

Teória krátkej prózy v medzinárodnom kontexte

ALENA KYSELICOVÁ

DOI: 10.31577/WLS.2025.17.2.9

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Alena Kyselicová 2025

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

The theory of short prose in an international context

Short prose. Short fiction. Theory of short prose. Shortness.

Currently, theoretical considerations of short prose focus mainly on individual authors' poetics. This brings to the fore questions of gender identity and approaches such as postcolonialism and postsocialism. The aim of this study is to provide a basic orientation in works on short prose since the 1990s and to consider theories of short prose in the context of world literature, with an emphasis on Slovak, Anglophone and Russian literary studies. The study also outlines differences in the understanding of genological terminology in the above-mentioned areas of literary studies, without neglecting questions of the "shortness" of short prose.

Alena Kyselicová
Institute of World Literature
Slovak Academy of Sciences
Bratislava
Slovak Republic
alena.ruzbaska@savba.sk
ORCID: 0000-0002-2000-6675

Pojem krátka próza sa formoval až v 19. storočí, pričom samotná krátka próza prešla dynamickým vývojom v 20. storočí, ktorý odráža estetické, tematické aj ideologické zmeny v literatúre. V literárnej vede sa od 90. rokov 20. storočia skúmali viaceré aspekty krátkej prózy – od autorskej poetiky cez tematické zameranie až po spôsoby zobrazovania postáv či spoločenských vzťahov. Vďaka tomu sa do popredia dostávajú aj otázky rodovej identity či prístupy ako postkolonializmus, prípadne postsovietizmus. Na konci 20. storočia a v prvých desaťročiach 21. storočia sa pozornosť zameriavala okrem iného na otázky rodu a sexuality, ako aj na literatúru písanú ženami, analyzovala sa tvorba autoriek krátkych próz a tiež ženské postavy (napr. Reichardt 1992; Whitsitt 2000; Mcloughlin 2001; kvíri tematiku pertraktujú práce Věrďiňš 2014; Murray 2018).

V druhej dekáde 21. storočia nadobúda výskum krátkej prózy nové smerovania, pričom pretrvávajú zvýšený záujem o postkoloniálne perspektívy a literárnu kritiku zameranú na reprezentáciu etnickej identity a skúsenosti diaspóry, na tematiku traumy, jazyka a moci (napr. Awadalla – March-Russell 2013; Lojo-Rodríguez – Sacedo-Romero – Pereira-Ares 2021). S postkolonializmom súvisí aj väčšia pozornosť venovaná postsovietskemu hľadisku pri pertraktovaní sovietskej krátkej prózy v 21. storočí (napr. Nikiforova 2005, ktorá sa venuje vývinu poviedky v jakutskej literatúre; Šlemova 2022; Rabadanova 2024). Zároveň sa výskum opakovane obracia na krátke prózy jednotlivých národných literatúr (napr. Pašteková 1998; Ghazoul 2004; Palacios 2012; Žbogar 2013; Fasselt – Sandwith – Soldati-Kahimbaara 2018; Korte – Lojo-Rodríguez 2019). Pozornosť sa sústreďuje aj na autorskú poetiku alebo interpretáciu jej špecifik (napr. Truhlářová 1999; Goldman 2004; Kušník 2007; Smith 2007; Shen 2008; Seger 2014; Schötz 2015; Zähringer 2020; Péterová 2023; Pawlicki 2023).¹

Cieľom tejto štúdie je umožniť základnú orientáciu v prácach o krátkej próze od 90. rokov 20. storočia, ako aj uvažovať o teóriách krátkej prózy v kontexte svetovej literatúry s dôrazom na slovenskú, anglofónnu a najmä ruskú literárnu vedu. Štúdia tiež načrtáva rozdiely v chápaní genologickej terminológie v uvedených literárnovedných oblastiach, pričom neobchádza ani otázky „krátkosti“ krátkej prózy.

KRÁTKA PRÓZA AKO POJEM

Prvým problémom, na ktorý možno pri skúmaní krátkej prózy naraziť, je hľadanie ekvivalentných termínov na označenie tohto žánrového rámca v iných jazykoch. Slovenský pojem *krátka próza*, v českom jazyku okrem iného *drobná epika*,² je v angličtine známy predovšetkým pod spojením *short story*, ktoré podobne ako v slovenčine či češtine označuje rozsahom malé prozaické žánre. Okrem toho možno v anglofónnych teoretických prácach nájsť krátke prozaické žánre aj pod pojmami *short fiction* (krátka fikcia), *tales* (príbehy) či dokonca *sudden fiction* (náhla fikcia), *flash fiction* (blesková fikcia) a *micro fiction* (mikro fikcia), ktoré inklinujú k minimálnemu rozsahu ako anekdota či báseň v próze.

Ako sa uvádza v dejinách literatúry (napr. Pattee 1923), pojem *story* v súvislosti s označením krátkeho prozaického príbehu prvýkrát použil Henry James v roku 1883 v názve svojej knihy *Daizy Miller: A Study and Other Stories* (Daizy Miller: Štúdia a iné príbehy). Popularitu krátkej prózy však priniesol už Washington Irving

v roku 1819,³ jeho krátke prózy sa nazývali naratívnymi črtami, tzv. *sketches* (napr. *The Sketch Book*, Kniha črt, 1819) alebo neskôr tiež *tales*, teda príbehmi (napr. *Tales of a Traveller*, Príbehy cestovateľa, 1824).⁴

Teoreticky pojem *short story* zdefinoval až na konci 19. storočia Edgar Allan Poe v recenzii na zbierku Nathaniela Hawthorna (1842, nestr.). Tento pojem v anglofónnom prostredí často označuje tiež konkrétne žánre poviedky a novely, čo spôsobuje problémy pri ich preklade, a to najmä do jazykov, ktoré tieto žánre striktné rozlišujú – napríklad slovenčina, francúzština či ruština. Na rozdiel od týchto jazykov sa v anglofónnom diskurze pojem novela neujal a používa sa len zriedkavo. Americká spisovateľka Katherine Anne Porter ilustruje tento rozdiel vo vnímaní žánrov vo svojej „zbierke príbehov“ *The Collected Stories of Katherine Anne Porter* (1965), v ktorej žiada čitateľa, aby ich nenazýval novelami (*novelletes, novellas*; vi), pretože toto slovo považuje za triviálne až afektované a navrhuje iné žánrové pomenovania.⁵

V ruskej literatúre sa o krátkej próze začína hovoriť v druhej polovici 19. storočia v súvislosti s dielom *Zapiski ochotnika* (1846 – 1874; slov. *Polovníkove zápisky*, 2010) Ivana Turgeneva a neskôr s jeho cyklom básní v próze *Senilia* (1870). Pred Turgenevom však písali krátke prózy aj Fiodor Glinka („Vožatyj“, Vedúci, 1820; *Opyty allegorii, ili inoskazatel'nyh opisani, v stichach v proze*, Pokusy o alegórie alebo inotajné opisy v básňach v próze, 1826) či Nikolaj Stankevič (*Tri chudožnika*, Traja umelci, približne 1840). V ruštine je ekvivalentom pojmu krátka próza buď termín *malaia proza* (malá próza), alebo *malye prozaičeskie/epičeskie formy* (malé prozaické/epické formy), ktoré sa uvádzajú v ruských teoretických prácach z 20. storočia.

Aj v ruskom literárnovednom kontexte, podobne ako v anglofónnom prostredí, existujú žánre inklinujúce k minimalizácii rozsahu, označujú sa pojmami *miniaturne žánre* alebo *prozaické miniatúry*. Na rozdiel od anglofónneho diskurzu sa v ruskej (ale aj v slovenskej či českej) literárnej vede rozlišujú jednotlivé žánre striktné, čo najmä v minulosti spôsobilo zriedkavé používanie pojmu malá próza.⁶ V Európe sa tradícia klasifikácie literárnych žánrov začína už v stredoveku, keď sa rozširovalo chápanie literárnych rodov, ktoré začínalo už u Aristotela (*Poetika*). Klasifikácia žánrov sa rozpracovala v pozitívizme v 19. storočí (napr. Ferdinand Brunetière; pozri Pospíšil 2014, 5 – 22). V Rusku, Česku a na Slovensku sa táto tradícia spája najmä s formalistickou a štrukturalistickou školou, ktoré sa intenzívne zaoberali chápaním literárnych žánrov (napr. Tomaševskij [1925] 1970; Tyňanov [1927] 1993; Veselovskij 1992). V ruskej literatúre sa v minulosti dielam častejšie pripisovali pomenovania konkrétnych žánrov, ako poviedka, povest', fejtón, skaz a pod.⁷ Na konci 19. storočia a začiatkom 20. storočia sa striktnosť žánrovej normatívnosti uvoľňuje a je často veľmi ťažké určiť žánrové zaradenie diela (Pašteková 1998, 24). Jurij Tyňanov v štúdiu *Literaturnyi fakt* (1927⁸; čes. *Literární fakt*, 1988) hovorí o veľkých a malých literárnych formách.⁹ Takisto Boris Ejchenbaum v knihe *O proze* (O próze, 1969) píše o cyklizácii malých foriem a žánrov.¹⁰ Použitie súborného názvu *krátka próza* sa ukazuje ako praktické, čo sa odrazilo napríklad aj v používaní tohto pojmu v literárnovedných prácach venovaných ruským autorom a autorkám, publikovaných najmä v období od 90. rokov 20. storočia (Pašteková 1998; Bazilevská 2006; Kulikova 2010; Makarova 2015; Amina – Latypova 2016).

KRÁTKE ŽÁNRE A ICH „PRAFORMY“

Krátka próza, ako ju poznáme dnes, je bez ohľadu na terminologickú variabilitu ako literárny jav výsledkom dlhodobého vývoja a transformácie rôznych literárnych žánrov. Pod týmto pojmom rozumieme prozaické žánre s menším rozsahom, než má román, možno sem teda zaradiť všetky prozaické žánre od novely až po anekdotu. Vzhľadom na multižánrovosť je nutné sa na vývoj krátkej prózy pozrieť cez prizmu ustálených žánrov, ktoré existovali v minulosti a ktorých elementy možno nájsť v krátkych prózach dodnes. Tieto žánre sa dajú nazvať „praformami“ moderných krátkych žánrov. Vznikali už v ústnej tradícii či v raných písomných textoch staroveku a stredoveku, resp. raného novoveku. Možno spomenúť niektoré, ako biblické príbehy, rozprávky, vtipy, exemplá, facécie, bájky, skazy a iné,¹¹ z ktorých postupne vznikali novšie krátke žánre, napríklad novela, poviedka, fejtón, črta či báseň v próze. V nasledujúcej časti zameriam pozornosť na identifikáciu paralel medzi modernými krátkymi žánrami a praformami, ako aj na rozpoznanie ich prvkov v novších krátkych prozaických žánroch.

Podľa Clare Hanson (1958) prebehol vývin krátkych próz v dvoch líniách, pričom prvá kladie dôraz na dej a najbližšie má k pôvodnému ústnemu príbehu, ktorý sa v písomnej forme datuje od zbierky noviel *Dekameron* (1348 – 1353), a druhá vznikala až na konci 19. storočia, kedy sa objavili symbolistické poviedky založené na vnútornej skúsenosti jednotlivca, tu patria napríklad krátke prózy Edgara Allana Poea.

Oba žánre, novela aj poviedka, majú tradíciu už v ústne vyrozprávaných príbehoch, ktoré neboli písomne fixované (Ben-Amos 1979). Medzi najstaršie zapísané krátke prózy patria napríklad staroegyptské príbehy, ktoré rozprávajú o faraónoch, stroskotancoch či úradníkoch, datované približne do roku 1850 pred našim letopočtom. V češtine (Míčková – Wollnerová 2019) sú pomenované ako *poviedky* a v angličtine *tales* či *story*,¹² čím sa naznačuje ich formálna príbuznosť s modernými krátkymi naratívnyimi textami. Rozprávanie v krátkej próze bolo často rámcované – ako to vidno v *Dekamerone* aj v iných zbierkach noviel a poviedok,¹³ kde jednotlivé príbehy spája spoločný motív alebo situácia. K najstarším známym zbierkam tohto typu patria príbehy *Tisíc a jedna noc*, ich autorstvo je nejasné a vznik siaha približne do 9. storočia.¹⁴

V moderných žánroch možno takisto nájsť prvky legendy, ktorá existovala už v prvých storočiach nášho letopočtu a zohrávala významnú úlohu v kresťanskom náboženstve. V legende aj mýte sa spája pozemská (prirodzená) a nadpozemská (mytologická) oblasť.¹⁵ Táto zložka pretrváva v neskoršej próze, ktorá sa buď priamo inšpiruje klasickým mýtom, alebo vytvára tzv. moderný mýtus založený na týchto dvoch oblastiach, ako napríklad v poviedke *Die Verwandlung* Franza Kafku (1915; slov. *Premena*, 2023). Motív svätca nachádzajúceho sa medzi morálne zlyhávajúcimi ľuďmi sa v modernej literatúre objavuje prevažne v sekularizovanej podobe, prípadne slúži ako ironizujúci prostriedok v satire, čo ilustruje napríklad Michail Zoščenko v poviedke *Foma nevernyi* (1924; slov. „Neveriaci Tomáš“, 2002). Podobne môže byť v modernej literatúre využitý prvok zázraku, hoci aj v metaforickom význame. Magické prvky ako zázrak sú vlastné aj folklórnym žánrom, najmä

rozprávkam. Tie do prózy 20. a 21. storočia nepreniesli len prvky nadprirodzena, ako napríklad v novele *Sobač'ie serdce* (1925; slov. *Psie srdce*, 1990) Michaila Bulgakova či v novele *Malka* ([1942] 2007) Františka Švantnera, ale tiež štrukturálne prvky (Propp [1928] 2008).

Podobnú funkciu prepájania pozemského a duchovného sveta malo exemplum, ktoré bolo spolu s fabliaux a facéciou dôležitým žánrom stredoveku.¹⁶ Exempla boli fragmenty¹⁷ zo života ľudí, vďaka čomu mali silnejšie zapôsobiť na publikum, ktorým boli rôzne spoločenské vrstvy od rytierov až po roľníkov. Popri exemplách existovali morality, výklady exempliel, ktoré odhaľovali ich vyšší zmysel. Podľa Arona J. Gureviča je najpodstatnejším znakom exempla to, že „extrémne krátky príbeh s minimom postáv nese kolosálny význam“ (2022, 13 – 15). Exemplum sa vnímalo ako pravdivé najmä vďaka jeho spojeniu s predstavami o večnej nebeskej spásy a pekelnom zatratení. Neskôr sa stalo súčasťou novely, ktorá však už nadpozemský rozmer stratila a sústredila sa výlučne na svet pozemský (32).

Novelu ovplyvnili tiež spomínané fabliaux, komické, zvyčajne škandalózne príbehy písané vo veršoch jednoduchým a priamočiarym štýlom, ktoré sa odohrávali v skutočnom čase a priestore so skutočnými postavami ako sedliaci, obchodníci či kňazi.¹⁸ Okrem exempla a fabliaux sa do novely, konkrétne aj do *Dekameronu* integrovala takisto facécia, ktorá pôvodne označovala jav živej reči, vychádzala totiž z ľudového jazyka, no v 14. storočí sa ustálila ako konkrétna literárna forma, zachytávajúca anekdotický prejav určitej osoby. Príkladom je zbierka latinských žartov Poggia Braccioliniho, ktoré po uverejnení dostali názov *Facetiae* (Jolles 2024, 9).

Facécii je blízka anekdota.¹⁹ Tieto dva žánre spája to, že neexistujú samostatne, ale vyžadujú si kontext, vďaka ktorému nadobúdajú význam. Podľa Jefima Kurganovova je anekdota svojou povahou „tuláckym“ žánrom, ktorý sa ľahko začleňuje do iných literárnych foriem a „je pripravený usadiť sa kdekoľvek, len aby mal strechu nad hlavou. Anekdota sa neživí inými žánrami, ale sama ich živí, osviežuje, obohacuje, dodáva im pestrosť a hĺbku“ (2014, 6).²⁰ Na rozdiel od statických vložených textov je anekdota živá, pohyblivá a často prekvapivá. Jej význam sa odhaľuje nečakane a ostro (7). V 19. a 20. storočí sa anekdota stala najmä v ruskej literatúre významnou súčasťou krátkych próz autorov ako Nikolaj V. Gogol', Anton P. Čechov či Michail Zoščenko, ktorých poviedky sa často zakladajú na jedinej anekdote rozvinutej do príbehu. Okrem toho sa v tomto období v ruskej literatúre do krátkych žánrov, najmä do poviedky a novely dostáva ďalší folklórny element zo staroruskej literatúry, skaz (Kosáková 2019). Ide o špecifickú formu rozprávania, pri ktorej sa príbeh podáva v hovorenom, často ľudovom jazyku, napodobňuje sa prirodzená reč rozprávača, čo sa prejavilo napríklad v tvorbe Gogola, Nikolaja Semionoviča Leskova či Jevgenija Zamiatina alebo Zoščenka (Bachtin 1963; Ejchenbaum 1969; Tyňanov 1977; Muščenko – Skobelev – Krojčik 1978).

Súčasťou krátkych próz, nielen humoristických či satirických, je aj vtip. Ten sa často zamieňa s anekdotou, ktorá na rozdiel od vtipu nemusí byť vždy humorná, podľa Viktora Šklovského môže byť rovnako i tragická (1922). Vtip ako žáner sa traduje vo všetkých kultúrach a napriek kultúrnym rozdielom si dodnes zachováva svoju funkciu, ktorou je uvoľnenie emocionálneho napätia.

TEORETICKÉ PRÍSTUPY KU KRÁTKEJ PRÓZE

Krátka próza ako pojem teda môže z literárnohistorického hľadiska označovať súbor literárnych žánrov, ale aj žáner samotný, čo závisí od literárnovednej tradície. Pri skúmaní teoretických prístupov ku krátkej próze je preto nutné vymedziť, či pozornosť zameriavajú na jednotlivé krátke žánre (analyticky) alebo sa sústreďujú na prózu ako súbor krátkych žánrov, ktoré spája atribút krátkosti. Tento typ prózy sa často definuje v opozícii k románu, ktorý od 18. storočia dominoval literárnej histórii a teórii (Watt 1957). Krátka próza bola často považovaná za žáner menejcenný, nedokončený či príliš jednoduchý.

V roku 1901 napísal Brander Matthews prvú ucelenú prácu venovanú krátkej próze *The Philosophy of the Short Story* (Filozofia poviedky). V súvislosti s touto prácou si čitateľská verejnosť namiesto jej obsahu väčšmi zapamätala nelichotivý komentár jej recenzenta Charlesa Edwarda Maya, ktorý napísal, že „[p]oviedka je menšia, jednoduchšia, ľahšia a menej dôležitá forma románu“ (cit. podľa Tucan 2014, nestr.). Posun vo vnímaní krátkej prózy nastal na začiatku 20. storočia. Spisovateľ Henry James si ako prvý uvedomil, že krátka próza nie je záležitosťou zmenšovania románu, ale vytvárania rafinovanejšej a strategickejšej ekonómie, napr. naznačením významu namiesto jeho explicitného vyjadrenia. Podľa neho mohla krátka próza dosiahnuť bohatosť a komplexnosť skôr v dôsledku svojej stručnosti než napriek nej (Hunter 2007). Nielsen James si uvedomoval, že bohatstvo krátkych foriem sa skrýva v nevypovedanom, v autorovom talente vyjadriť len toľko, koľko je potrebné.

Poeova definícia krátkej prózy z konca 19. storočia poskytuje viacero podobností s neskoršími definíciami, ktoré pretrvávajú dodnes, len s menšími obmenami:

[b]ežný román je nežiaduci pre svoju dĺžku [...]. Keďže ho nemožno prečítať na jedno posedenie, stráca obrovskú silu vyplývajúcu z celistvosti. Materiálne záujmy zasahujúce počas prestávok pri čítaní pretvárajú, rušia alebo v menšej či väčšej miere oslabujú dojmy z knihy. Ale už len samotné prerušenie čítania stačí na zničenie skutočnej jednoty. V krátkej próze však autor dokáže naplno realizovať svoj zámer, nech už je akýkoľvek. Počas hodiny čítania má dušu čitateľa vo svojej moci. Neexistujú žiadne vonkajšie alebo cudzie vplyvy, ktoré by pramenili z únavy alebo prerušovania. (1842, nestr.)

Práve spomínané čitateľské hľadisko je pri krátkych prózach dôležité, pretože sa zúčastňuje na interpretácii nevypovedaného, ktoré sa v krátkej próze „vyskytuje“ častejšie ako vo veľkých prozaických formách. Na Poeovu koncepciu krátkej prózy nadviazali viacerí autori, medzi nimi napríklad Brander Matthews a James Cooper Lawrence. Zatiaľ čo Lawrence vyvodzuje dve základné kritériá krátkej prózy: súdržnosť a koherenciu, a krátku prózu definuje ako „príbeh, ktorý možno vyrozprávať či prečítať na jedno posedenie“ (1917, 274), Matthews ide vo svojej definícii ešte ďalej. Rozlišuje medzi novelou (*novel*) a poviedkou (*short story*), pričom novelu považuje iba za kratšiu verziu románu, ale „[s]kutočná poviedka nie je len krátky príbeh“ (1901, 15). Poviedku prirovnáva k francúzskej klasickej dráme, keď hovorí, že poviedka „[m]á jednotu dojmu, ktorú román nemôže mať, [...] má jednotu deja, miesta a času, pričom vyvoláva jediný efekt, zatiaľ čo román je nevyhnutne rozdelený na epizódy“ (15).

Poeom sa inšpiroval tiež Charles Baudelaire, ktorý sa ako jeden z prvých francúzskych spisovateľov pokúsil zadefinovať novelu:

Novela má oproti rozsiahlemu románu tú veľkú výhodu, že jej stručnosť sa spája s intenzitou účinku. Takéto čítanie jedným dychom zanecháva v mysli oveľa mocnejšiu spomienku ako rozkúskované čítanie, ktoré treba prerušiť kvôli obchodným záležitostiam alebo spoločenským radovánkam. Jednota dojmu, totalita účinku sú vskutku nesmiernou výhodou, ktorá môže tomuto druhu kompozície dodať celkom výnimočnú osobitosť, a to až do takej miery, že príliš krátka novela (čo je, isteže, nedostatok) je vždy lepšia ako príliš dlhá novela. Ak je umelec šikovný a ak si dobre premyslel, aký účinok chce vyvolať, neprispôsobí svoje myšlienky epizodám, ale epizódy vytvorí a udalosti usporiada tak, aby najlepšie vyhovovali želanému účinku. Ak nie je prvá veta napísaná preto, aby pripravila tento konečný dojem, dielo je od začiatku nevydarené. (cit. podľa Truhlářová 1999, 70)

Baudelaire tu jasne nadväzuje na Poeovu definíciu krátkej prózy, čo zdôraznila aj Jana Truhlářová (1999). Z citátu zároveň možno odvodiť, ako sa vzájomne ovplyvňovali americké a francúzske myslenie o literatúre s ruským, ako vyplýva napríklad zo záverečnej vety uvedeného citátu: „[a]k nie je prvá veta napísaná preto, aby pripravila tento konečný dojem, dielo je od začiatku nevydarené“ (70). Je tu evidentná podobnosť s dobre známym čechovovským princípom „klinca zatĺčeného do steny“ – podľa ktorého, ak sa o ňom na začiatku poviedky rozpráva, na konci poviedky sa na tomto klinci musí hrdina obesiť –, ktorý v kontexte kompozičnej motivácie pripomína aj Boris Tomaševskij (1970). Táto kompozičná motivácia súvisí s ekonomikou a účelnosťou motívov, pretože „ani jedna rekvizita nemá zústať fabulačne nevyužitá“ (138). Ako píše Truhlářová, všetci autori a autorky krátkej prózy v 19. storočí pri jej tvorbe vychádzali z podobných princípov – ich diela sa sústreďovali na postupné nadväzovanie niekoľkých epizód, eliminovali vedľajšie odbočenia a smerovali k dramatickému vyvrcholeniu. S cieľom dosiahnuť uzavretosť žánru kládli dôraz najmä na záverečnú pointu novely. René Godenne uvádza, že tento prístup k formovaniu žánru bol ovplyvnený predovšetkým nemeckou, americkou a ruskou literatúrou (pozri Truhlářová 1999, 74).

Významný príspevok k teoretickému uchopeniu krátkej prózy predstavuje „teória ladvy“ Ernesta Hemingwaya, podľa ktorej „[a]k autor prózy dostatočne pozná to, o čom píše a píše dostatočne vierohodne, môže vynechať veci, ktoré pozná, a čitateľ ich napriek tomu bude vnímať, ako keby boli vyjadrené. Majestátnosť pohybu ladvy kryhy je spôsobená tým, že len jedna osmina je nad vodou“ (1932, 98). Jeho teória zdôrazňuje, že stručnosť nevzniká len redukciami textu, ale predovšetkým premysleným vynechávaním informácií, ktoré zostávajú implicitne prítomné. Hemingway vychádza z predpokladu, že ak autor dôverne ovláda svoju tému, môže niektoré skutočnosti vynechať, pretože čitateľ ich vníma podvedome.

Podobný princíp formulovala o takmer storočie neskôr francúzska literárna vedkyňa Florence Goyet (2014), ktorá ako jedno z dvoch kľúčových kritérií krátkej prózy uvádza práve prácu s tým, čo je autorovi i čitateľovi známe, hoci nie explicitne vyjadrené.

O explicitnosti a implicitnosti hovorí aj Lubomír Doležel, ktorý uvažuje o nasýtenosti fikčných textov všeobecne, bez žánrového určenia, avšak produktívne aj pre

teóriu krátkej prózy. Význam textu je podľa neho tvorený súhrnom zjavných a skrytých sémantických zložiek (2003, 173). Ak sú tieto zložky vyjadrené explicitne a zároveň sú splnené podmienky na ich overenie, vzniká fikčný fakt (149 – 169). Naopak, ak autor určitú informáciu neuvádza vôbec alebo ak je význam skrytý, čiže vyjadrený implicitne, vzniká fikčná medzera. Texty sa odlišujú mierou, v akej pracujú s medzerami – ich počtom, rozsahom aj funkciou, čo závisí od spôsobu, akým autor rozvrhne explicitné a implicitné prvky vo fikčnej výstavbe diela.

KRÁTKOSŤ V KRÁTKEJ PRÓZE

Spoločným znakom všetkých krátkych žánrov je krátkosť. Hoci krátkosť predstavuje kvantitatívny a na prvý pohľad čisto formálny znak, na základe doteraz uvedených poznatkov ju nemožno opomenúť ako kľúčové kritérium, i keď slúži predovšetkým na orientačné vymedzenie žánru a často sa určuje len v opozícii k rozsiahlejším epickým formám. Krátkosť je integrálnou súčasťou samotného pomenovania týchto žánrov a ako kvantitatívny aspekt textu sa vzťahuje na jeho rozsahové, nie však na obsahové obmedzenie. Z toho vyplýva dôraz na koncíznosť, hutnosť a významovú nasýtenosť textu, pričom špecifický typ detailnosti nespočíva v rozsiahlom opise postáv či priestoru, ale v zhutnení významových prvkov. Spôsoby dosiahnutia krátkosti sa líšia v závislosti od typu literárneho textu, napríklad satira s ňou pracuje odlišne než lyrická próza a pod.

Jurij Tyňanov (1993) napísal o malých prozaických formách, že ich obmedzený rozsah si vyžaduje špecifické princípy poetiky a osobitné umelecké postupy najmä v oblasti literárnej obraznosti. Tieto formy sa vyznačujú úsporným štýlom, v ktorom nie je priestor na rozsiahle opisy. Namiesto podrobných opisov využívajú skôr symbolické prvky, najmä pri zobrazovaní krajiny, portrétov či interiérov (122 – 123). Takáto symbolika si nevyžaduje len autorskú zručnosť, ale aj čitateľskú pripravenosť identifikovať tieto symbolické detaily alebo, podľa Doležela (2003), medzery vytvorené autorom. V krátkej próze zohrávajú takéto symbolické detaily či medzery kľúčovú úlohu pri budovaní významu textu, pričom často fungujú na princípe alúzií. Na rozdiel od rozsiahlejších epických foriem, kde je priestor na podrobné vysvetlenia, krátka próza využíva len presne zvolené detaily na sprostredkovanie významu a atmosféry. Anton P. Čechov v poviedke *Tolstyj i tonkij* (1883; „Tučný a chudý“, 2022) demonštruje tento princíp prostredníctvom charakteristiky postáv:

Na železničnej stanici v Nikolajeve sa stretli dvaja priatelia: jeden bol tučný, druhý chudý. Tučný sa práve naobedoval na stanici, umastené pery sa mu ligotali ako dozreté višne. Razilo z neho víno a voňal kvetmi pomarančovníka. Chudý práve vyšiel z vagona ovešaný kufriami, batohmi a škatuľami. Páchol šunkou a kávovou usadeninou. (2022, 39 – 41)

Čechov tu prostredníctvom jasne a stručne zvolených symbolických detailov sprostredkúva sociálne postavenie a životný štýl postáv. Opis tučného naznačuje jeho blahobyť a životný komfort: konzumuje kvalitné jedlo a víno, vonia po kvetoch exotického ovocia, čo prezrádza jeho vyššie spoločenské postavenie. Naopak chudý je zobrazený ako človek, ktorý páchne po šunke a kávovej usadenine, nie káve, čo poukazuje na skromnejšie životné podmienky, a teda nekonzumoval ani v reštaurácii či v reštauračnom vozni, ale priamo vo vlaku. Takáto forma obraznosti

umožňuje čitateľovi aktívne sa zapojiť do interpretácie textu a domýšľať významy, ktoré autor priamo nevyslovuje. Práve táto ekonomická práca so symbolmi či medzerami odlišuje krátku prózu od rozsiahlejších epických foriem a podčiarkuje jej špecifickú poetiku.

Otázky významového zhustenia a dôrazu na to, čo ostáva nevypovedané, v literatúre spracúva Erich Auerbach v knihe *Mimesis* (2024). Porovnáva výjav z Homérovho eposu s biblickým príbehom o Izákovi. Konštatuje, že kým homérsky štýl je charakteristický tým, že sa v ňom nič nedeje mlčky – „jevy se odehrávají v popředí, tj. v neustálé a plné místní i časové přítomnosti. [...] [Č]asté vsuvky, časté předjímaní a návraty musejí vytvořit jakousi časovou a prostorovou perspektivu“ (2024, 12) –, biblický štýl sa vyznačuje formálnou stručnosťou, absentujú v ňom presné časové a priestorové určenia, povedané je len to, čo je nutné pre ďalší vývoj deja. Auerbach dochádza k záveru, že zatiaľ čo je homérsky štýl jasný, detailne opísaný, časovo a miestne ukotvený, pričom udalosti sa odohrávajú plynulo a bez napätia, myšlienky a pocity postáv sú explicitne vyjadrené, biblický štýl sa sústreďuje len na kľúčové momenty deja, zvyšok zostáva nevyjadrený alebo zahalený tajomstvom. Čas a priestor sú neurčité a vyžadujú si interpretáciu, city a myšlienky postáv sa nevyjadrujú priamo, ale vyplývajú z mlčania a stručných dialógov. Celková kompozícia biblického rozprávania je tak oveľa sústredenejšia a napätejšia, s hlbším symbolickým pozadím (8 – 29). Kým symbolická detailnosť môže byť základom na vyrozprávanie príbehu odohrávajúceho sa na časovom pôdoryse niekoľkých dní, napríklad v uvedenom biblickom príklade o Izákovi, alebo niekoľkých rokov, ako napríklad Maupassantov *La Parure* (Náhrdelník, 1884), na obmedzenom priestore niekoľkých strán, detailnosť formálna si vyžaduje precízne opísanie jednotlivých dejov, tak ako to bolo charakteristické pre homérsky štýl: „Nešetří se časem a prostorem ani při přehledném, rovnoměrně osvětlujícím a podrobném popisu náčiní, pohybu a gest, ani v dramatickém okamžiku odhalení a poznání se neopomene čtenáři sdělit, že Odysseus uchopil stařenu pravou rukou za hrdlo, aby jí znemožnil promluvit, zatímco druhou rukou ji přitáhl k sobě“ (Auerbach 2024, 9).

Na základe tvrdení uvedených autoriek a autorov možno konštatovať, že krátkosť sa nespája s jednoduchosťou. Jednoduchosť predstavuje skôr kvalitu než kvantitu textu. Možno o nej hovoriť v súvislosti s jazykom, štruktúrou textu či kompozíciou. Práve jednoduchosť, v zmysle „minimalizovania nevyhnutnej neúplnosti“²¹ informácií v texte, súvisí s extenzívnym písaním, čo dokazuje aj Auerbach. Jednoduchosť tu skôr znamená menšiu náročnosť, ktorú musí vynaložiť čitateľské publikum pri interpretácii jednotlivých častí diela s menšou symbolickou nasýtenosťou rozloženou na väčšej textovej ploche. V type extenzívneho umeleckého vyjadrovania sa nenecháva veľa priestoru pre čitateľskú fantáziu, informácie sú podané tak, aby nevyvolávali množstvo asociácií. Čitateľ či čitateľka sa majú držať toho, čo im autor či autorka predložili. Na druhej strane symbolická detailnosť krátkej prózy spočíva na reprezentácií symbolov,²² často je interpretácia ponechaná na čitateľstve. V takomto prípade vzniká mnohovýstrovosť jedného diela – v závislosti od čitateľskej kompetencie môže byť dielo interpretované rozlične; zatiaľ čo jeden môže chápať napríklad Zoščenkove krátke poviedky²³ z 20. rokov 20. storočia ako humorné príbehy, druhý,

historicky poučený čitateľ či čitateľka v nich vidí dobovú kritiku politicko-spoločen-
skej situácie v sovietskom Rusku.

Iný pohľad na jednoduchosť ponúka André Jolles, ktorý hovorí o jednoduchých formách – pričom sem radí legendu, ságu, mýtus, hádanku, príslovie, casus, memorabile, rozprávku, vtip –, že „sa bez básnikovho pričinenia v jazyku diali samy, samy sa z neho pripomínajú“ (2017, 10), čiže ich chápe ako elementárne žánre, ktoré vznikli z poetického charakteru jazyka. Nie všetky jednoduché formy, ktorými sa zaoberal, sa vyznačovali krátkosťou. Za krátke možno považovať vtip, príslovie, hádanku a čiastočne aj rozprávku a legendu. Okrem nich však skúmal aj mýtus, casus či memorabile, ktoré krátke nemusia byť. Už tu možno badať rozdiel medzi jednoduchosťou a krátkosťou. Z toho vyplýva, že jednoduchosť Jolles pripisuje takým formám, ktoré sú pôvodne realizované prostredníctvom individuálnych gest a nie sú umeleckou poéziou, ako ju chápal Jacob Grimm,²⁴ pričom individuálne gestá sú tým, čím sa jednotlivé jednoduché formy od seba odlišujú ako jazykové jednotky nabité silou mentálnej dispozície. Individuálnym gestom rozprávky je niečo zázračné a jej mentálnou dispozíciou je očakávanie, že dobro vyhrá nad zlom (216).

ZÁVER

Cieľom štúdie bolo poukázať na komplexnosť a vývinovú premenlivosť krátkych próz. Analýzou rôznych literárnovedných tradícií sa ukázalo, že terminologické a genologické uchopenie týchto žánrov podlieha kultúrnej aj teoretickej variabilite. Napriek týmto rozdielom sa však v súčasnosti čoraz častejšie presadzuje flexibilnejší prístup, ktorý zohľadňuje historickú kontinuitu a vzájomné prelínanie žánrov. V tomto duchu sa do popredia dostáva používanie zastrešujúceho pojmu krátka próza namiesto striktnej klasifikácie na konkrétne žánre, ako sú novela či poviedka a pod.

Výskum vývoja vybraných krátkych prozaických žánrov – od ich praforiem po moderné žánrové realizácie – ukazuje, že moderné krátke prózy vychádzajú z dlhej tradície naratívnych foriem, ktoré majú korene v ústnej rozprávačskej tradícii či v starovekej a stredovekej literatúre. Predstavujú tak prepojenie historickej tradície s estetickou inováciou.

Vývojom prešlo aj teoretické uvažovanie o krátkej próze, čo reflektujú práce autoriek a autorov ako Poe, Baudelaire, Tyňanov, Hanson, Doležel či Goyet. Každá z týchto úvah prispela k formovaniu širšieho a dynamickejšieho chápania krátkej prózy. Na základe týchto zistení možno konštatovať, že podstatným znakom krátkych próz nie je len ich rozsahové obmedzenie, ale predovšetkým osobitý spôsob výstavby významu, založený na hustote, symbolickej detailnosti a aktívnej čitateľskej spoluúčasti, vďaka čomu autorky a autori dokážu vyjadriť maximálnu estetickú a myšlienkovú intenzitu v rámci minimálneho textového rozsahu.

POZNÁMKY

¹ Teóriu krátkej prózy alebo teóriu jednotlivých krátkych žánrov sa výberovo venovali aj Hanson 1985; Goyet 2014; Kurganov 2014.

- ² Pod týmto názvom uvádza Jozef Hrabák v knihe *Poetika* (1973, 300 – 306) žánre anekdoty, bájky, paraboly, rozprávky, povesti, fabliaux, legendy, idyly.
- ³ Fred Pattee v knihe *The Development of The Short Story* (1923) píše, že po úspechu *The Sketch Book* sa v Amerike stali populárnymi literárne črty (*sketches*) a príbehy (*tales*), určené hlavne na zábavu, bez morálnych či didaktických prvkov. Irving si uvedomoval dobové očakávania a ospravedlňoval sa za ich absenciu, pričom radšej oslovoval city a fantáziu čitateľov než ich úsudok. Krátke prózy (*short fiction*) vznikali v Amerike už skôr, avšak podľa Patteeho predstavovali skôr anekdoty s didaktickým zámerom než povedzme poviedky, ako príklad uvádza autorov Franklina Freneaua či Charlesa Brockdena Browna (1).
- ⁴ V *Tales of Traveller* sa obhajuje argumentom, že ak sa jeho poviedky „ukážu ako zlé, aspoň sa zistí, že sú krátke, aby sa nikto dlho neunúval tou istou témou“ (6). Ak sa neuvádza inak, všetky citáty do slovenčiny preložila A. R.
- ⁵ „Prosím, nazývajte moje diela správnymi menami; máme štyri, ktoré pokrývajú všetky kategórie: poviedku (*short story*), dlhú poviedku (*long story*), krátky román (*short novel*), román (*novel*). Toto sú názvy pre všetky štyri typy a zdajú sa mi veľmi jasné, postačujúce, jednoducho anglické“ (6).
- ⁶ O problematike chápania žánrových kategórií v ruskej literárnej terminológii píše Pašteková 1998, kap. „Modifikácie žánru krátkej prózy v procese formovania modernej ruskej literatúry“.
- ⁷ Tu však vzniká problém v chápaní genologickej terminológie z pohľadu inonárodných literárnych teórií. Ako píše Pašteková, „[ch]ápanie foriem krátkeho žánru je v mnohých národných literatúrach rozdielne. Iná je ruská žánrová hierarchia vedená po línii povest – rasskaz – očerk či rasskaz – novella, a to najmä vzhľadom na vnútornú štruktúru prozaického textu, a iná je slovenská hierarchická línia: novela – poviedka – črta“ (1998, 17).
- ⁸ Napísaná v roku 1927, publikovaná až v druhej polovici 20. storočia.
- ⁹ „Rozvrh velké formy není týž jako rozvrh formy malé, každý detail, každý stylistický postup se v závislosti na velikosti konstrukce liší funkcí, silou a zátěží, kterou nese“ (1988, 126). Malé formy Tyňanov spomína aj v kontexte úpadku dominantných literárnych prúdov: „V epoše rozpadu ústředních, vůdčích proudů dialekticky krystalizuje nový konstruktivní princip. Velké formy, které se automatizují, zdůrazňují význam malých forem (a naopak), obraz vytvářející slovní arabesku, sémantický ohyb, svou automatizací projašňuje význam obrazu motivovaného věcně (a naopak)“ (133).
- ¹⁰ „Do polovice 30. rokov bolo jasné, že hlavná cesta k vytvoreniu nového ruského románu vedie cez cyklické spájanie malých foriem a žánrov“ (255).
- ¹¹ Výberovo možno jednotlivé žánre nájsť v prácach: Šklovskij 1971; Hrabák 1973; Žilka 1984; Pospíšil 2014; Kurganov 2014; Jolles 2017; Gurevič 2022.
- ¹² „Povídka o torsečnickovi“ – „The shipwrecked sailor“, „Povídka o Sinuhetovi“ – „The Story of Sinuhe“, „Povídka o výmluvném venkovanovi“ – „The Tale of Eloquent Peasant“, „Povídky z papyru Westcar“ – „Papyrus Westcar“.
- ¹³ Napr. ranonovoveká zbierka noviel *Canterburské povídky* (14. stor.), zbierka *Heptameron* Margity Navarrskej (16. stor.).
- ¹⁴ Texty vznikali pravdepodobne v rôznych kultúrnych prostrediach, ako sú India, Irán, Irak, Egypt, Turecko či Grécko, čo naznačuje, že sú výtvorom ľudovej tvorby (Encyclopaedia Britannica 2025).
- ¹⁵ K problematike dvoch fikčných svetov, prirodzeného a nadprirodzeného, pozri aj Doležel 2003.
- ¹⁶ Aron Gurevič definuje exemplum ako krátky príbeh alebo anekdotu, pôvodne súčasť kresťanských bohoslužieb, ktoré malo didaktickú, moralistickú funkciu, pestovalo odpor k hriechu a podnecovalo úsilie o zbožný život. V exemplách je podľa neho využitý materiál dávnych povestí, kroník, legend, Biblie, bestiárov a tiež motívy ľudových rozprávok. K najznámejšej zbierke patria anonymné *Gesta Romanorum* (koniec 13. – začiatok 14. storočia). Poznáme aj staroveké, antické exemplá, ktoré mali za úlohu „dokládať slávu historických alebo mytologických hrdinů“ (2022, 32).
- ¹⁷ Fragment tu chápem ako časť väčšieho celku, nie ako samostatný literárny žáner, ktorý sa začal brať do úvahy až v 18. storočí. Žánru fragmentu a polemike o tom, kto fragment ako samostatný žáner uznával, sa venovala výberovo Susini-Anastopoulosová 2005.
- ¹⁸ Najstaršie fabliaux pochádzajú približne z roku 1175, avšak najväčšiu popularitu si získali približne od 13. do prvej polovice 14. storočia (Encyclopaedia Britannica 2025). Tomuto žánru sa venovali Benson – Anderson 1971 či Bakhtin 2007.

- ¹⁹ Anekdota sa ako samostatný žáner začala skúmať v 16. storočí, hoci jej korene siahajú ďalej do minulosti. Pôvodne sa anekdoty vnímali ako tajné príbehy, keďže slovo *anekdotos* pochádza z gréčtiny a znamená neverejné a nevydané veci. Prvýkrát ho v 6. stor. použil Prokopios Cézarejský (Kurganov 2014).
- ²⁰ Kurganov porovnáva anekdotu s rozprávkou, keď píše, že zatiaľ čo „[r]ozprávku možno vyzprávať mimo kontextu rozhovoru, anekdotu nie. Anekdota má svoje miesto v rozhovore, je spojená s jeho smerovaním a tendenciami. Rozprávka je vzhľadom na svoj účel pobaviť poslucháčov určená skôr na vyplnenie prázdnych miest. Nie je spojená s priebehom rozhovoru, a preto jej vôbec nezáleží na tom, kde sa objaví“ (2014, 14).
- ²¹ Pojmy maximalizácia a minimalizácia „nevyhnutnej neúplnosti“ použil Thomas Pavel (*Fictional Worlds*, 1986, 108 – 109), keď písal, že „autoři i kultury mají volbu minimalizovat nebo maximalizovat ‚nevyhnutnou neúplnost‘ fikčních světů. Soudí, že kultury a období ‚ustáleného světového názoru‘ směřují k minimalizaci neúplnosti, zatímco období ‚přechodu a konfliktů‘ mají tendenci k její maximalizaci“ (cit. podľa Doležel 2003, 171).
- ²² Tu možno vidieť súvislosť so symbolizmom ako jedným z prúdov moderny z konca 19. a začiatku 20. storočia, v ktorom sa prejavili snahy o zachytávanie skutočnosti nie priamym popisom alebo pomenovaním vecí samých, ale dosadzovaním obrazov, symbolov a postrehnutí skutočnosti nepriamym spôsobom. Pozri Mathesius – Franěk 1970; Maliti 2014; Maliti a kol. 1999; Kupka a kol. 2011.
- ²³ Pozri Suchich 2008; Zoščenko 2002.
- ²⁴ „Poézia je to, čo prechádza priamo z duše do slov; vzniká neustále z prirodzeného pudu a vrodenej schopnosti vyjadriť ho. Ľudová poézia vzniká z duše kolektívu; to, čo nazývam umeleckou poéziou, vzniká z duše jednotlivca. Preto moderná poézia nazýva svojich básnikov menom, kým antická poézia žiadne mená nepozná – vôbec nie je čímisi, čo vytvoril jeden, dvaja alebo traja ľudia, ale je skôr výtvorom celku“ (Jolles 2017, 177).

LITERATÚRA

- Amina, Abdullina – Elena Latypova. 2016. „Mir detstva v maloi proze L. Ulickoi.“ *Gramota* 8, 62: 10 – 12.
- Auerbach, Erich. 2024. *Mimesis*. Prel. Miloslav Žilina – Rio Preisner – Vladimír Kafka. Praha: Argo.
- Awadalla, Maggie – Paul March-Russell, eds. 2013. *The Postcolonial Short Story: Contemporary Essays*. Londýn – New York: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137292087>.
- Bachtin, Michail. 1963. *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniia raznykh let*. Leningrad: Chudožestvennaia literatura.
- Bachtin, Michail. 2007. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Prel. Jaroslav Kolár. Praha: Argo.
- Bazilevska, Aelita. 2006. „Malaia ‚Učitelnaia‘ proza L. N. Tolstogo.“ In *Dergačevskie čtenii*, Aelita Bazilevska, 33 – 37. Jekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta.
- Benson, Larry – Theodore Anderson, eds. 1971. *The Literary Context of Chaucer's Fables: Texts and Translations*. Indianapolis – New York: The Bobbs-Merrill Company.
- Ben-Amos, Dan, ed. 1976. *Folklore Genres*. Texas: University of Texas Press.
- Bulgakov, Michail. 1990. *Psie srdce a iné*. Prel. Dušan Slobodník – Magda Takáčová. Bratislava: Smena.
- Čechov, Anton Pavlovič. 2022. *Dáma so psíkom a iné poviedky*. Prel. Viera Bosáková – Vladimír Čerevka – Ružena Dúbravová – Nataša Ďurinová – Ivan Izakovič – Elena Krišková – Dana Lehutová – Viera Marušiaková – Ivan Slimák – Naďa Szabová – Magda Takáčová. Bratislava: Odeon.
- Doležel, Lubomír. 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- Editors of Encyclopaedia Britannica. 2025. „The Thousand and One Nights.“ *Encyclopedia Britannica*. Dostupné na: <https://www.britannica.com/topic/The-Thousand-and-One-Nights> [cit. 28. 3. 2025].
- Editors of Encyclopaedia Britannica. 2025. „Fables.“ *Encyclopedia Britannica*. Dostupné na: <https://www.britannica.com/art/fables> [cit. 28. 3. 2025].
- Ejchenbaum, Boris. 1969. *O proze*. Leningrad: Chudožestvennaia literatura.

- Fasselt, Rebecca – Corinne Sandwith – Khulukazi Soldati-Kahimbaara. 2018. „The Short Story in South Africa Post-2000: Critical Reflections on a Genre in Transition.“ *The Journal of Commonwealth Literature* 55, 1: 4 – 21. DOI: <https://doi.org/10.1177/0021989418778080>.
- Ghazoul, Ferial. 2004. „Iraqi Short Fiction: The Unhomely at Home and Abroad.“ *Journal of Arabic Literature* 35, 1: 1 – 24.
- Goldman, Erik. 2004. „Explaining Mental Illness: Theology and Pathology in Nathaniel Hawthorne's Short Fiction.“ *Nineteenth-Century Literature* 59, 1: 27 – 52. DOI: <https://doi.org/10.1525/ncl.2004.59.1.27>.
- Goyet, Florence. 2014. *The Classic Short Story, 1870–1925: Theory of a Genre*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Gurevič, Aron Jakovlevič. 2022. *Kultura a spoločnosť stredovekej Evropy očima súčasníkov*. Prel. Jitka Komendová. Praha: Argo.
- Hanson, Clare. 1985. *Short Stories and Short Fictions (1880–1980)*. Londýn: Palgrave Macmillan.
- Hemingway, Ernest. 1932. *Death in the Afternoon*. Londýn: Harrison & Sons.
- Hrabák, Jozef. 1973. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel.
- Hunter, Adrian. 2007. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chaucer, Geoffrey. 2019. *Canterburské povídky*. Praha: Odeon.
- Jolles, André. 2017. *Simple Forms*. Londýn – New York: Verso.
- Jolles, André. 2024. *Forma a inšpirácia*. Prel. Adam Bžoch. Bratislava: Európa.
- Kafka, Franz. 2023. *Premena a iné poviedky*. Prel. Milan Richter. Bratislava: Lindeni.
- Korte, Barbara – Laura María Lojo-Rodríguez, eds. 2019. *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-30359-4>.
- Kosáková, Hana. 2019. „Skaz a Michail Zoščenko.“ *Svět literatury* 29, 60: 117 – 130.
- Kulikova, Marina. 2010. „Malaia proza v chudožestvennoi sisteme F. M. Dostoevskogo.“ *Vestnik TGU* 9, 89: 107 – 109.
- Kupka, Valerij a kol. 2011. *Ruská moderna*. Bratislava: Slovart.
- Kurganov, Jefim. 2014. *Anekdota kak žanr russkoi slovesnosti*. Moskva: Arsis Books.
- Kušnír, Jaroslav. 2007. „From Descriptive to (Meta)-Metafictional: Form and Meaning in David Foster Wallace's Short Fiction.“ *AAA: Arbeiten Aus Anglistik und Amerikanistik* 32, 2: 319 – 331.
- Lawrence, James Cooper. 1917. „A Theory of The Short Story.“ *The North American Review* 205, 735: 274 – 286.
- Lojo-Rodríguez, Laura María – Jorge Sacido-Romero – Noemí Pereira-Ares. 2021. „Introduction Postcolonial Youth in Contemporary British Fiction.“ In *Postcolonial Youth in Contemporary British Fiction*, eds. Laura María Lojo-Rodríguez – Jorge Sacido-Romero – Noemí Pereira-Ares, 1 – 22. Leiden: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004464261_002.
- Makarova, Ludmila. 2015. „Nevesty v maloi proze A. P. Čechova i D. Džojso.“ *Ural'skii filologičeskii vestnik* 3, 205 – 215.
- Maliti, Eva. 2014. *Symbolizmus ako princíp videnia. Kapitoly z ruskej literatúry a kultúry 20. storočia*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Maliti, Eva a kol. 1999. *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Mathesius, Bohumil – Jiří F. Franěk. 1970. *Přehled sovětské literatury 1*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Matthews, Brander. 1901. *The Philosophy of the Short-Story*. Londýn – New York: Longmans, Green & Co.
- Maupassant, Guy de. 2019. *The Necklace & Other Stories*. Michigan: Momentum Books.
- McCloughlin, Tim O. 2001. „Women's Short Fiction in Zimbabwe: Changing Times and Focus.“ In *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*, ed. Jacqueline Bardolph, 205 – 220. Leiden: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004490710_021.
- Míčková, Diana – Dorotea Wollnerová, eds. 2019. *Poslyš vyprávění z časů tvých otců: Příběhy ze starého Egypta*. Prel. Diana Míčková – Dorotea Wollnerová. Praha: Academia.

- Murray, Sally Ann. 2018. „Queering Examples of Contemporary South African Short Fiction.“ *Journal Of Commonwealth Literature* 55, 1: 77 – 95. DOI: <https://doi.org/10.1177/0021989418788909>.
- Muščenko, Jekaterina – Vladislav Skobelev – Lev Krojčik. 1978. *Poetika skaza*. Voronež: Izdatel'stvo Voronežskogo universiteta.
- Nikiforova, Kiunnej. 2005. „Malaia proza Nikolaja Gabyševa.“ *Nauka i obrazovanie* 39, 3: 75 – 80.
- Palacios, Manuela. 2012. „One anOther: Englishness in Contemporary Irish Short Fiction.“ In *Modernism, Postmodernism, and the Short Story in English*, ed. Jorge Sacido, 207 – 225. Leiden: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401208321_010.
- Pašteková, Soňa. 1998. *Bunin, Andrejev, Jesenin: štúdie z ruskej moderny a avantgardy*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Pattee, Fred Lewis. 1923. *The Development of the Short Story*. New York – Londýn: Harper & Brothers Publishers.
- Pawlicki, Marek. 2023. „Each of Us Has a Thousand Lives': Fragmented Selves in the Stories of Nadine Gordimer.“ *Academic Journal of Modern Philology* 19: 245 – 255.
- Péterová, Martina. 2023. „Krátka próza Daniela Okáliho.“ *Slovenská literatúra* 70, 5: 544 – 572. DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2023.70.5.7>.
- Poe, Edgar Allan. 1842. „Twice – Told Tales. A Review.“ *Graham's Magazine*. Dostupné na: <https://www.ibiblio.org/eldritch/nh/nhpoe1.html> [cit. 5. 2. 2025].
- Porter, Katherine Anne. 1979. *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*. New York – Londýn: A Harvest/HBJ Book.
- Pospíšil, Ivo. 2014. *Literární genologie*. Brno: Masarykova univerzita.
- Rabadanov, Sabijat. 2024. „Žanrovoe svoieobrazie sovremennoi maloi dagestanskoi prozy.“ *Vestnik AGU, seria: Filologiya i Iskusstvovedeniye* 2, 337: 31 – 36.
- Propp, Vladimír. [1928] 2008. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Prel. Miroslav Červenka – Marcela Pittermannová – Hana Šmahelová. Praha: H&H.
- Reichardt, Mary. 1992. *A Web of Relationship: Women in the Short Fiction of Mary Wilkins Freeman*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Seger, Jožica Čeh. 2014. „Kratka proza Milene Mohorič od ekspresionistične vizije do realistične podobe življenja.“ *Jezik in Slovestvo* 59, 2 – 3: 171 – 178.
- Shen, Dan. 2008. „Edgar Allan Poe's Aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of 'The Tell – Tale Heart'.“ *Nineteenth-Century Literature* 63, 3: 321 – 345. DOI: <https://doi.org/10.1525/ncl.2008.63.3.321>.
- Schötz, Bettina. 2015. „What Is a Man?“, or the Representation of Masculinity in Hanif Kureishi's Short Fiction.“ In *Configuring Masculinity in Theory and Literary Practice*, ed. Stefan Horlacher, 217 – 250. Leiden: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004299009_012.
- Smith, Joy. 2007. „Between Orality and Literature: The Alida Folktale in Ellen Ombre's Short Fiction „Fragments.““ *Sonic Interventions*, eds. Sylvia Mieszkowski – Joy Smith – Marijke de Valck, 211 – 238. Leiden: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401205092_012.
- Suchich, Igor'. 2008. *Zoščenko M. M. Raznotyk: Rasskazy i feletony (1914 – 1924) – Sobranie sočinenii*. Moskva: Vremia.
- Susini-Anastopoulousová, Françoise. 2005. *Fragmentárne písanie: Definície a prínosy*. Prel. Mária Varogová. Bratislava: Kalligram.
- Šklovskij, Viktor. 1922. „K teorii komičeskogo.“ *Epopeia* 3: 57 – 68.
- Šlemova, Nataliia. 2022. „Poetika intermedialnosti v maloi proze postsovetskogo zarubežia (na materiale žurnala Daugava).“ *Filologiya i kultura* 3, 69: 188 – 194.
- Švantner, František. 2007. *Nevesta hól'a iné prózy*. Bratislava: Kalligram.
- Tomaševskij, Boris. 1970. *Teorie literatury*. Prel. Renáta Štindlová – Karel Štindl. Praha: Lidové nakladatelství.
- Truhlářová, Jana. 1999. *Krátka próza Guy de Maupassanta: Kompozičná a typologická analýza*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Tucan, Gabriela. 2014. „What is a Short Story Besides Short? Questioning Minds in Search of Understanding Short Fiction.“ *Romanian Journal of English Studies* 11, 1: 144 – 151. DOI: <https://doi.org/10.2478/rjes-2014-0018>.

- Tyňanov, Jurij. 1977. *Poetika. Istoriiia literatury*. Moskva: Nauka.
- Tyňanov, Jurij Nikolajevič. 1988. *Literární fakt*. Prel. Ladislav Zadražil. Praha: Odeon.
- Tyňanov, Jurij. 1993. *Literaturnyi fakt*. Moskva: Vyššaia škola.
- Vērdiņš, Kārlis – Ozoliņš, Jānis. 2014. „Queer Narratives in Contemporary Latvian Short Fiction.“ In *All Equally Real: Femininities and Masculinities Today*, eds. Anna Pilińska – Harmony Siganporia, 79–87. Leiden: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9781848883178_010.
- Veselovskij, Aleksandr Nikolajevič. 1992. *Historická poetika*. Prel. Ján Komorovský. Bratislava: Tatran.
- Watt, Ian. 1957. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Kalifornia: University of California Press.
- Whitsitt, Sam. 2000. „In Spite of It All: A Reading of Alice Walker’s ‘Everyday Use.’“ *African American Review* 34, 3: 443 – 459. DOI: <https://doi.org/10.2307/2901383>.
- Zähringer, Raphael. 2020. „The Short Story, the New Weird, and the Literary Market.“ *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 69, 2: 109 – 128. DOI: <https://doi.org/10.1515/zaa-2021-2034>.
- Zoščenko, Michail. 2002. *Kolotoč*. Prel. Ján Ferenčík. Bratislava: Európa.
- Žbogar, Alenka. 2013. „Slovenska kratka proza od 1980 do 2000 pretevno.“ *Jezik in Slostvo* 58, 1 – 2: 99 – 112.