki je književno osebo pripreljal do spremembe. Dejstvo je, da se male forme razlikujejo od dolgih form prav po uporabi preobrata.

Beacham trdi, da v primeru, če bo na književno osebo delovala neka sila (dogodek, prispodoba ali simbol itn.), bo ta morala nanjo odgovoriti ali reagirati. Če bo sila vodila linearno do razpleta, imamo v tem primeru opravka s kratko zgodbo. Ta razplet se bo normalno pripetil v zadnjem odstavku kratke zgodbe. Beacham ilustrira to takole:



Slika 2: Potek do trenutka spoznanja v kratki zgodbi

Če ob pojavu književne osebe in sile pride do zapleta (komplikacije) ali preobrata, tako da nov niz sil začne vplivati na književno osebo, imamo po njegovem opravka z novelo ali romanom.



Slika 3: Potek preobrata in trenutkov spoznanj v noveli in v romanu

Zelo pomemben je konec oziroma sklep v kratki zgodbi in romanu. *Zgodba* se v kratki zgodbi običajno razreši. Kljub temu, da razplet morda ne bo odgovarjal željam književne osebe, bo vendarle prišla do nekega spoznanja. Od književnih oseb nekako pričakujemo, da bodo razumele vsebino sile, zato je na določen način kratka zgodba zmeraj precej optimistična. S tem novim vpogledom je književni osebi dana možnost, da se ponovno zbere in spremeni svojo življenjsko pot. V nasprotju s kratko zgodbo sklep v romanu le potrjuje, da je v življenju ni ne začetka ne konca. Gre le še za eno novo epizodo. Niz preobratov/trenutkov spoznanj/preo-

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

bratov je povzročilo pri književni osebi spremembe, in sicer take, ki so lahko osebo zlomile, spremenile, ali izboljšale. Lahko bi rekli, da v bistvu v romanu bolj pomemben tok življenja kakor pa sam izid. Teoretično, pravi Beacham, bi se lahko vsak roman nadaljeval po smrti književne osebe; v kratki zgodbi pa ne moremo slediti celim zgodovinam. Obravnava vsebine mora biti drugačna. Beacham je prepričan, da prav zato lahko v kratki zgodbi pričakujemo, da se bomo ukvarjali bolj s percepcijo sile kakor s silo samo. V romanu, na drugi strani, imamo možnost, da raziskujemo naravo sile; ko smo jo raziskali, pa pokažemo, kako se bomo do nje opredelili (Magill 1981: 15–16). Kratka zgodba po njegovem gradi linearno, medtem ko roman gradi lateralno. Pisec v kratki zgodbi gleda od znotraj navzven. Književnim osebam dopušča, da dojamejo stvari postopoma, dokler pač ne pridejo do usodnega trenutka spoznanja. V nasprotju s kratko zgodbo bralec romana gleda od zunaj navznoter, četudi začne gledati od znotraj navzven (npr. v Joycovem *Uliksesu*), bo s precejšnjo verjetnostjo med branjem preklopil, pravi Beacham (Magill 1981: 17). V kratki zgodbi imamo potemtakem več opravka s posameznimi stavki kakor v romanu, vendar imamo manj opravka z besedami kakor v poeziji. Irving Howe pravi, da roman, ki je napisan v enem tonu, postane neznosen; če se kratka zgodba prepogosto odmika, lahko celo pride do pravega kaosa (1949: 141–152). Kratka zgodba se mora osredotočiti le na fragmente stvarnosti.

Literarni teoretiki ločimo med dvema tipoma kratkih zgodb, tj. med anekdotično (zgodba grozljivka, zgodba duhov, detektivska zgodba, znanstvenofantastična zgodba, angleška *tall tale* ali *tall story*, vohunska zgodba) in epifanično zgodbo. Anekdotična kratka zgodba se zgleduje po Aristotelovem vzorcu: začetek, osredje in zaključek. Epifanična zgodba, na drugi strani, naznači fiktivni svet, pri tem pa ne razvija fabule, ampak razkriva občutke oziroma čustva, in nas vodi do trenutka spoznanja. Avtorji so nagnjeni k omejevanju in pogosto izpuščajo ali preoblikujejo elemente tradicionalne fabule. Občasno se pojavljajo t. i. eliptične fabule, ki so brez zasnove ali dramatičnega osredja, včasih celo brez samega zaključka. Ponekod imamo opravka tudi z dvema fabulama (hipotetično in metaforično). Vse večja je raba retoričnih figur (metafore in metonimije) za predstavitev dogodkov in dejanskosti. Tipična lastnost piscev epifaničnih zgodb je zavračanje kronološkega časovnega reda. Pomembnejši je slog, saj pisci bolj ekonomično uporabljajo formalne in stilistične elemente. Velika teža je zlasti na karakterizaciji književnih oseb in na pripovedni perspektivi. Pri književnih osebah nas – v nasprotju z anekdotičnimi zgodbami, kjer so književne osebe bolj nagnjene h golemu opazovanju in sprejemanju stvarnosti – zanima, kako čutno dojemajo lastnosti predmetnega sveta, zato pisci bolj poudarjajo njihov notranji razvoj in emocionalno doživljanje. Kaj čuti pisec ob pisanju kratkih zgodb nekako najbolje ponazarja razmišljanje kanadske pisateljice Alice Munro, v tem trenutku brez dvoma ena od najbolj popularnih in cenjenih pisateljic kratkih zgodb v Kanadi in ZDA, ko pravi takole:

> Zgodaj sem se naučila potvarjati vse in nemara je bil potreben umik v zgodbe. /.../ Pisanje mi pomeni nekaj, kar je podobno boju proti smrti, občutku, da vsak sleherni dan lahko izgubiš vse, in pisanje je način, ko sebe prepričaš, da lahko o tem nekaj

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

narediš. Najbrž docela doživljam stvari le, če jih spravim na papir (Ondaatje 1977: 224).

VIRI IN LITERATURA

ALLEN, Walter Ernest, 1981: *The Short Story in English.* Oxford: Clarendon Press.

ARISTOTEL, 1982: *Poetika*. Druga, dopolnjena izdaja. Prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba.

ARISTOTLE, 1995: *Poetics*. Prev. Stephen Halliwell. Cambridge, London: Harvard University Press.

BALDICK, Chris, 1990: *Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.

BATES, H. E., 1942: *The Modern Short Story: A Critical Survey*. London: Nelson.

BECK, Warren, 1943: Art and Formula in the Short Story. *College English* V. 55–62.

BONHEIM, Helmut, (1982) 1992: *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: D. S. Brewer.

BOYNTON, Robert W., 1965: *Introduction to the Short Story*. New York: Hayden Book Company.

BRICKELL, Herschel, 1949: The Contemporary Short Story. *The University of Kansas City Review* XV. 267–270.

– – 1951: What Happened to the Short Story? *Atlantic Monthly* CLXXXVIII. 74–76.

BROWN, Suzanne Hunter, 1982: 'Tess' and *Tess*: An Experiment in Genre. *Modern Fiction Studies* XXVIII. 25–44.

CANBY, Henry Seidel, 1913: *A Study of the Short Story*. New York: Holt.

CHATMAN, Seymour, 1993: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University.

CLARK, Glenn, 1922: *A Manual of the Short Story Art*. New York: Macmillan.

CUDDON, J. A, 1976: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.

DAWSON, W. J., 1909: The Modern Short Story. *North American Review* CXC. 799–810.

Literatura, 1987. Ur. Ksenija Dolinar. [Sodelavci pri slovenski izdaji Darko Dolinar... [et al.]. 4. izd. Ljubljana: Cankarjeva založba (Leksikoni Cankarjeve založbe).

ÉJXENBAUM, Boris M., (1925) 1968: O. Henry and the Theory of the Short Story. *Michigan Slavic Contributions*. Prev. I. R. Titunik. Ur. Ann Arbor. Michigan: University of Michigan Press.

ESENWEIN, J. Berg, 1909: *Writing the Short-Story: A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing and Sale of the Modern Short-Story*. New York: Hinds, Noble and Eldredge.

FENSON, Harry, Hildreth KRITEER, 1966: *Reading, Understanding, and Writing About Short Stories*. New York: The Free Press.

FORSTER, E. M., (1927) 1962: *Aspects of the Novel*. London: Penguin.

FRIEDMAN, Norman, 1975: *Form and Meaning in Fiction.* Athens: University of Georgia Press.

GERLACH, John, 1985: *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*. Alabama: The University of Alabama Press.

GRABO, Carl H., 1913: *The Art of the Short Story*. New York: Charles Scribner's Sons.

HANSON, Clare, 1985: *Short Stories and Short Fictions, 1880–1980*. London: Macmillan.

HARMON, William, C. Hugh HOLMAN. 1996: *A Handbook to Literature*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

HEAD, Dominic, 1992: *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Cambridge, [etc.]: Cambridge University Press.

HICKS, Granville, 1958: The Art of the Short Story. *Saturday Review* XLI. 16.

HILLS, Rust, 1977: *Writing in General and the Short Story in Particular: An Informal Textbook*. Boston: Houghton Mifflin.

HLADNIK, Miran, 1991: *Povest*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

HOWE, Irving, 1949: Tone in the Short Story. *Sewanee review* LVII. 141–152.

HOWELLS, William Dean, 1901: Some Anomalies of the Short Story. *North American Review* CLXXIII. 422–432.

HULL, Helen R., 1919: The Literary Drug Traffic. *Dial* LXVII. 190–192

JAFFE, Adrian H. in Virgil SCOTT, 1966: *Studies in the Short Story*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

KEMPTON, Kenneth Payson, 1947: *The Short Story.* Cambridge MA: Harvard University Press.

KMECL, Matjaž, 1975: *Novela v literarni teoriji*. Maribor: Obzorje.

– – 1983: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba DDU Univerzum.

KOCIJAN, Gregor, 1982. Slovenska kratka pripovedna proza v drugi polovici 19. stoletja (1850–1891). Doktorska disertacija. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.

– – 1983: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

– – 1987: Kratka pripovedna proza. *Enciklopedija Slovenije*: Kari – Krei. Zv. 5. 1991. Glavni urednik Marjan Javornik. Ljubljana: Mladinska knjiga. 411.

– – 1994: Med tradicijo in inovacijo: slovenska kratka pripovedna proza v 90. letih 19. stoletja. *XXX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana : Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 155–174.

KOS, Janko, 1983: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

– – 1983: *Roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

KUSTEC, Aleksander, 1996: *Tipično kanadski elementi v sodobni kanadski kratki zgodbi*. Magistrska naloga. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za germanske jezike in književnosti.

– – 1998: Unravelling the Mystery of Reality: Typical Canadian Elements in the Short Stories of Alice Munro. *Acta Neophilologica* XXXI. 105–114.

LAWRENCE, James Cooper, 1917: A Theory of the Short Story. *North American Review* CCV. 274–286.

LEITCH, Thomas M., 1986: *What Stories Are: Narrative Theory and Interpretation.* University Park: Pennsylvania State University.

LOHAFER, Susan (1983) 1985: *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge, London: Louisiana State University Press.

LOHAFER, Susan, CLAREY, Jo Ellyn, ur., 1989: *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University.

LUKÁCS, Georg, 1971: *The Theory of the Novel.* Prev. Anna Bostock. London: The Merlin Press.

MAGILL, Frank N., ur., 1981: *Critical Survey of Short Fiction: Essays & Authors*. 7 zv. Englewood Cliffs: Salem Press.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

MATTHEWS, Brander, 1901: *The Philosophy of the Short Story.* New York: Longmans, Green and Co.

MAY, Charles E. (Edward), ur., 1976: *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.

– – 1994: *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.

– – 1995: *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York, [etc.]: Twayne, [etc.].

Merriam Webster's Encyclopedia of Literature, 1995. Uredila Kathleen Kuiper. Springfield: Merriam–Webster.

O'CONNOR, Frank, 1963: *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Cleveland: The World Publishing Company.

O'FAOLÁIN, Seán, 1951: *The Short Story*. New York: The Devin-Adair Company.

ONDAATJE, Michael, ur., 1977: *Personal Fictions*. Toronto: Oxford University Press.

PAIN, Barry, 1914: *The Short Story*. London: M. Secker.

PERRINE, Laurence, ARP, Thomas R., 1993: *Story and Structure*. New York: Harcourt Brace College Publishers.

PICKERING, James H., ur., 1995: *Fiction 100 – An Anthology of Short Stories*. New Jersey: Prentice Hall.

POE, Edgar Allan, 1842: Review of Twice-Told Tales by Nathaniel Hawthorne. *Graham's Magazine* 20.

PRATT, Mary Louise, 1981: The Short Story: The Long and the Short of It. *Poetics*, X. 175–94.

PRINCE, Gerald, 1973. *A Grammar of Stories: An Introduction*. Hag: Mouton.

PUGH, Edwin, 1908: The Decay of the Short Story. *Living Age* CCLIX. 387–395.

REID, Ian, 1977: *The Short Story*. London: Methuen.

ROHRBERGER, Mary, 1966: *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*. Hag: Mouton.

SUCKOW, Ruth, 1927: The Short Story. *Saturday Review of Literature* IV. 317–318.

SHAW, Valerie, 1986: *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Longman.

STONE, Wilfred, HUDDLESTON PACKER, Nancy, HOOPES, Robert, 1976: *The Short Story: An Introduction*. New York, [etc.]: McGraw-Hill Book Company.

VILLA, José Garcia, 1936: The Contemporary Short Story. *Prairie Schooner*. 231–233.

WAIN, John, 1984. Remarks on the Short Story. *Journal of the Short Story in English*, II. 49–66.

WARD, A. C., 1924: *Aspects of the Modern Short Story*. London: University of London Press.

WATT, Ian (1957) 1995: *The Rise of the Novel.* London: The Hogarth Press.

WILLIAMS, Blanche Colton, 1917: *A Handbook on Story Writing*. London: G. Routledge.

WILLIAMS, William Carlos, 1950: *A Beginning on the Short Story: Notes.* Yonkers, New York: The Alicat Bookshop Press.

SUMMARY

The short story, a literary phenomenon of the 20th century, has become one of the most widely read literary genres in the world. However, compared to the novel, sonnet, tragedy and other literary genres, it had not received much attention by literary theoreticians and critics. Some pessimists had even announced its imminent demise. Despite all this the short story survived and especially in the past two decades literary scholars have shown great interest in it. One would be justified to claim that there exists a separate branch of literary

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_1999_1_5.pdf | DOST. 29/01/26 16.21

theory and criticism that deals exclusively with the short story. Critics such as Edgar Allan Poe, Charles E. May, Ian Reid, Susan Lohafer, and others paved the way.

Several literary critics, theoreticians, and short story writers have defined the short story in some way. Most of their studies deal with short story terminology and classification, defining the term by its form (length usually being a matter of dispute), its content, or within the historical context. The short story has been compared to other literary genres, particularly the novel, the novella, the yarn, the anecdote, the tale, and the tall-tale. Literary critics agree that the short story is a relatively brief fictional narrative in prose. It may range in length from 500 to up to 30,000 words (the upper limit is variable). The fact is that none of the primary formal determinatives is suitable to characterize the short story.

Many literary theoreticians have attempted to show the originality of the short story by defining its relationship to other literary genres, particularly to the novella and the novel. All three have certain elements in common, e.g., plot, characterization, setting, point of view, theme etc., but it is undisputed that the short story is experienced and read, therefore, understood differently. The short story is not a shortened novel or a part of an unwritten novel. The novel is to be compared to the rhythm of a lifetime, whereas the short story is to be compared to the rhythm of a day, hence it represents a moment of recognition, a certain experience, or perhaps some kind of transition. The characteristics of the short story are compression, concentration, and tension; the novel, on the other hand, is characterized by complexity and expansion. Short story writers are not interested in great moments in our lives, as, for example, novelists are. The short story builds on small events and teaches the reader why and how certain forces form his life. There is no room for big events in short stories. As Walton Beacham asserts, when interpreting the short story, one should focus on analyzing the story's content. Therefore, one is expected to show interest in the perception of the force and not in the force itself. In the novel, on the other hand, one is interested in the nature of the force and after finding out what it is, he either attempts to take sides or not.