

## EPIZACIJSKE STRATEGIJE V SODOBNI SLOVENSKI KRATKI PROZI

Sodobna slovenska kratka pripovedna proza (2000–2004) se v prevladujoči zvrsti moderne short story odmika od navidezne kavzalitete, značilne za poejevsko kratko zgodbo. Nadomešča jo z osrednjo epizacijsko strategijo okrepljene dialoške situacije, ki sicer ohranja relativni red zgodbe (Forsterjeve story), vendar zaradi svoje osrednje teme deformirane komunikacije izgubi kavzalitetni princip zgradbe (Forsterjeve plot). Na ta način ponavlja eksistencialno izkušnjo nemoči in slutnje absurda brez možnosti razpleta.

epkost, sodobna slovenska kratka proza, kratka zgodba, dialog, komunikacija, cikličnost, absurd

Contemporary Slovene short prose (2000–2004), in which the modern short story prevails, has moved away from the surface causality characteristic of the Poe-esque short story. It replaces it with an 'epicisation' strategy of strengthened dialogue situations that retain the relative order of the story (Forster's story), but because of their central theme of distorted communication lose the causal principle of construction (Forster's plot). Thus, there is a repetition of the existential experience of powerlessness and presentiments of the absurd with no possibility of resolution.

epicality, contemporary Slovene short prose, short story, dialogue, communication, cyclicity, absurd

Slovenska literarna recepcija je vsaj pol stoletja postavljala na vrh svojega pripovednoproznega kanona Ivana Cankarja, ki je v prvem desetletju 20. stoletja postavil slovensko pripovedno prozo v območje modernega nadzvrstnega sinkretizma: zaradi obnovljenega subjektivizma v obdobju moderne predstavljajo Cankarjeve črtice in novele izjemno lirizirano epiko.<sup>1</sup> Poudarjeno čustveno doživljanje (dostikrat) prvoosebnega pripovedovalca vzbuja vtis, da narator do epske realnosti nima prave objektivirajoče distance in da zgodba torej ne predstavlja same sebe, marveč pripovedovalčev trenutni doživljaj.<sup>2</sup> Ta sicer kljub prvoosebnemu pripovednemu okviru ohranja »konfiguracijo (množico figur)« in »prevedljivost« iz

<sup>1</sup> Močna lirizacija je značilna za zvrst črtice: njen strukturni temelj je »najpogosteje zgolj lirsko stanje, razpoloženje, refleksija, opis ali manj pomemben dogodek« (Virk 2002: 19).

<sup>2</sup> *Podobe iz sanj* pripovedovalec razloži kot »sanjske« vložne zgodbe, njihove situacije pa so domišljij-sko-prividne (*Gospod stotnik, Otroci in starci, Kralj Matjaž, Med zvezdami*).

svojega medija (literature) v drug medij (film, dramski prizor), kar sta dva od treh kriterijev, po katerih Jürgen Link (1992: 88) razlikuje liriko od narativnosti. Vendar pa tako emocionalna motivacija dogajanja problematizira tretji (Linkov) kriterij narativnosti, to je »časovno sukcesivnost« ali linearno razvrstitev dogodkov po principu »prej-potem«. Če se namreč pripovedovani dogodki urejajo sukcesivno šele v okviru pripovedovalčevega doživljanja, kot njegova trenutna subjektivna stvarnost, učinkujejo kot njegova sedanjost – to pa je v primerjavi z epsko distanco do preteklih dogodkov in v primerjavi z dramsko usmerjenostjo v prihodnost tista časovna situacija, ki je značilna za liriko (Kos 1991, Kos 2001: 91–112).

Po letu 1945 se je vpliv lirizirane epike samo še okrepil: ker je marksistična estetika Georga Lukácsa in (v preprostejši različici) Gregorija Plehanova (na Slovenskem tudi Borisa Zihlerla) za literarni standard predpisovala realistično poetiko, se je slovenska epika od šestdesetih let preteklega stoletja naprej osvobajala s »protiakcijo« modernizma. Lirizacijski učinek modernistične »fluidne zavesti« je v kratki pripovedni prozi – tudi s sredstvi druge slovenske »kontraakcije« zoper realizem, to je z eksistencialističnimi temami – po letu 1980 vplivno zavrla šele izrazito »zgodbena« novelistika in kratka zgodba Draga Jančarja, literatura, ki se bliža postmodernizmu<sup>3</sup> in (delno) najsodobnejša literatura: to so zbirke kratke pripovedne proze Andreja Blatnika *Zakon želje* (2000), Dušana Merca *Golo mesto* (2003), Aleša Čara *V okvari* (2003), Andreja Skubica *Norišnica* (2004) in Mojce Kumerdej *Fragma* (2004). Vračanje kratke pripovedne proze v njeno »matično« območje epike je kot poskus distance do modernistične poetike ali »asociacijske«<sup>4</sup> ali »fenomenalistične«<sup>5</sup> pripovedne proze, v kateri je konstrukcijski princip metaforična paradigma<sup>6</sup> ali »kompozicijska dominantna« oseba,<sup>7</sup> vzrok, da so po izkušnji z lirizirano epiko postale ponovno zanimive epizacijske strategije v kratki prozi.

## 1 Pregled teorije za vpogled v specifiko sodobne kratke pripovedne proze

Abstraktni model epske literature tudi noveli in kratki zgodbi pripisuje prevladovanje snovno-materialnih sestavin, ki so v teku pripovednega dogajanja (za razliko od lirike) organizirane v objektivni prostor in čas (Kos 2001: 97), posamezne dele dogajanja pa povezuje v enotnost princip kavzalitete. Objektiviranje pripovedovanega kronotopa (in včasih princip kavzalitete) ustvarja(ta) zgodbo, ki sicer ni *differentia specifica* epike, marveč tudi temelj tradicionalne dramatike:

<sup>3</sup> O avtorjih te literarne smeri gl. antologijo T. Virka (2003).

<sup>4</sup> Migner 1970: 118.

<sup>5</sup> J. Kos (1983: 104, 90) razlikuje moderno simultano, »fenomenalistično« pripovedno prozo od tradicionalne retrospektivne, »metafizične«, ki pripovedno resničnost razporeja v sistematično objektivno kronologijo.

<sup>6</sup> Roman Jakobson (1996: 111–112) in David Lodge (1972: 7–8) razlikujeta prevladujoče metaforično in prevladujoče metonimično tvorbo besedila: prva je značilna za literaturo romantike in simbolizma oz. modernizma, druga za realistično literaturo.

<sup>7</sup> Matjaž Kmecl (1983: 210–232). Kompozicijske dominante so oseba, dogajanje in prostor.

tradicionalni strukturi obeh nadzvrsti določa napredovanje k (časovnemu) koncu in h (kavzalno-logični) razrešitvi dogajanja. Na podlagi teh dveh značilnosti je ruski formalist Boris Tomaševski (1972: 198–200) definiral povezanost motivov v zgodbo ali *fabulo* in jo razlikoval od »umetniško zgrajenega zaporedja dogodkov v literarnem delu,« to je od *sižeja*. Nekoliko pozneje in v angloameriškem metodološkem okviru nove kritike (*new criticism*) je E. M. Forster definiral razliko med »zgodbo in obdelavo« (Kralj 1998: 110) s pojmom *story* in *plot* (Forster 1971: 93), pri čemer je zgodba (*story*) ureditev pripovednih dogodkov v časovno zaporedje, zgradba (*plot*) pa ureditev pripovednih dogodkov v kavzalno zaporedje. Zgodba odgovarja na vprašanje »in potem?«, zgradba (obdelava) pa na vprašanje »zakaj« (se je torej zgodil tisti »potem«). (Nadaljnja naratologija je razliko med abstraktno zgodbeno in konkretno zgradbeno ravni pripovedi zapletla z izjemno pojmovno neenotnostjo.)<sup>8</sup> Zdi se, da je za raziskovanje moderne pripovedne proze primerna izhodiščna dihotomija E. M. Forsterja.

V Aristotelovi definiciji *mythosa* (katerega latinski prevod je sicer pojem *fabula*, a v pomenu zgradbe dogodkov, se pravi *sižeja* ali *plot*),<sup>9</sup> sta časovna in kavzalna razsežnost dogajanja sicer povezani v enovitost, vendar se zdi, da z zlomom metafizičnih sistemov v drugi polovici 19. stoletja ta enovitost razpade. To moderno »destrukcijo« razkriva tudi razkroj tradicionalnih umetniških struktur: Peter Szondi (2000: 26) literarnozgodovinsko dokazuje, da Heglovo »poistovetenje oblike in vsebine izniči tudi v njunem prejšnjem odnosu vsebovano nasprotje med nadčasnostjo in zgodovino ter ima tako za posledico [...] pozgodovinjeno [...] poetike zvrsti;« torej tudi zvrsti (kratke) pripovedne proze. Zakaj?

V modernistični epiki in dramatici je razvidna ali celo poudarjena izguba kavzalitete, kar pomeni razpad tradicionalne zgradbe. Ob tem začne namesto objektivne kronologije, v kateri so jasno prepoznavni začetek, vrh in konec dogodka, prevladovati subjektivna kronologija. Izguba kavzalitete in objektivne kronologije prav s tem, ko zanikuje Aristotelovo razumevanje *mitosa*, do neke mere še vedno ohranja njuno (metafizično) povezanost, saj se v modernem »pozgodovinjenu« dramske in epske nadzvrsti izgubljata obe hkrati. Vendarle pa med kavzalitetno in časovno ravni pripovedi predvsem skozi modernistična besedila postane razvidna njuna ločljivost: medtem ko je princip kavzalitete nemalokrat

<sup>8</sup> Prim. Štrajn 1995 in Kralj 1998. J. Kernev Štrajn analizira pojmovne utemeljitve te dihotomije pri B. Tomaševskem, E. M. Forsterju, T. Todorovu, J. Cullerju, S. Chatmanu, F. Kermodu, A. J. Greimasu in G. Genettu, Kralj jim pridruži teoretike drame M. Pfisterja, E. Platz-Wauvry, P. Pavisa, A. Ubersfeld in L. Pikulika.

<sup>9</sup> »Pod besedo 'mitos' razumem [...] zgradbo dogodkov« (Aristotel, 1490 a). Določa jo »celota«: »Celota je vse, kar ima svoj začetek, sredino in konec. Začetek je to, kar ni nujno, da bi bilo nadaljevanje nečesa, pač pa temu lahko nekaj sledi ali iz tega nekaj nastane. Konec pa je, nasprotno, to, kar po neki nujnosti ali udomačeni zakonitosti nastane iz nečesa, čemur pa nič več ne sledi. In sredina je to, kar pride za nečim in čemur spet nekaj sledi« (1450 b). Časovni obseg predstavljenega dogajanja določajo »zakoni verjetnosti ali nujnosti« (1451 a). Razdelitev dogajanja na »začetek, sredino in konec« je časovna razsežnost zgodbe, vendar to delitev utemeljujejo »zakoni verjetnosti ali nujnosti«; verjetnost torej implicira kavzaliteto. Prim. Aristoteles 1982: 24–25 in Kralj 1998: 112, 115.

izgubljen in ga zaznavamo kvečjemu *per negationem*, kot odsotnost, je kljub prevladi subjektivne kronologije še vedno mogoče abstraktno rekonstruirati objektivno časovno zaporedje pripovednega dogajanja. Četudi objektivna kronologija za subjekt dogajanja ni več pomembna, jo je mogoče rekonstruirati – kavzalitete pa ne.

Forsterjevo razlikovanje med zgodbo in zgradbo se torej zdi umestno; toliko bolj zato, ker se v naj sodobnejši slovenski kratki prozi zgodba kot prepoznavna kronologija dogodkov nemalokrat ohranja, na mestih, kjer bi pričakovali kavzaliteto, pa zijajo bele lise – elipse. V obdobju *fine della modernità* literatura odgovarja »teoriji, v kateri retorika povsem zamenja logiko« (Vattimo 1997: 25). »Retorika« moderne pripovedne proze pomeni razširitev elipse z ravni sintaktične mikrostrukture na makrostrukturno raven celotnega besedila. Elipsa kot izraz metafizične negotovosti pa postane skrajno očitna prav v kronološkem redu pripovedovanih dogodkov: odsotnost razvidne kavzalitete ali *zgradbe* je zares očitna šele v ohranjenem (a presekanem) redu *zgodbe*. Takšno je razmerje med zgodbo in zgradbo v zvrsti kratke zgodbe, ki jo E. A. Poe ustvari še celo tik pred obdobjem zloma modernosti. Szondijevemu »pozgodovinjenju« zvrsti sledi tipologija novele in kratke zgodbe,<sup>10</sup> ki zlasti v nemški literarni vedi prikaže njuni vsebinski strukturi z vidika modernosti. Tipske razlike interpretira Tomo Virk.

Novela ima razdelano karakterizacijo, v kateri so osebe včasih predstavljene, še celo preden začno delovati v linearno potekajočem, simetrično strukturiranem dogajanju; njegovo predzgodbo pove pripovedovalec ali pa jo posreduje spomin ene od oseb ali retrospektivni dialog med dvema osebama. Dogajanje je vseskozi motivirano psihološko in z zunanjimi dogodki, ima razviden začetek in razvija usodni dogodek do *vrha*, ki mu sledi logični razplet, »ta [pa] zgodbo fabulativno, pa tudi 'metafizično' nekako zaokroži;«<sup>11</sup> vsaj implicitno jo pojasnjuje z nekim presežnim smislom, kakršnega vzpostavljajo metafizični sistemi zahoda od začetka novega veka do obdobja moderne. Radikalni nihilizem, ki nastopi z njihovim zlomom, skušata na svoj relativni način še obvladovati fenomenološki in eksistencialistični filozofski tok, ki se literarno izražata skozi besedila modernizma in eksistencializma: njuna »pogleda na svet« še vedno relativno dopuščata »metafizično zaokrožitev« (v resničnosti zavesti ali v eksistencialni izkušnji absurda). Tako najbrž ni naključje, da modernizem in eksistencializem še ohranjata zvrst novele. Razmere se spremenijo s (paradoksalnim) uzaveščanjem ontološke negotovosti v literaturi postmodernizma: J. L. Borges, njen predhodnik in začetnik, je s svojim vplivnim opusom uveljavil tudi prvenstvo kratke zgodbe. Zakaj njena struktura tako prepričljivo izraža obdobje ontološke negotovosti?

Kratka zgodba je »besedilo, pisano največkrat v prvi osebi, s pomanjkljivo karakterizacijo«, kjer se osebe neposredno pojavijo in začno pri priči delovati v dogajanju. Izhodiščne motivacije tega dogajanja niso prikazane: kadar se pojavi

<sup>10</sup> Besedilni strukturi novele in kratke zgodbe se v različnih jezikovnih območjih označujeta z zelo različnimi zvrstnimi pojmi. Prim. Virk 2003: 294–295.

<sup>11</sup> Prim. Virk 2003: 297–299.

predzgodba, je spominsko sugerirana, ne pa dialoško ali poročevalsko utemeljena. Pretežno linearno potekajoče dogajanje je za razliko od novele strukturirano nesimetrično: njegov *vrh* ne dobi razpleta, tako da kratka zgodba nima vsebinskega konca, marveč le formalni iztek (odprt konec). Simetrična struktura novele je posledica dejstva, da je njen strukturni center sicer nenavaden dogodek, ki pa ga je mogoče razložiti. Po kriteriju Aristotelove *mimesis* je verjeten in kljub nenadnosti torej implicitno predvidljiv. Kratka zgodba, ki se pojavi v kontekstu zloma metafizike, pa na videz kavzalitetno osmišljeni dogodek z abruptnim iztekom transformira v dogodek posameznikove trajne eksistencialne »krize«. <sup>12</sup> Tako lahko pritrdimo Virkovemu stališču, »da je 'tipična', 'klasična' novela nekako bolj objektivna, 'tipična', 'klasična' kratka zgodba pa [zaradi pogosto prvoosebnega pripovedovalca] bolj subjektivna.« »Križa«, ki nadomešča tradicionalni novelski *vrh*, je v kratki zgodbi trajna: <sup>13</sup> do odrešujoče sinteze objektivnega reda in subjektivne gnanosti zaradi dominantne subjektivnosti ni več mogoče priti. To nerazrešljivost strukturno poudarja nenadna prekinitvev pripovednega dogajanja: »zaključek je pogosto povsem abrupten, odsekan,« v njem »ni ne fabulativne ne 'metafizične' zaokrožitve, temveč pogosto neka iracionalna nota. Kratka zgodba je zato praviloma bolj 'nihilistična' zvrst kot novela,« <sup>14</sup> čeprav se zdi, da do abruptnega, metafizično odprtega izteka svojega dogajanja vendarle ohranja vsaj navidezno kavzaliteto dogajalne zgradbe. Ta navidezna kavzaliteta verjetno ustvarja temeljno razliko med »tradicionalno« poejevsko kratko zgodbo in moderno kratko zgodbo, seveda pa tudi razliko slednje s tradicionalno in modernistično novelo.

Modernističnemu poskusu, da se skozi fluidno menjavajoče se vsebine zavesti vzpostavi vsaj resničnost subjektivne izkušnje, »tradicionalna« poejevska zvrst kratke zgodbe pravzaprav ni najprimernejši medij, saj se modernistična zavest ne more fabulirati v linearni časovni potek in svoje vsebine strukturirati v kavzalni red. Fluidno zavest pravzaprav ustrežneje izraža struktura modernizirane novele, kakršno najdemo v Hiengovem (*Sanja o razbitem avtobusu*), Jančarjevem (*O bledem hudodelcu*) ali Šeligovem (*Uslišani spomin*) opusu. Novelistični modernizem leži prav v vdoru lirizacije, ki nasprotuje tako tradicionalno novelski kot tudi kratkozgodbeni (epizacijski) fabulativnosti: osrednji dogodek je razpuščen v amorfne fragmente subjektivne resničnosti, tako da z vidika izrazne strukture ni več dogodek (ki bi se izpisal fabulativno in kavzalitetno). Modernistična novela, ki torej izgublja forsterjevski zgodbo in zgradbo, je ena smer modernizirane epike, ki nastopi po tradicionalni noveli z močnima zgodbo in zgradbo ter po poejevski kratki zgodbi močne (četudi v izteku abruptne, odprte) zgodbe in navidezno močne

<sup>12</sup> »Eksistencialni položaj v življenjski krizi« je tipičen predmet prikazovanja v *Kurzgeschichte*, ugotavlja Erna Kritsch-Neuse. T. Virk (2003: 297–298) opiše strukturne implikacije te »dramatične« razsežnosti kratke zgodbe.

<sup>13</sup> T. Virk (2004: 284–285) jo pojasnjuje s tezo R. Kilchenmann, ki opiše atmosfero Poejevih kratkih zgodb s Freudovim pojmom *unheimlich*: deluje kot nejasni spomin na nekdanjo sakralno realnost, ki modernemu človeku ostane nedoumljiva, nevarna, tuja in grozljiva.

<sup>14</sup> Prim. Virk 2003: 298–299.

zgradbe. Ker pa se v obdobju *fine della modernità* pojavlja vprašanje o smrti subjekta in tudi o prepričljivosti subjektivne resničnosti, se tudi v literarni genealogiji odpre vprašanje o zvrsti, ki bi strukturno adekvatno izražala spremenjeno eksistenencialno izkušnjo. Ali torej modernizacija epike po modernistični noveli teče še v drugo smer?

Tipologija kratke pripovedne proze na to vprašanje »odgovarja« tako, da »avktorialnosti« novele in »prvoosebni« kratke zgodbe doda še tretji klasifikacijski model, ki v obliki specifične sinteze premošča razcep med objektivnim in subjektivnim. To je »moderna *short story*«, kot jo na podlagi novejših tipologij opiše Tomo Virk (2004: 291): »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 [...], svoje 'sporočilo' pa posreduje s slogovnimi sredstvi, simboliko, metaforiko, metonimiko.« Njeni zasnutki so v kratki prozi Čehova in Joycea, kjer že izgublja fabulativno sklenjenost, minimalizira zaplet, protagonista pretvarja v pasivnega opazovalca ter, sorodno zvrsti črtice, namesto na dogodek stavi na »misli in občutja«, torej na atmosfero in sugestivnost. Charles May, ki Virku ob Susan Ferguson in Grahamu Goodu predstavlja izhodišče za tipologijo novele, tradicionalne in moderne kratke zgodbe, med modernejšimi avtorji »moderne *short story*« omenja na primer Kafko, Hemingwaya ali Carverja (Virk 2004: 288–289). Vendar mora takšno besedilo kljub svoji subjektivističnosti seveda ustvariti določeno zvrstno specifiko (glede na tradicionalno kratko zgodbo) in epizacijske strategije (glede na »črtično« »lirizirano« in modernistično novelo). Zdi se, da to zvrstno specifiko in epizacijske strategije razvija tudi velik del sodobne slovenske kratke proze.

## 2 Struktura moderne kratke zgodbe v sodobni slovenski kratki prozi

Tradicionalno simetrično novelsko strukturo dogajanja v sodobni slovenski kratki prozi verjetno najbolj ohranja pripoved *Ljubezen je energija* M. Kumerdej: uvede jo avktorialni pripovedovalec s pomočjo posplošujoče predzgodbe, ki z neposredno karakterizacijo predstavi pripovedno osebo in njen položaj kot izhodišče preobratnega dogodka. Vendar banalizacija velikih metafizičnih vprašanj (55) vodi tradicionalno novelsko simetrijo ven iz metafizičnega zaledja z ironijo: skrajno konsistentna (linearna) zgodba in (kavzalitetna) zgradba pripovedi razkrivata dobesedni pomen naslovne fraze (izumitelj Srečko sebe in človeštvo nauči, kako z onaniranjem pridobivati elektriko), ki jo sicer razumemo v konvenciji romantične metafore. Mala zgodba o povprečneževi psihofizični travmi tako skozi tradicionalno novelsko strukturo izzveni v ironizirano klasično idealno sintezo subjekta in objektivne stvarnosti: »Človeku in naravi prijazen univerzalni sistem je tako poganjala energija [...]. In nič več [Srečku] ni bilo težko. Delo je opravljal z ljubeznijo.« (83–84.) V negativni smeri izpelje podobno (na nagon zbanalizirano,

ironično) kavzaliteto med dvema velikima temama (izuma in ljubezni/erotike) Dahlova kratka zgodba *Bitch* (Dahl 1992: 414–438), ki jo sicer pripoveduje (podvojeni) prvoosebni pripovedovalec v strukturi tradicionalne poejevske kratke zgodbe, vendar osrednjemu dogodku doda predzgodbeni okvir in tudi iztek kljub strukturalni abrupnosti ne pušča dvomov o usodni izgubi za človeštvo. Tako ostaja struktura *Bitch* blizu tradicionalni noveli in s tem, podobno kot zgodba M. Kumerdej, ironizira metafizično dimenzijo novele z bizarnim spojem vzvišenega in banalnega. Dogodka obeh pripovedi sta »verjetna« v žanrskem okviru znanstvene fantastike, tako da resnica in resničnost pripovedovanega sveta nista zasukani v ontološko negotovost, sta pa z ironizacijo velikih zgodb na robu postmodernistične literature. V ta namen M. Kumerdej z avktorialnim pripovedovalcem in čvrsto zgodbo še bolj od Dahla zviša delež epizacijskih strategij. Z njimi pa, sicer na popolnoma nasproten način, izpiše dominantno temo sodobne slovenske kratke proze, ki odločilno vpliva tudi na njene značilne epizacijske strategije. To je tema deformirane komunikacije.

V zgodbi M. Kumerdej jo simbolizira onanija: njen pomen komunikacijske odtujenosti paradoksalno izraža tudi skupno identiteto ali vsepovezanost človeškega sveta. V Merčevi kratki zgodbi tradicionalnega tipa *Biti tujec, biti Fin(ec)* prvoosebni pripovedovalec (tujec v mestu) z linearno zgodbo in dramatično stopnjevano zgradbo prav tako vzpostavi ironično kavzalitetno razmerje med veliko temo komunikacijske blokade in malo banalijo (veliko potrebo) človeške fiziologije. S tem ko se kriza komunikacije objektivira na vsečloveškost, se v pripovedih Merca in Kumerdejeve paradoksalno tudi še razreši: v prvem primeru abrupno, v drugem s klasično razsnovo, obakrat pa na ironičen način, ki trajanje krize podaljšuje čez strukturalni rob pripovedi. Drug način stopnjevanja (komunikacijske) krize, ki odpira metafizično praznino, pa ni ironičen, marveč tesnoben ali indiferenten. Zdi se, da je oddaljena referenca te praznine *l'angoisse*, tesnoba, ki nastaja v zgodnjearetrovskem razmerju med ljudmi kot nikoli zanesljivo kompatibilnimi posameznimi *être-pour soi*. V sodobni slovenski kratki prozi je ponavljajoča se, postajajoča »esenca« komunikacijska in s tem splošno eksistencialna nemoč. Naslov Blatnikove zbirke, *Zakon želje*, implicira *potlačitev*. Trajajoče krizne situacije v mnogih Čarovih in Merčevih zgodbah ter nemalokrat v zgodbah Kumerdejeve temeljijo na deformirani psihofiziološki, erotični komunikaciji; v Skubičevih in občasno v Blatnikovih »diskurzivnih aktih« se dogajanje osredinja na (situacijsko) govorico ali celo na samo strukturo pripovedi (alogični montažni spoji *Norišnice*).

Komunikacija je tudi abstraktno tematsko središče novoveške pripovedne proze in dramatike: po P. Szondiju (2000: 12) je specifična novoveškega dramskega (dejansko tudi pripovednoproznega) dogajanja subjekt, ki se v dialoškem stiku z okolico, komunikacijskimi partnerji oz. konkretizirano objektivno stvarnostjo profilira kot »Mit-mensch«. Izguba skupnega metafizičnega horizonta komunikacijskih partnerjev v moderni povzroči deformirano govorjenje mimo drugega. En

drastični način, s katerim se naposled izrazi ta metafizični/komunikacijski manko, je literatura modernizma (z dramo absurda vred), kar je razvidno v hiper-subjektivaciji epske/dramske resničnosti, to je v njeni lirizaciji. Drug drastični način pa temelji na obnovljenih epizacijskih strategijah: zaostritev te teme se v sodobni slovenski kratki prozi nič več ne dogaja z absolutnim (lirizacijskim) umikom v zavetje subjektivne stvarnosti, marveč paradoksalno prav s sredstvom okrepljenega, a neproduktivnega dialoga. Ta v sodobni slovenski kratki prozi v precejšnji meri določa tudi njene druge epizacijske možnosti, ki zadevajo tip akcije, akcijsko sposobnost protagonista, možnost razpleta, naposled pa tudi porušeno razmerje med zgodbeno linearnostjo in zgradbeno (a)kavzaliteto. Zgodbeno linearnost vzpostavlja navidezno sukcesivni dialog. Njegove replike se razmejujejo v ločene cone posameznih subjektivnih realnosti, ki vsaka zase ustvarjajo nejasno kavzaliteto, med seboj kot zaprtimi conami pa ne, kar pomeni, da gre za neproduktivni dialog ali govorjenje mimo drugega. Dialoški fragmenti so temeljni zaznavni del drugostopenjskega žariščevalca pripovedi. Takšna, v osnovi dialoška strukturiranost se zdi najznačilnejša epizacijska strategija sodobne slovenske kratke proze (najpogosteje se pojavlja pri Mercu,<sup>15</sup> Blatniku<sup>16</sup> in Čaru<sup>17</sup>, nemalokrat pri M. Kumerdej,<sup>18</sup> redkeje pri Skubicu).<sup>19</sup>

V Skubičevi kratki zgodbi *O angelih* izraža paradoks moderne komunikacije že motto: obdobje žalovanja naj izraža tišina, »toda ni v naravi angelov, da bi bili tihi«

<sup>15</sup> V Merčevi zbirki *Golo mesto* so na ta način pripovedovane kratke zgodbe *Biljeterkine brisače*, *Zlata ribica*, *Pogreb*, *Nekdo mora opraviti* (tu v pripoved za hip vdre ženskino doživljanje), *Valerija*, *Ljubezen trgovskega potnika*, *Avtoštop*, *Časopisni človek*, *Deodat*, *Prijateljstva*, *Samoubojstvo*, *Bog se je ustavil za Savo* in *Sanjski izlet* (v slednjem dobi drugostopenjski žariščevalec moški le minimalno prevlado nad drugostopenjskim žariščevalcem žensko, tako da se dve glediščeni skoraj izenačita v situacijo enako občutene, dvojne nemožnosti, z njo pa skrito upravlja brezosebni pripovedovalec. Ta vzbuja vtis avktorialnosti le s tem, da v linearno dogajanje sestavlja fragmente dveh ločenih subjektivnih realnosti). V kratki zgodbi *Mala flinta* je drugostopenjski žariščevalec ženska. Merčeve zgodbe med vsemi naštetimi zbirkami vzpostavljajo največjo epsko distanco, ker zaznave drugostopenjskih žariščevalcev okvirjajo brezosebne zaznave. Te učinkujejo dvoumno: bodisi kot tisti del žariščevalca, ki si ga deli z ljudmi iz okolice, bodisi kot distancirano okvirno poročilo avktorialnega pripovedovalca.

<sup>16</sup> V Blatnikovi zbirki *Zakon želje* ta epizacijska strategija (s povečanim deležem objektivirajoče distance, to je z močno vlogo nevidnega brezosebnega pripovedovalca-opazovalca) vodi kratke zgodbe *Preblizu skupaj*, *Tanka rdeča črta*, *Kronska priča*, *Električna kitara*, *Uradna verzija*, *Še dobro*, *Površje* (v vseh je drugostopenjski žariščevalec moški) ter *Ko se je Martin sin vrnil*, *Ne*, *Pololni spomin* (v teh je drugostopenjski žariščevalec ženska).

<sup>17</sup> V Čarovi zbirki *V okvari* so to zgodbe *Kratki stiki*, *Muhe*, *Desna roka*, *Zlate niti*, *Izbira mačk* (v slednjih treh je drugostopenjski žariščevalec ženska), *Red shop* ter *Drugi na spisku*.

<sup>18</sup> V zbirki M. Kumerdej *Fragma* to epizacijsko strategijo izvajajo kratke zgodbe *V roju kresnic*, *Ponovitev*, *Nekakšen sindrom* (v teh je drugostopenjski žariščevalec ženska) ter *Borovec* in *Moj najdražji* (tu je drugostopenjski žariščevalec moški).

<sup>19</sup> V Skubičevi zbirki *Norišnica* se ta strategija pojavi v kratkih zgodbah *Nočem s tem vlakom*, *Dihati*, *Norišnica*, *Svet brez Connie Malone*. Druge zgodbe pripoveduje pretežno jazov prvoosebni pripovedovalec, vendar njegovo subjektivno vednost spodbija obilica dialogov brez razpleta (fragment čistega dramskega dialoga v zgodbi *Preizkus z jabolkom*), eksplicirana nevednost ali poljubne montaže (intertekstualnost v zgodbah *Slike, kakršnih še ni bilo* in *Connie Malone*: vnos strokovnih besedil; podvajanje fragmenta zgodbe *Connie Malone* skozi vzporedno pripoved personalnega in avktorialnega pripovedovalca).



(48) in čeprav človeški angeli nimajo več (skupne) transcendence, ki bi jo slavili, še vedno vztrajajo v fragmentirani in deformirani komunikaciji: »'Počakaj!' zavpijem, ampak me ne sliši [...]. 'Marjeta!' To je noro, tole je totalno neumno [...]. Zakaj jebemti mi tako beži? Tako lušno ji bo. Sploh ne ve, kaj je zanjo dobro.« (66.) Naslov Skubičeve zbirke je tudi zaradi osrednje teme deformirane (dogajalno-situacijske in literarne) komunikacije simboličen. Tudi v Čarovi kratki zgodbi *Kratki stiki* naslov, podobno kot pri moderni ironični noveli M. Kumerdej, zgoščeno povzema dobesedni in simbolični kratek stik (dveh subjektivnosti) ali nezapolnjiva prazna mesta v komunikaciji: »'Za boga, kaj hočeš? O čem bi govoril? [...] Kaj hočeš, zaboga?' – 'Kam greš?' – 'Ne sprašuj, ampak govori.' [...] Vse je tisočkrat premislil, zdaj pa je vedel, da ne bo speljal. Ni šans. [...] Kot bi bil spet na začetku kroga. [...] Niti najmanjših šans, da bi se še kdaj strnila v en sam ritem odštevanja. [...] Kratko je zasikalo, počilo, nastala je popolna tema.« (12, 14, 15.) V Blatnikovi kratki zgodbi *Še dobro* je komunikacijski kratek stik sicer ironičen, a zato nič manj učinkovito ne blokira tako dialoga kakor tudi konkretne akcije, ki naj bi iz njega sledila, kar pa v epohi diskurzivne konstrukcije realnosti ni več mogoče: »Ko se moški vrne z dela domov prej kot ponavadi, najde ženo v postelji. S svojim najboljšim prijateljem, seveda. [...] Kaj naj naredim? Kaj se počenja, če se ti takole zgodi, ju vpraša, povsem nepripravljen. [...] Onadva [...] nič ne rečeta. Tudi on ne pozna odgovora.« (163.) Kombinacija brezosebnega pripovedovalca, ki prehaja v tretjeosebne personalnega<sup>20</sup> (drugostopenjski žariščevalec je moški), zminimizira, vendar ne povsem opušča avktorialno, to je izrazito epsko perspektivo distanciranega, vedočega opazovalca. Četudi večji del pripovedne pozicije zavzame subjektivna perspektiva pripovedne osebe, takšno »dvojno videnje« subjektivnega in brezosebnega objektivnega vendarle »daje vtis o objektivnosti [...] razmišljanja pripovedne osebe« (Mozetič 2000: 92) in poročila o celotnem dogajanju. Zgodba se sicer odvija v brezhibno dramatični sukcesiji, a samo do dogajalnega vrha, ki izraža konstantno krizo nesmiselne, deformirane komunikacije. V Merčevi zgodbi *Zlata ribica* se moška replika v dialogu z ženo izteče le še v nemi, delno poživaljeni monolog, gledišči obeh komunikacijskih partnerjev, moškega in ženske, sta povsem nezdružljivi: »On gleda v strop, išče luno [...] v sebi sliši svoj volčji glas [...]. Zateglo se oglašča sam sebi, da ne bi spregovoril, da ne bi šel čez, da ne bi nasedel. Niti besede nazaj, niti stavka [...]. Samo bolščanje tja gor. [...] Ne, nič ne bo naredil. [...] Vse se vidi tam zunaj. Nič ne razumeš.« (28, 30.)

Dogodek tradicionalne novele ali kratke zgodbe je v sodobni slovenski kratki prozi včasih res odsoten: njegova konkretna akcijskost se transformira v zgolj dialoški dogodek, na primer v Čarovi kratki zgodbi *Preveč snega* ali najbolj v kratki

<sup>20</sup> Po narativni shemi F. Schüleina in J. Stückratha (1992: 66), ki predvideva različne kombinacije dveh pripovednih modusov (doživljenja in vedenja) in dveh pripovedovalskih pozicij (udeleženca in opazovalca dogajanja), gre za kombinacijo nosilca vednosti (opazovalca) in doživljevalčeve perspektive, vendar nobena od njiju ni jazova, marveč sta doživljanje in vednost posredovana z distance, ta pa je epizacijska strategija.

zgodbi *Kdo je srečen?*, ki sta (druga še izraziteje) strukturirani v tehniki Carverjevih dialoških kratkih proz (na primer: *O čem govorimo, ko govorimo o ljubezni?*). Če gre za konkretno akcijo, je lahko izrazito zminimalizirana in komajda prodre skozi diskurzivno dogajanje dialoga, na primer v pripovedih z značilnimi naslovi iz semantične paradigme govorne komunikacije, kot je Blatnikova zgodba *O čem govorimo*. Komunikacijski apel izraža tudi naslov Skubičeve zgodbe *Poslušajte, gospod Marjan*: ta v banalen družinski dialog, ki citira fraze iz trivialnega tiska, vnaša fragmente klišejev iz TV-poročil, ki so v diskavzalistnem razmerju z realno komunikacijsko situacijo zgodbe, vendar klišejska komunikacija ne more zapolniti te tenzije: ta je le tesnobno zaslutena, izrazljiva pa ne, zaradi česar se tudi ne more preseči z akcijo.

Zaradi deformirane komunikacije in »dialoga« drug mimo drugega kavzaliteta (pojasnjevanje), tudi če se poskuša vzpostaviti, ostane odprta: »Zakričal sem, drugega tako nisem bil sposoben: 'Zakaj mi to delaš?! Zakaj me, jebiga, ponižuješ?!' Trenutek zatem sem bil v kabinetu sam.« (Čar: *V okvari*, 42–43.) Na mesto kavzalitete stopi zmeraj enaka – ponavljajoča se – identiteta nemoči in nevednosti: v Čarovi zgodbi *Preveč snega* beremo: »Vedela je, da lažem, in vedel sem, da ve, da lažem.« (33.) Skubičev gospod Marjan ve: »Točno vem, kam to pelje. Nikakor mi ne uspe.« (10.) Blatnikova zgodba *O čem govoriva* zaokroži deformirano komunikacijo in (ne)vednost v paradoks: »Rekla mi je, da pravzaprav ne ve, kaj počne v življenju. (Tudi jaz bi odgovoril enako, sem pomislil.)« »Midva si vse poveva [...]. Le da se nikoli nič ne sprašujeva.« (13, 39.)

Zavest nemoči ali slutnja nevednosti skozi deformirani dialog ustvarja dogodek, ki je fiktiven v tem, da ničesar ne spremeni; če protagonist kratke zgodbe ni zgolj pasivni dialogizator, mu tudi občasno zasnuti akcija (akcija tipa »male zgodbe«) ostane odprta v nerazrešitev, nespremembo oz. cikličnost:<sup>21</sup> »Kot bi se prebudil pred desetimi leti [...]. Kot bi kdo pred leti pritisnil na stop, danes zjutraj pa spet na plej« (21), pripovedujejo Čarove *Muhe*. »Ni druge, začeti bo treba znova,« pravi dialoška partnerka v Blatnikovi zgodbi *O čem govorimo* (41). »Ko pridem v hotel, kot ponavadi najprej pokličem domov.« (Blatnik: *Bližje*, 45.) »Nikoli te ne zbudim. Počakam, da mine [...]. Nato se vrnem,« pravi pripovedovalka zgodbe *Pod gladino* (17) v zbirki M. Kumerdej; v isti zbirki je beseda *Ponovitev* celo naslov zgodbe, ki obsega linearno sosledje enakih situacij in ponovljeno zaporedje enakih dialoških replik. Erotična fiziologija in besedni »dialog« kot dve obliki komunikacije napredujeta k vedno novi situaciji, ki se ponovi, da se z njo nič ne spremeni, vendar kljub tej izkušnji ostaja kriza za pripovedno osebo in pripovedovalca nepresegljiva:

<sup>21</sup> Zlasti s predstavo o »večnem vračanju enakega« je Nietzsche bistveno vplival na postmodernistične poetike. Drug bistveni Nietzschejev vpliv, ki ga navaja P. Childs (2001: 59), je predstava o univerzumu brez transcendence (ta je vplivna tudi za Sartrov eksistencializem.) »Mrtvi bog« (»Woland«) se pojavi v Skubičevem *Andaluzijskem psu*; zaradi nemožnosti transcendence mora jazov narator torej vso diskontinuirano pripovedno realnost osuplo »osmisлити« s seboj: »A potem sem pa to vse jaz?« (32.) Blatnik isti problem zaostri z ironijo: motto zbirke (»I've been waiting for a guide to come and take me by the hand.«) že vnaprej sugerira, da bo želja po vodilu (morda kar želja po neprepoznani *želji*) ostala neizpolnjena.

ne moreta izstopiti iz nje. Kombinacija zgodbene sukcesije in ponavljajoče se vsebine, linearne zgodbe in ciklične zgradbe, sestavlja paradoks modernosti. Najbolj »dekonstrukcijsko« drsenje označevalca mimo označenca vzpostavlja Blatnikova zgodba *O čem govorimo*, ki za subjekt konstitutivno akcijo transformira v diskurzivno, ta pa ponavlja zgrešitev bistva, označenca.

V Skubičevi zgodbi *Andaluzijski pes* pripovedovalec sicer zaznava odsotnost kavzalitete, vendar ta ni tesnoben manko, marveč se polni z dinamično igro alogičnih montažnih spojev zaznav in replik, ki se utrnejo pripovednim osebam: »'Vsakdo že čaka, skoraj prišla ...' se je drl Boštjan B., en meter v luftu, ti boga, na gredi konjička na nočnem igrišču zraven K4 [...] '... bo Stellamaris s sadeži morjaaaa!!!' [...] Takale brezciljna noč, brezciljna nočna eksistenca. To ni kul, to ni kul. Kam kurac bo to pripeljalo?« (18.) Dinamizem »mikrodogodkov« je samo-umeven in nepresegljiv: »Če dobro pomislim, se samo vse skupaj malo prehitro premika. [...] Kako naj človek tukaj noter stopi, če se vse skupaj tako hitro premika. [...] Samo gledaš pa gledaš, pa vse okrog tebe se blazno hitro dogaja.« (24.) Drastično diskontinuiteto pa Skubic izpelje z montažo dogajalnih fragmentov, popolnoma ločenih realnosti, ki jih povezuje le sugerirani kronotop mesta: urbani prostor, značilen tudi za večino zgodb v obravnavanih zbirkah, namreč simbolično uteleša nestabilnost in dinamizem moderno občutene eksistence. V tej metafizični *Norišnici* niso razločljivi identiteta in diferenca, fragment in celota. Posamezni dogodki, zdobljeni v linearno nizane situacijske fragmente, preprosto pulzirajo: »Drobec zavesti utripne v temi. Nalahno pomežikne. Spet utone.« (127.)

Situacija neposredne sedanjosti, v kateri se nedovršno, na način latentne krize zadevajo diskontinuirani fragmenti (»misli in občutja«), spominja na poetiko (in metafiziko) modernizma, vendar dogajanje (tudi če se pri Skubicu kratka zgodba zapira v jazovo pripoved) ni več omejeno na *mimesis* fluidne subjektivnosti, marveč se njen nosilec, oseba, vzpostavlja v dogodkovnem stiku ali kvazidialogu z drugimi osebami.

Epska distanca torej nastaja tako, da prvoosebni pripovedovalec ali pa pripovedna oseba v svojem delovanju – govorjenju – postane objekt druge pripovedne osebe, ki je njegov dialoški in situacijski partner. V Čarovi zgodbi *Kratki stiki* Ana že s pogledom blokira govorjenje (»akcijo«) moškega – ki torej postane njen objekt – in spodbudi kratek stik: »Nastala je popolna tema. Kot bi prostor iz njegove glave v hipu zaobjel ves svet.« Epska realnost tako ni več percepcija ene, osrednje osebe, marveč trk dveh vidikov. Subjektivno percepcijo osrednje osebe objektivira, postavi v distanco zunanji pogled ali replika druge osebe: s tem ga statizira, blokira njegovo akcijo in povzroča, da ne more upravljati s situacijo, saj je torej objekt drugega. Čarova zgodba *V okvari* uspe vzpostaviti vsaj kompromis: »Odsotno sva gledala drug drugemu v oči: nemočno, očitajoče in vzpodbujajoče hkrati.« (47.) Postajajoča »esenca« posameznikov, tisto, kar jih združuje, je njihova komunikacijska nemoč. Ker je pripoved večinoma prvoosebna ali tretjeosebna personalna, to pomeni, da

tudi pripovedovalec ne more suvereno upravljati z epsko realnostjo in tako lahko kot epski »subjekt« le še beleži svojo nemoč, ne da bi jo mogel preseči (reflektirati).

Epizacijska strategija »dialoških« situacij morda pomeni preseganje modernizma s sredstvi eksistencialistične dediščine: dialoško-dogodkovna strukturacija pripovedi spomni na sartrovski »gledališče situacij«, četudi se sodobna slovenska kratka proza že nahaja v izpraznjenem metafizičnem prostoru, ki ne dopušča več pravega dialoga in njegove posledične svobodne izbire, kakor tudi ne Sartrovih racionalnih tez o *peklu, ki je drugi*, in o refleksivnem sprejemanju absurda. Sartrovski situacijsko teznost nadomesti sugestija fragmentov, absurd pa sicer prežema epsko realnost, vendar prav tako ostaja le sluten. Pravzaprav se dogaja na način *unheimlich*, ki v zgodbi povzroča kavzalitetne elipse (izgubljanje zgradbe) na isti način, s katerim je poejevska kratka zgodba (za razliko od novele le še) sugerirala človeku nedoumljivo, izgubljeno metafiziko. V primeru sodobne slovenske kratke proze oz. »moderne *short story*« se freudovsko *unheimlich* (*zakon želje?*) nanaša na sluteno, a nedoumljivo tesnobo absurda. (»Veliko zgodbo« absurdne eksistence nadomešča »malo-zgodbena« slutnja le-te.)

V dogajanju latentne krize slutenega absurda in »pekla drugih« se trki posameznih fragmentiranih subjektivnosti (zgoditve kriznih stanj) kot »kepice [ne]smisla«<sup>22</sup> zaokrožajo v posamezne situacije. Te so fabulativno oblikovane v odprti (*in medias res*) začetek, zgostitev in abrupten iztek, ki z odprtostjo implicira ponovitev situacije. Ponavljanje enakega brez možnosti preseganja ni trdna zrenjska točka niti osebi niti pripovedovalcu: tudi epski subjekt, za katerega je tradicionalna, modernistična in celo postmodernistična pripoved predpostavljala, da o pripovedni realnosti vsaj nekaj »ve«, izgineva v pripovedno strukturo nepojasnljivih situacij. To spominja na držo dramatikovega subjekta,<sup>23</sup> zaradi česar se v slovenski moderni kratki zgodbi »lirska« subjektivnost impresionističnih »misli in občutij« dostikrat vzpostavlja skozi »dramsko« (situacijsko-dialoško) strukturo. Zdi se torej, da sodobna slovenska moderna kratka zgodba okrepi svoje epizacijske strategije s sintetiziranjem lirske sugestivnosti in dramske dialoške fragmentarnosti v večno sedanjo (odprto, ponavljajočo se) prihodnost; okrepi jih s sintetiziranjem modernistične razpršene subjektivnosti in eksistencialističnega postajanja osebe skozi latentno konfliktno trke ob druge osebe postmoderne praznine.

## Viri

BLATNIK, Andrej, 2000: *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba.

CARVER, Raymond, 2004: *Kolesa, mišice, cigarete*. Novo mesto: Goga.

<sup>22</sup> G. Vattimo (1997: 18) tako opisuje »odpiranje nemetafizičnemu pojmovanju resnice«, značilno za konec obdobja modernosti.

<sup>23</sup> Po Manfredu Pfistru (1988: 20) se pripovedna proza od dramatike razlikuje po dodatnem, posredniškem komunikacijskem sistemu: v njem fiktivni pripovedovalec komentira in razvidno posreduje pripovedno realnost fiktivnemu poslušalcu. Moderna pripovedna proza ga izgublja in se s tem bliža tradicionalni dramatiki.

- ČAR, Aleš, 2003: *V okvari*. Ljubljana: Študentska založba.  
DAHL, Roald, 1992: *The collected short stories*. London: Penguin Books.  
KUMERDEJ Mojca, 2003: *Fragma*. Ljubljana: Študentska založba.  
MERC Dušan, 2003: *Golo mesto*. Ljubljana: Študentska založba.  
SKUBIC Andrej E., 2004: *Norišnica*. Ljubljana: Študentska založba.

## Literatura

- ARISTOTELES, 1982: *Poetika*. Prev. K. Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba.  
CHILDS, Peter, 2001: *Modernism*. London, New York: Routledge.  
FORSTER, E. M., 1971: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.  
JAKOBSON, Roman, 1989: Dva vidika jezika in dve vrsti afazičnih motenj. *Lingvistični in drugi spisi*. Prev. D. Bajt idr. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta. Str. 87–116.  
KERNEV ŠTRAJN, Jelka, 1995: Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture. *Primerjalna književnost* 18/2. 31–58.  
KMECL, Matjaž, 1983: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: DDU Univerzum.  
KOS, Janko, 1983: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Slovenska matica.  
KOS, Janko, 1991: Problem časa v slovenski liriki. *Slavistična revija* 39/1.  
KOS, Janko, 1993: *Lirika*. Ljubljana: DZS.  
KOS, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.  
KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.  
LINK, Jürgen, 1992: Elemente der Lyrik. *Literaturwissenschaft*. Ur. H. Brackert, J. Stückrath. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 86–101.  
LODGE, David, 1977: The Modes of modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature. London: E. Arnold.  
MIGNER, Karl, 1970: *Theorie des modernen Romans*. Stuttgart: Kröner Verlag.  
MOZETIČ, Uroš, 2000: Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega gledišč(enj)a in žarišč(enj)a. *Primerjalna književnost* 23/2. 85–108.  
PFISTER, Manfred, 1988: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink.  
SCHÜLEIN, Frieder, STÜCKRATH, Jörn, 1992: Erzählen. *Literaturwissenschaft*. Ur. H. Brackert, J. Stückrath. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Str. 54–70.  
SZONDI, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame*. Prev. J. K. Kozak. Ljubljana: MGL.  
TOMAŠEVSKI, Boris V., 1972: *Teorija književnosti*. Poetika. Prev. N. Bogdanovič. Beograd: Srpska književna zadruga.  
VATTIMO, Gianni, 1997: *Konec moderne*. Ljubljana: Literatura.  
VIRK, Tomo, 2002: Kratka pripoved od antike do romantike. Ljubljana: DZS.  
VIRK, Tomo, 2003: Kratka zgodba ali novela? V: Tomo Virk (ur.): *Čas kratke zgodbe*. Ljubljana: Študentska založba. 291–341.  
VIRK, Tomo, 2004: Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi. *Slavistična revija* 52/3.

