

Ryszard Handke

Krótkie formy epickie w badaniach literackich z niemieckiego kręgu językowego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/3, 361-372

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jak w nowej liryce: świat przedstawiony coraz więcej znaczy (u Białoszewskiego — „zapowiada”), słowa coraz bardziej są, istnieją na prawach przedmiotów. Czytelnik przyuczony do innej konwencji reaguje na tego typu utwory gestem zniecierpliwienia: „nie rozumiem!” Bo też wiersz-przedmiot domaga się specyficznego rozumienia: rozumie się w nim sposób uporządkowania słów. A zatem to, jak został wykonany.

Zwróćmy jeszcze uwagę na grę nazw „Weroneja” i „Wspólna”. Jest szczególnie interesująca. Balkony obrywają się „na rogu Wspólnej” i „na samej Wspólnej”. Bo to widocznie, powiada narrator, może się lub powinno dziać „tylko na Wspólnej”. Trzy razy powtórzona nazwa „Wspólna” zaczyna wreszcie znaczyć tyle, ile słowo „wspólna” znaczyło pierwotnie. I teraz już nazwa ulicy okazuje się aktywnym czynnikiem wydarzeń! Balkony spadają wspólnie, ludzie na nich — też wspólnie. Działa magia nazwy! Oczywiście, „magia” słowa jest twórczym dowcipem, jak w większości tekstów Białoszewskiego. Ale nie przestaje być „magią”. Owa zaś wspólność, wielość, jednoczesność „scen balkonowych”, ich cała lawina („lawina” tkwi w „lodowcach”) każe mówić nie o nowej Weronie, lecz o „Weronei”, o eposie balkonowych lawin, bliskim „Odysei”.

Interpretacja ballady Białoszewskiego miała na celu wykazać szanse liryki w tym gatunku. Ale nie tylko. Była także próbą zwrócenia uwagi na dzisiejsze rozwiązania balladopisarskie, którym autorzy *Ballady* użyli bardzo mało miejsca. Tak np. Białoszewski, razem z Gajcym, Grochowiakiem i Baczyńskim, „pojawił się” na kartach omawianej książki jeden tylko raz. W przypisie (s. 165).

Edward Balcerzan

KRÓTKIE FORMY EPICKIE W BADANIACH LITERACKICH Z NIEMIECKIEGO KRĘGU JĘZYKOWEGO

Prace, które będą tu omawiane, traktują w zasadzie o noweli i tzw. *short story*, przy czym bądź nie przywiązują większej wagi do rozróżnienia pomiędzy nimi, bądź — jak rozprawa Ruth Kilchenmann — od rozróżnienia tego wychodzą zakreślając krąg swych zainteresowań w rozległej domenie narracyjnych form literatury.

Książka Hansa Hermanna Malmedego *Wege zur Novelle*¹ ukazała się w znanej serii „Sprache und Literatur”. Jest to nie tyle autonomiczne studium naukowe przedmiotu, co raczej krytyczny przegląd informacyjny nowszych prac poświęconych gatunkowi noweli i jego teorii w literaturoznawstwie niemieckim, przegląd sprobmatyzowany pod kątem założeń metodologicznych oraz stopnia ich owocności dla badań nad gatunkiem.

Punktem wyjścia jest, według autora, system pojęć dotyczących struktury i sposobu istnienia utworu literackiego, gdyż pozwala to obserwować cechy gatunkowe jako element ukształtowania dzieła zamiast je arbitralnie zakładać. Jakkolwiek wśród intelektualnych wierzyteli na pierwszym miejscu został wymieniony Nicolai Hartmann i dług zaciągnięty wobec jego *Estetyki* jest jawny, Malmede dostrzega równocześnie w fenomenologicznym pojmowaniu warstw dzieła elementy irracjonalizmu. Stwierdza, że zarówno właściwości owych warstw jak wzajemne stosunki

¹ H. H. Malmede, *Wege zur Novelle*. Stuttgart 1966. W. Kohlhammer.

między nimi nie zostały ostatecznie wyjaśnione i słusznie upatruje w tym przeszkodę dla badań genologicznych. Z drugiej jednak strony nie wyklucza posługiwania się elementami irracjonalnymi, gdyż z kolei *ratio*, jego zdaniem, może przecież skutecznie atakować heterogeniczne względem niego kompleksy zagadnień, wyjaśniając je przynajmniej częściowo i osiągając postęp w samym choćby tylko sposobie stawiania zagadnienia.

Malmede prezentuje poszczególne teorie bez troski o chronologię, akcentując momenty istotne dla dalszych rozważań nad problemem gatunku, a omawiane stanowiska traktuje jako kolejne etapy na drodze do jego rozstrzygnięcia. Krytycyzm autora z jednej strony ma charakter immanentny i dotyczy wewnętrznej zgodności oraz spójności referowanych koncepcji, z drugiej — sięga do samych założeń, starając się określić, w jakim stopniu pozwalają one spodziewać się pozytywnych rozwiązań. Malmedego interesują prace o nowelach nie jako analizy wyczerpujące całą skalę różnorodnych znaczeń utworów, a nawet tam, gdzie mają one istotnie taki charakter, wydobywa tylko te ich aspekty, które w indywidualnej realizacji pozwalają widzieć ogólniejsze rysy gatunku.

W pierwszej części, omawiając „typy uchybień naukowych”, wskazuje prace Waltera Pabsta *Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920—1940)* oraz *Novellentheorie und Novellendichtung*² jako przykład zaprzeczenia możliwości badań nad gatunkiem na skutek określonego sposobu widzenia samego zjawiska.

Różnorodny stosunek twórców do presji ze strony tradycji literackiej sprawia, jak wiadomo, że ich utwory bądź mieszczą się w granicach zakreślonych wspólnotą pewnych cech ponadindywidualnych, bądź — przeciwnie — starają się je przekroczyć. Opozycja pisarza wobec teorii przed nim ukształtowanej ma charakter historyczny i przewyższanie wzorców — wzorce zarazem kształtuje. Skoro jednak zespół cech ulega przeobrażeniu, w czym upatrywać racji mówienia nadal np. o tym samym gatunku noweli? Pabst znajduje wyjście twierdząc, że termin „nowela” ma w każdym przypadku inną zawartość. Jednak stwierdzenie niekongruencji konkretnych nowel nie oznacza jej udowodnienia, i tak zamiast dowieść niemożności określenia gatunku, zakłada się ją na wstępie. Pabst nie podziela powszechnego w badaniach genologicznych dążenia do zdefiniowania pojęcia, które by oznaczało to, co wspólne określonej grupie utworów. Widoczna u niego awersja do prób określenia gatunku wydaje się mieć źródło w uniwersalizacji i absolutyzacji istotnie normatywnego charakteru starszych teorii w tej dziedzinie, którymi się w pierwszym rzędzie zajmował. Nie tai też swych sympatii, kiedy mówi o bezsilności „logicznie porządkującego intelektu” wobec „siły ekspresji tak trudnego do zdefiniowania sposobu mówienia, który starał się przeniknąć i przedstawić wszystkie pokłady ludzkiego odczuwania”³. Zakłada więc, że gatunek miałoby określać podobieństwo siły ekspresji, przeocza natomiast jako możliwy czynnik zespalający sposób opowiadania, o którym przecież tu mowa.

Jednak bez najogólniejszej definicji gatunku nie byłby możliwy już sam wybór materiału stanowiącego przedmiot tego typu pracy. Do rangi kryterium przynależności gatunkowej — *nb.* za Hermannem Cysarzem — podniesiono tu właściwość utworu związaną z jego stroną treściową: mianowicie nowelę ma cechować prezentacja losów postaci w „przekroju poprzecznym”, gdy powieść ukazuje ich „przekrój podłużny”. Malmedemu wydaje się to kryterium niesprawne.

² W. Pabst: *Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920—1940)*. „Romanistisches Jahrbuch” t. 2 (1949); *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Hamburg 1953.

³ Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, s. 79.

Jako korespondujący ze stanowiskiem Pabsta omawia Malmede z kolei artykuł Adolfa Grolmanna *Novelle* w *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*⁴. O ile pierwszy w imię różnorodności zaprzecza istnieniu wspólnych cech gatunkowych — drugi z pozycji obrony ostrości pojęcia „gatunku” zaprzecza istotnej różnorodności obejmowanych tym pojęciem zjawisk. Obaj badacze podzielają przy tym złudzenie, że u początków rozwoju gatunku jego rysy manifestują się w czystszej, bardziej czytelnej postaci. Obaj też, praktycznie biorąc, odmawiają egzystencji temu, co stanowi — jak by nie było — przedmiot ich dociekań, ukazując bezradność pojęcia „gatunku” wobec nieredukowalnej różnorodności zjawisk, które miałyby ono ogarniać.

Grolmann przyjmuje istnienie czegoś takiego, jak podstawowa forma noweli, jednak nie szuka jej w poszczególnych egzemplarzach gatunku na przestrzeni jego dziejów, lecz identyfikuje ją z określoną formą wyjściową noweli — tzw. praformą. Pierwiastek nowelistyczności znajduje więc bezpośrednią konkretyzację u początku historycznej drogi rozwojowej gatunku. Konsekwencje tego łatwo przewidzieć. To, co w konkretnej noweli nieidentyczne z jej formą podstawową, musi stanowić czynnik obcy i destruktywny, każda zmiana pojawiająca się w ewolucji historycznej staje się odstępstwem od wzorca gatunkowego, a sama ewolucja — jego degeneracją.

Praca Bernharda von Arxa⁵, zdaniem Malmedego, jest przykładem, jak troska o uściślenie pojęcia może prowadzić do pomieszania pojęć. Autor jej stara się „na małym wycinku” stosować założenia metody Staigera i nawiązuje do jego *Grundbegriffe der Poetik*. Przyjmuje, że nowela jest to „opowiadanie średniej długości”, jednak tej minimalistycznej formuły nie udaje mu się zespolic w jednolite pojęcie z pojmowanym w duchu Staigerowskim pierwiastkiem nowelistyczności, który ma określać istotę noweli. Z kolei pierwiastek ten staje się uchwytny na tle charakteru nowelisty, jego skłonności do materiału tematycznego, który najlepiej daje się zamknąć w „opowiadaniu średniej długości”. Z pomocą osobowości autora usiłuje się wyjaśnić, czym jest nowela, odrzucając zagadnienia formalne i techniczne jako nieprzydatne. Na pytanie, co jest wspólnym pierwiastkiem w owych materiałach, które mają przecież najrozmaitsze cechy, co mogłoby korespondować ze wspólnotą charakteru autorów nowel — brak jednak przekonującej odpowiedzi. Wspólna jest umiarkowana objętość, ta jednak nie mówi niczego wiążącego o właściwościach materiału. Książka Arxa dowodzi jedynie nieprzydatności zastosowanej metody.

W dalszym ciągu przedmiotem krytyki Malmedego stają się kolejno następujące prace: Fritza Lockemanna, w której próba rozszerzenia pojęcia „noweli” prowadzi do jego rozsadzenia, Bernharda Brucha — w której rezultatem zastosowania kryterium tematycznego jest likwidacja pojęcia „gatunku”⁶.

W przeciwieństwie do wszystkich wymienionych Arnold Hirsch⁷ wyraźnie stara

⁴ *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Herausgegeben von P. Merker und W. Stammer. T. 2. Berlin 1926—1928.

⁵ B. Arx, *Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit*. W zbiorze: *Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte*. Herausgegeben von E. Staiger. Zürich 1953.

⁶ F. Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. München 1957. — B. Bruch, *Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen*, „Zeitschrift für Ästhetik” t. 22 (1928).

⁷ A. Hirsch, *Der Gattungsbegriff „Novelle”*. „Germanische Studien” z. 64 (1928).

się skonstruować skuteczne pojęcie „gatunku”, sprzeniewierza się jednak zasadzie, że definicja, która ma obejmować wielość indywiduów, nie może zarazem służyć opisowi indywidualności.

Druga część książki Malmedego zawiera, według określenia autora: „punkty zaczepienia i wstępne rozważania”. Jako przykład nie wyzyskanych możliwości, które stwarzała zawarta tu krytyka wcześniejszych prac, omawia *Die Kunstform der Novelle* Oskara Walzela⁸. Walzel odrzuca arbitralną tezę Spielhagena, jakoby nowela miała być domeną „gotowych charakterów”. Również ograniczenia objętości noweli nie można po prostu przyjąć za wyznacznik gatunkowy, dopóki nie zostaną wskazane jej rzeczywiste czynniki sprawcze. Należałoby w związku z tym prześledzić wewnętrzne przyczyny determinujące taką właśnie strukturę gatunkową, tego jednak postulat Walzel nie realizuje. — Malmede wyraża zresztą w tym miejscu wątpliwość, czy podanie owych przyczyn byłoby wystarczające i w ogóle możliwe, gdyż struktura noweli nie zawsze opiera się na takich samych przyczynach. — Także próba F. Th. Vischera, by nowelę odróżniać od powieści na podstawie objętości materiału, nie znajduje u Walzela uznania. Istotnie, postulat ten nie mógłby mieć zastosowania do każdej, zwłaszcza nowoczesnej, powieści. Jednak właśnie tu zarysowują się pewne możliwości znalezienia wyznaczników gatunkowych, oczywiście, raczej przez zbadanie form podawczych, tam gdzie uwidocznią się ich zależności od sfery treściowej. Zamiast je prześledzić Walzel uznaje, że właściwe perspektywy otwiera Vischer, gdy kładzie nacisk na rygorystykę kompozycyjną noweli, konstruowanie sytuacji tragicznej oraz brak momentów retardacji.

Z kolei Johannes Klein, przynajmniej jako autor studium z historii niemieckiej noweli od Goethego do współczesności⁹, niewiele, jak się zdaje, troszczy się o „literaturę przedmiotu”. Treścią i zakresem pojęcia „noweli” zajmuje się w pierwszej części swej książki, drugą poświęca interpretacjom poszczególnych utworów. Tu jednak nie stara się śledzić cech powtarzalnych, typowych dla noweli, lecz ujmuje materiał z punktu widzenia treści, który do sprawy przynależności gatunkowej niczego nie wnosi. Istotę gatunku widzi jako rezultat uogólnienia wyabstrahowanych cech indywidualnych zjawisk literackich. Nie można jednak, według Malmedego, identyfikować struktury poszczególnego dzieła i gatunku, zachodzą tu dwa różne procesy abstrakcji. Wykazanie przynależności do gatunku wymaga przeniknięcia „aż do nagiego szkieletu formalnego, który sam jeden tylko może być tym, co we wszystkich egzemplarzach gatunku identyczne i na czym nawarstwiają się w konkretnych sytuacjach następstwa formalne warunków jego konkretyzacji” (s. 85). W niezrozumieniu tej zasady widzi Malmede przyczynę braku wciąż od nowa postulowanej przez naukę jednoznacznej definicji noweli. Szukać jej należy pod warstwą formalnych wyznaczników pojedynczych nowel, których konieczna różnorodność przeszkadza dostrzegać ostateczną identyczność. Struktury gatunku nie można więc rozpoznać bezpośrednio jako struktury poszczególnego utworu, lecz jedynie wewnątrz niej jako zasadniczy szkielet obrośnięty, by tak rzec, przez szczególną indywidualną strukturę.

⁸ O. Walzel, *Die Kunstform der Novelle*. „Zeitschrift für den deutschen Unterricht” t. 29 (1915), z. 3.

⁹ J. Klein: *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*. Wyd. 3. Wiesbaden 1956; *Wesen und Erscheinungsformen der deutschen Novelle*. „Germanisch-Romanische Monatsschrift” t. 24 (1936); *Novelle*. W zbiorze: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Wyd. 2. Hrsg. von W. Kohlschmidt und W. Mohr. T. 2. Berlin 1965.

Prace Roberta Petscha *Epische Grundformen i Wesen und Formen der Erzählkunst* przynoszą, wedle Malmedego, pomieszanie pojęć i elementów różnych warstw dzieła literackiego. Malmede stara się więc wprowadzić pewien ład, zestawiając katalog cech formalnych noweli, które w tekstach Petscha pojawiają się rozproszone pośród innych danych. Powiązane logicznie dają sumę ustaleń, które mogłyby prowadzić do sformułowania definicji gatunku — czego jednak Petsch nie czyni. Wśród cech formalnych występuje pośredniość noweli między krótkim a długim opowiadaniem, stąd stłoczenie na małej przestrzeni zdarzeń, które sprawiają wrażenie wyrwanych z jakiegoś większego kompleksu przez nie jak gdyby sygnalizowanego. Brak rozmachu w prezentacji zdarzeń odpowiada szczupłości „sceny”, na której się rozgrywają, stąd też niekiedy „na sens zdarzeń wskazują [...] dodatkowo [...] uwagi wtrącone przez narratora”¹⁰. Mimo pewnej zwięzłości przedstawienia bieg akcji może „z łatwością ogarniać dłuższe przeciągi czasu”, tworząc „liczne wierzchołki, między którymi pozostaje w mroku niejedna dolina (w przeciwieństwie do powieści!)”¹¹. Z tego względu nowela „rozciąga się linearnie”, wymaga „jasności związków” i ogranicza się do „przestrzeni, w której rozwija się jeden jedyny główny motyw”¹². Różni ją od właściwych dłuższych form, a zbliża do dramatu — szybkie wprowadzenie w akcję, która następnie rozwija się skokami, kończy zaś zdecydowanie, ale w sposób implikujący niekiedy dodatkowe znaczenia.

Natomiast zaobserwowane przez Petscha treściowo-tematyczne cechy noweli są wprawdzie opisem właściwości utworów przypisywanych gatunkowi, nie prowadzą jednak do przekonywującego zakreślenia jego granic i do definicji gatunku.

W rozprawie Hermanna Pongsa¹³ zasadniczym przedmiotem dociekań jest symbol, nowełe zaś stanowią jedynie podstawę tekstową. Kryteria nowelistyczności, którymi autor się posługuje, nie wyznaczają, według Malmedego, granic zjawiska w sposób przekonywający. Pongs bowiem uważa, że nowela w swej najprostszej postaci nie tylko skupia się wokół jednego punktu, podobnie jak anegdota wokół pointy, ale że owo centrum ma być elementem podatnym do wykładu symbolicznego — twierdzenie to jednak arbitralnie podporządkowuje kwestię gatunku obojętnym wobec niej celom badawczym.

Naczelne miejsce odzyska nowela u ostatniego z obszerniej omawianych badaczy: jest nim Benno von Wiese¹⁴. Dwutomowa jego książka pt. *Die deutsche Novelle* zawiera interpretacje utworów uznanych za nowełe; we wstępie do tomu 1 autor zajmuje się istotą noweli, we wstępie do tomu 2 — sferą narracji nowelistycznej. Wyraża przy tym pogląd, że tylko obcowanie z indywidualnym utworem pozwala dostrzec, na czym polega istota gatunku. W innym zaś miejscu¹⁵ stwierdza, że nie teoretycy, lecz tylko twórcy mogą nas pouczyć, czym właściwie jest gatunek noweli. W wielu punktach jego krytyczna analiza istniejącej literatury przedmiotu odpowiada

¹⁰ R. Petsch, *Epische Grundformen*. „Germanisch-Romanische Monatsschrift” t. 16 (1928).

¹¹ R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Wyd. 2. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” t. 20 (1942), s. 437.

¹² *Ibidem*, s. 438, 441.

¹³ H. Pongs, *Aufsätze zur Novelle*. W: *Das Bild in der Dichtung*. T. 2: *Voruntersuchungen zum Symbol*. Mahrburg 1939.

¹⁴ B. von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. T. 1—2. Düsseldorf 1957—1962.

¹⁵ *Ibidem*, t. 1, s. 14.

stanowisku Malmedego, obaj też badacze podkreślają przekonanie o konstrukcyjnej roli pojedynczego węzłowego zdarzenia. Niemniej jednak Malmede wysuwa wobec pracy von Wiesego istotne zastrzeżenia. Jak zwykle, kiedy problematyka gatunkowa łączy się ściśle z analizą poszczególnych utworów, do rzędu cech gatunku bywają podniesione przypadkowe zbieżności rysów indywidualnych. I tak von Wiese identyfikując „symboliczne kształtowanie obrazu” z „niezbędną dla noweli formą kondensacji”¹⁶ miesza „wymagania gatunku” z jego strukturą. Formuła, którą się posługuje, jest za szeroka, gdyż swoiste cechy noweli można spotkać wiele wcześniej niż sam gatunek, a więc także poza nim. Twierdzenia sformułowane przez von Wiesego tylko częściowo odnoszą się więc do noweli.

Na zakończenie przeglądu bardziej typowych, jego zdaniem, i choćby przez swe błędy pouczających prób rozwiązania problemu noweli Malmede omawia zbiorczo jeszcze szereg dalszych prac. Świadom niemożności wyczerpania literatury przedmiotu dokonuje takiego wyboru, aby ukazać ciekawsze warianty przedstawionych już stanowisk, gdyż nie znajduje prób definicji noweli, które zdecydowanie wychodziłyby poza naszkicowane w jego omówieniu.

Jak należało oczekiwać, do kwestii gatunku nieco więcej wniosły prace nie ograniczające się do jednostkowych interpretacji. Tak np. Hans H. Borchardt w swej *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, traktując nowelę jako przeciwieństwo powieści, musiał określić jej cechy gatunkowe. Podobnie Paul Ernst, Klaus Doderer, György Lukács i wreszcie m. in. Wolfgang Kayser, który kilka marginesowych uwag poświęcił noweli w książce *Das sprachliche Kunstwerk*.

Podstawa, na której Malmede oparł swe wnioski, jest, jak widać, rozległa. Autor uwzględnił znaczną część tego, co na temat gatunku noweli napisano w języku niemieckim na przestrzeni lat sześćdziesięciu. Jeśli nawet relacja traci niekiedy coś ze swej bez- i wszechstronności na rzecz umocnienia własnego stanowiska i argumentacji autora, cenny pozostaje wgląd w literaturę przedmiotu, jaki daje czytelnikowi.

A oto same wnioski: Malmede nie znalazł teorii noweli, która by zdołała uchwycić jedność istotnie całego gatunku; nie znalazł również dowodu, że stworzenie takiej teorii jest zasadniczo niemożliwe. Widoki na pozytywne rozstrzygnięcie kwestii może jednak otworzyć dopiero opracowanie całego kompleksu, jaki stanowi budowa utworu.

Określenie gatunku jest możliwe jedynie od strony formy, ale forma wymaga konkretnych odniesień. Także to, co obejmuje pojęcie „formy podstawowej” określonego gatunku, jest funkcją różnych heterogenicznych wobec niej czynników. Nawet pozornie usamodzielniona, oddzielona jako wzór ukształtowania od treści, którą pierwotnie kształtowała — nigdy forma nie zyskuje pełnej autonomii.

Forma nowelistyczna nie bywa tym, co w noweli prymarne. Substancja gatunku, a więc forma podstawowa zachowująca w toku przemian jednakową strukturę, nie może być substancją pojedynczej noweli. Indywidualna forma utworu nowelistycznego jest funkcją rozmaitych czynników, które wybijają się na plan pierwszy, jak długo w polu widzenia mamy konkretny utwór, nie zaś całą ich klasę. Czynniki te mogą rozsadzić formę podstawową, kiedy doprowadzą do powstania formy w głównych zarysach niekongruentnej z podstawową.

Z kolei forma podstawowa jest wyabstrahowana z formy właściwej pojedynczemu dziełu, nigdy zaś identyczna z nią, gdyż ta ostatnia wiąże się z konkretną

¹⁶ *Ibidem*, s. 25.

treścią i wykazuje nadwyżkę, jaką ma zawsze forma skonkretyzowana wobec podstawowej.

Przyczyn niepowodzenia dotychczasowych prób określenia, czym jest gatunek, można więc upatrywać w — nieświadomym być może — dążeniu, by formę podstawową traktować nie jako pochodną. Czy jednak uznając za przynależne do gatunku opowiadanie o określonym zespole cech, zbliżamy się do zrozumienia pojęcia „noweli”? Mamy tu hermeneutyczny krąg bez wyjścia. Nie można bowiem tworzyć uogólniającego pojęcia nie biorąc pod uwagę pojedynczych utworów, a zarazem wybór utworów, na podstawie których to pojęcie ma być wydedukowane, wymaga wstępnego założenia, jakie mianowicie utwory są nowelami. Żadna z omawianych prac nie zdołała sobie z tym poradzić.

Propozycje Malmedego są następujące: pojęcie „noweli” może i powinno być stworzone *a priori* jako podrzędne względem pojęcia „epickości”. Przedmiotem badań empirycznych może zaś być jedynie w całej swej różnorodności wachlarz możliwych urzeczywistnień abstrakcyjnej formy podstawowej. Decyzja, że określony utwór jest lub nie jest nowelą, nie wprowadzałaaby wówczas żadnych nowych elementów do pojmowania jego sposobu istnienia, a jedynie uwydatniałaby podobieństwo do utworów stanowiących grupę wyodrębnioną na tej czy innej zasadzie.

Punktem wyjścia jest więc definicja werbalna. Powinna ona akcentować pojedynczość przedstawionego głównego zdarzenia, które ma zdolność skupiania na sobie uwagi. W porównaniu z „nowelą” znacznie szersze i uboższe w treść jest pojęcie „opowiadania”. Orzeka jedynie ogólnie o wyborze narracyjnej formy podawczej. Nowela jako szczególna forma opowiadania ogarnia tylko pewien wycinek tego kompleksu. Ten mianowicie, w którym podstawowe wyznaczniki opowiadania zostają podporządkowane przedstawieniu zdarzenia godnego uwagi. Nie można więc noweli odróżniać od opowiadania, jak gdyby na równi były gatunkami.

Definicja powinna również uwzględniać różnicę między nowelą a powieścią. Mianowicie w noweli do punktu centralnego prowadzi jeden ciąg zdarzeń, a jednowątkowość i rola centralnego zdarzenia pociągają za sobą charakterystyczną zwieżłość i rezygnację z akcji ubocznych.

Na zakończenie warto przytoczyć stwierdzenie, które jako refleksja metodologiczna jest ważne nie tylko dla omawianych prac:

„Pojęcie gatunku noweli ogarnia więc jedynie tylko wyznaczniki struktury, które naturalnie bynajmniej nie są jedynymi, niemal nigdy zaś — decydującymi przedmiotami analizy estetycznej. Odpowiada temu prosty fakt istnienia egzemplarzy gatunku o wysokiej i niskiej randze. Rozważania skierowane na przynależność gatunkową pojedynczego utworu musi więc abstrahować od tego, co dla danego utworu istotne” (s. 150).

Książka Malmedego nie jest zjawiskiem odosobnionym. Podobne przeglądy informacyjne są w literaturoznawstwie niemieckiego kręgu językowego szczególnie liczne i nie brak ich również wśród prac poświęconych noweli. Elementy takiego przeglądu można znaleźć w cytowanych już pracach — np. Walzela, który punktem wyjścia swych własnych konstatacji czyni XIX-wieczne teorie noweli, zwłaszcza zaś u Hirscha.

Niemal równocześnie z *Wege zur Novelle* Malmedego ukazała się książka Karla Polheima *Novellentheorie und Novellenforschung*¹⁷. Wbrew sugestiom wydawcy ma-

¹⁷ K. Polheim, *Novellentheorie und Novellenforschung*. Halle 1965. „Referate aus der »Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«”.

my tu do czynienia z nieznacznym tylko wyjściem poza ramy relacji o stanie badań, natomiast zasięg czasowy ogarnia w praktyce więcej niż lata 1945—1964, jak wynikałoby z zapowiedzi. Autor przyjął bowiem zasadę przedstawiania także prac wcześniejszych w tym okresie wznowionych, a kreśląc pokrótce historię badań nad problemem noweli, sięgnął do ważniejszych prac z pierwszej połowy XX i końca XIX wieku.

Polheim uważa za możliwe jedynie dwie metody rozpatrywania gatunku literackiego i jego ewolucji. Historyczną — polegającą na śledzeniu przeobrażeń zjawisk literackich, przy całej ich różnorodności pod pewnym względem jednorodnych i stąd dających się ogarnąć pojęciem tego samego gatunku — oraz normatywną, opierającą się na jednej określonej formie literackiej przyjętej za podstawę lub „praformę” i stanowiącej układ odniesienia dla obserwacji ewolucyjnych przeobrażeń gatunku. Podział ten koresponduje ze sposobem traktowania zagadnień genologicznych przez Lämmerta. Warto przypomnieć, że ten ostatni domagał się ścisłego rozróżnienia między pojęciami „gatunku” i „typu” („*Gattungs- und Typusbegriff*”). Poetyka gatunku wiąże się przy tym u niego nierozdzielnie z historią gatunku, która ukazuje nieustanne zastępowanie jednych form przez drugie. Z kolei pojęcie „typu” opiera się na stałych kategoriach, dla badań genologicznych jest jednak bezproduktywne.

„Normatywnie” zorientowane badania reprezentują w książce Polheima m. in. nazwiska Kunza, Himmela, Senglego, a „historyczną” orientację — Arxa, Lockemanna. Okazuje się jednak, że już ta prosta skądinąd próba podporządkowania rygorom klasyfikacji nieskończonej różnorodności form literackich ujawnia zarazem trudności. Wspólny, normatywny wedle Polheima, punkt wyjścia bynajmniej nie ułatwia uzgodnienia stanowisk np. Staigera i Kleina. Różne są także rezultaty historycznego traktowania noweli przez Fritza Martiniego i Waltera Pabsta. Są na koniec badacze, którzy — jak Pongs — żadnej z tych metod nie dają się podporządkować bez reszty.

Przegląd niemieckojęzycznej literatury dotyczącej noweli, dla lat 1945—1964 niemal kompletny, a w praktyce nie pomijający żadnej ze znaczących pozycji od Spielhagena poczynając — skłania autora do następujących wniosków.

Odkąd w epoce romantyzmu poczęto się posługiwać terminem „nowela” dla określenia pewnej kategorii dzieł literackich, wypełniano go coraz to inną treścią i dziś często trudno dostrzec wspólne rysy utworów, które w różnych okresach i na rozmaitych zasadach nazywano tym mianem. Właśnie poszukiwanie elementów, które w strumieniu nieustannych przeobrażeń historycznych i przy całej różnorodności uwidocznionej w synchronicznym przekroju zjawiska zachowałyby tożsamość — stanowiło wspólny motyw większości analizowanych prac. Sięgano w nich do dawniejszych teorii, jak również podchodząc do zagadnienia od strony formalnej, treściowej czy socjologicznej, szukano nowych metod wykrycia owych konstant nowelistycznych. Niekiedy wreszcie powątpiewano w ich istnienie. Prawdziej czy później okazywało się bowiem, że najbardziej pomysłowo zestawiony rejestr cech, zamiast istotnie wyodrębnić z literackiego uniwersum sferę zjawisk jednorodnych, w mniejszym lub większym stopniu dotyczy całej epiki, jeśli nie w ogóle literatury.

Jak widać, w pracach o nastawieniu normatywnym nie powiodło się ustalenie niezmiennych i powszechnych cech noweli, które by jej pojęcie pozwalały traktować jako „typ”. Zastrzeżenia Lämmerta były więc słuszne. Nie udały się również próby połączenia metody normatywnej i historycznej, gdyż prowadziły do zbytniego rozszerzenia, a w ślad za tym — zamazania konturów pojęcia, które właśnie miały sprecyzować.

Natomiast ujęcie historyczne, pod warunkiem rezygnacji z wtłaczania badanych

zjawisk w z góry przygotowane schematy, pozwala zaobserwować pewne cechy wspólne, które jednak występują wyłącznie w ściśle ograniczonej przestrzeni czasowej. Zespół cech charakterystyczny dla zjawisk określanych mianem „noweli” w jednej epoce — nie obowiązuje poza nią. Dla każdego sformułowania pojęcia „noweli” istnieje więc ściśle ograniczony obszar ważności, żadne zaś nie ma waloru powszechnie obowiązującego. Co więcej, nawet na tej ograniczonej przestrzeni wspólnota cech jest co najwyżej tendencją i nie należy oczekiwać, aby wszystkie występujące tu formy miały elementy wspólne.

Inna sprawa, że badacz ujmujący problem noweli historycznie — a więc obserwujący zachodzące w niej zmiany, wytyczający kierunki owych zmian, określający dominujące tendencje — musi mieć przed oczami jakiś zespół cech przynajmniej stosunkowo niezmiennych i zarazem wyróżniających, gdyż w przeciwnym przypadku nie mógłby wyodrębnić przedmiotu swych zainteresowań z całości zjawisk literackich. Dążąc jednak do sprecyzowania owych cech i zagwarantowania im ponadczasowej uniwersalności, naraża się na niebezpieczeństwo tkwiące w normatywnym schemacie. Pojęcie „noweli” powinno, zdaniem Polheima, pozostać czymś na wskroś zmiennym. Nawet dla określonej epoki nie istnieje bowiem jedna, kanoniczna postać noweli — można tylko mówić o przewadze jakichś tendencji i starać się wskazać, jak ustosunkowuje się do nich konkretny utwór.

Właściwość typowości, w używanym tu znaczeniu, i niezmienności również w sensie czasowym — w istocie pojawia się dopiero na poziomie ogarniającym wszelkie formy narracyjne, a więc na poziomie rodzaju literackiego. *Nb.* i tu wszakże bezpieczniej nie zbaczać z tropu Staigerowskiego pojmowania kategorii rodzajowych.

Zarys historii noweli niemieckiej Helmutha Himmela ukazał się w r. 1963, na którym to praktycznie zakończyły się przeglądy Malmedego i Polheima¹⁸. Autor rozpoczyna od „prehistorii” właściwego ciągu rozwojowego, który prezentuje, a więc od krótkich utworów średniowiecznych, po części wierszowanych, mieszczących się jedynie w bardzo szeroko rozumianym pojęciu „noweli” — kończy zaś na noweli postekspresjonistycznej, w stylu „nowej rzeczowości”. Mimo zdecydowanie historycznoliterackiego, nie zaś teoretyczno-genologicznego nastawienia Himmel przedstawia w przedmowie swój pogląd na problemy gatunku. Dotychczasowe definicje noweli oscylują, jak stwierdza, między dwoma biegunami: uznają za nowelę każde opowiadanie prozą od anegdoty do powieści lub zastrzegają to miano wyłącznie dla utworów zgodnych z niewzruszonym kanonem wywodzącym się jeszcze od Boccaccia. Tymczasem typ idealny, bez którego historia gatunku nie byłaby możliwa, powinien stanowić coś, do czego gatunek zbliża się jedynie na rozmaite historycznie uwarunkowane sposoby. W praktyce kryteria Himmela są dość liberalne; uwzględnia on po prostu wszystko, o czym przyjęło się powszechnie mniemać, że jest nowelą. Omówienia konkretnych utworów m. in. od strony treści mają być, według autora, pomocne w ich analizie strukturalnej. W rzeczywistości obok informacji o ogólnych tendencjach rozwojowych noweli niemieckiej w poszczególnych okresach — książka przynosi dość szczupłe wiadomości o konkretnych nowelach i — jak często dzieje się z pracami historycznoliterackimi, które pragną wszystko wszystkim powiedzieć — sprawia na ogół zawód mówiąc w rezultacie niewiele.

Pomocniczy aparat książki składa się z rejestru niemieckich nowelistów oraz ich dzieł i bogato rozbudowanej bibliografii. Dla większej przejrzystości bibliografię

¹⁸ H. H i m m e l, *Geschichte der deutschen Novelle*. Bern 1963. — Datę późniejszą (1965) nosi tylko jedna pozycja w jego 62 tytuły liczącej bibliografii, która książki Himmela zresztą również nie uwzględnia.

zestawiono działami: ogólne ujęcia i zbiory interpretacji konkretnych utworów, prace związane z poszczególnymi epokami, poświęcone teorii noweli, dotyczące teorii noweli u różnych pisarzy; a dalej pozycje odnoszące się do takich np. problemów, jak: opowiadanie ramowe, postawa narracyjna, osoba narratora, mowa pozornie zależna, natura i krajobraz w noweli XIX wieku. Na koniec uwzględniono prace o nowelistyce poszczególnych autorów w porządku alfabetycznym ich nazwisk.

Brigitte Flach, autorka książki *Kafkas Erzählungen. Strukturanalyse und Interpretation*¹⁹, podjętą do napisania swej pracy znalazła w niedostatkach środków z dziedziny teorii narracji, jakimi dotychczas próbowano posługiwać się w badaniach nad twórczością tego pisarza. Za niewystarczająco wyjaśnione uznała problemy: form narracji, ich różnorodności i uporządkowania, językowej obiektywizacji i wreszcie funkcji interpretacyjnej.

Część pierwsza pracy zawiera wykład podstaw teoretycznych, część drugą wypełniają analizy struktury narracyjnej opowiadań, a interpretacje oparte na wynikach tych analiz znajdują się w części trzeciej.

Jedną z możliwych i często stosowanych metod klasyfikowania form narracji jest oparcie go na analizie konkretnych realizacji historycznych. Prowadziło to do pojęcia „wzorca” wprowadzie istotnie ogólnego, ale zarazem jawnie wywodzącego się z określonych jednostkowych opowiadań. Wzorce takie związane są niekiedy nie tyle ze strukturą, co raczej ogólną zawartością utworu.

Procedura badawcza autorki ma inny charakter, na podstawie analizy zdań tekstu stara się opracować systematykę narracji. Z pomocą przyjętych założeń dochodzi do ustalenia 256 możliwych prostych jej form. Interesujący pomysł zapisu w postaci matrycowej pozwala Flach na uchwycenie znamienych cech każdej możliwej formy narracji. Analizy i interpretacje konkretnych tekstów stanowią swoisty materiał dowodowy i są kamieniem probierczym całej koncepcji.

Dzięki matrycom widoczne stają się np. wzajemne stosunki form narracji, można z nich odczytać możliwe kompleksy ich prostych form i każdorazową strukturę owych kompleksów. Zapis matrycowy pozwala na enumeratywne ogarnięcie i precyzyjne wyodrębnienie wszystkich owych prostych form, daje wgląd w możliwe ich kombinacje tworzące bogactwo struktur epickich. Podstawowe rodzaje tych kombinacji — to sprzężenie i nawarstwienie. Metoda graficzna, którą posługuje się autorka, pozwala również przedstawić kompleksy polegające na sprzężeniu w nawarstwieniu i nawarstwieniu w sprzężeniu.

Istotne jest to, że owe zasadnicze cechy charakterystyczne dowolnej formy narracji obiektywizują się językowo i są dostępne przez gramatyczną analizę tekstu.

Proponowane postępowanie analityczne ma następujący przebieg: 1) Należy ustalić i scharakteryzować pod względem gramatycznym zdania określające intencjonalność, a więc wszystkie samodzielne zdania w opowiadaniu, które mają auktoralno-aktualną treść wypowiedzi. 2) Należy ustalić formy narracji znajdujące wyraz w owych zdaniach. Przy czym zdaniom o zgodnej treści wypowiedzi odpowiada jedna tylko forma narracji. 3) Kiedy opowiadanie zawiera więcej form narracji, należy określić ich wzajemne stosunki.

Interpretacja tekstów Kafki jest u Flach bezpośrednią kontynuacją jej analizy struktur formalnych narracji, ma charakter immanentny i świadomie rezygnuje z wszelkich środków, które wprowadzie również uwzględniłyby konkretny językowy kształt utworu, nie wiązałyby się jednak ściśle ze strukturą narracji. Metoda taka

¹⁹ B. Flach, *Kafkas Erzählungen. Strukturanalyse und Interpretation*. Bonn 1967.

dopuszcza stawianie tylko dość ograniczonych pytań, zapewnia natomiast, że nie pozostaną bez odpowiedzi.

Książka Ruth J. Kilchenmann²⁰ zmusza do pewnej refleksji, którą chciałbym poprzedzić jej omówieniem. Ogólnie znany jest daleki od precyzji i ustalenia stan terminologii teoretycznej używanej na obszarze prozy epickiej poniżej, by tak rzec, formy czy może tylko formatu powieści. Z najprostszego doświadczenia czytelniczego wiadomo, że dziedzinę tak w niniejszym przeglądzie nazwanych „krótkich form epickich” wypełniają nowele, opowiadania, powiastki, szkice i obrazki, nie mówiąc o specyficznie nacechowanych, jak np. gawędy czy humoreski. Tego chaosu synonimicznych nazwań i krzyżujących się zakresów nie porządkują jak dotąd ostatecznie i jednoznacznie zdefiniowane szczegółowe kategorie gatunkowe. Trudno nie zazdrościć praktyczności amerykańskiej metodzie „łokciowej”, która posługuje się podziałem opartym na objętości: *short short story* — do 2000 słów, *short story* — od 2000 do 30 000, i *novelle* — od 30 000 do 50 000, przy czym to ostatnie oznacza już „krótką powieść”.

Na gruncie niemieckim, którego przegląd dotyczy, ale nie tylko na nim i zresztą nie bez racji, za jedyną wykrystalizowaną formę uchodzi nowela w jej historycznie konkretnej formule wywodzącej się od Boccaccia. Tymczasem Kilchenmann stara się udowodnić, że nie skostniała w swej morfologicznej określoności nowela, lecz właśnie krótkie opowiadanie (*Kurzgeschichte*), identyfikowane w pewnej mierze z anglosaską *short story*, jest współcześnie najbardziej wyrazistą i dominującą odmianą gatunkową prozy epickiej. Badania jej mają być próbą przedstawienia rozwoju krótkiego opowiadania z uwzględnieniem kwestii formy, języka i struktury. Analizy, które przeprowadza, zmierzają jedynie do wyjaśnienia niektórych zasad strukturalnych i stworzenia punktów zaczepienia dla dalszych prac nad teorią tego spornego i „dziś chyba najmniej wyjaśnionego »typu« literackiego” (s. 9).

Na wstępie autorka wykonuje szereg zabiegów pozorujących definiowanie przedmiotu zainteresowań. Traktuje go przy tym tak, jakby był gatunkiem, przynajmniej wówczas, kiedy stara się odróżnić krótkie opowiadanie od noweli, opowiadania, anegdoty, powieści itd. Ponieważ jednak zdaje się żywić przeświadczenie, iż gatunek jest wprawdzie formą historycznie powstałą, ale nie historycznie zmienną (zob. m. in. s. 195), powątpiewa w możliwość zdefiniowania młodszej i formalnie nie skodyfikowanej ostatecznie *Kurzgeschichte*, skoro nie udało się ustalić powszechnie ważnych kryteriów formalno-estetycznych dla noweli. Wymyka się ona rzekomo nawet Staigerowskiemu „zasadniczemu pojęciom” epickości, dramatyczności i liryczności oraz „typom” Lämmerta, jak gdyby jedno i drugie miały kiedykolwiek służyć zabiegom, do których „okazują się” nieprzydatne.

Zdaniem Kilchenmann rozróżnienie między krótkim opowiadaniem a anegdotą, z której się ono, wedle niektórych teoretyków, wywodzi, nie następuje trudności. Określoność miejsca i czasu, plastyczna charakterystyka postaci i zakończenie pointą są znamienne dla anegdoty, a nie występują w *Kurzgeschichte*. Natomiast w przeciwieństwie do linearnego i ku punktowi kulminacji zmierzającego rozwoju zdarzeń cechującego nowelę — w krótkim opowiadaniu mamy do czynienia z częstką wyrwaną bezpośrednio „z życia”, która zamiast ciągu logicznego ogniw uporządkowanych wzdłuż jednej linii rozwojowej przedstawia splot powiązań i zależności na podobieństwo sieci rozciągających się poza właściwy szkielet konstrukcyjno-zdarze-

²⁰ R. J. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*. Stuttgart 1967.

niowy utworu. Również luźny związek i kapryśny bieg faz narracji daleko odbiega od klarownej kompozycji nowelistycznej, przywiązującej dużą wagę do ekspozycji, kulminacji i bezpośrednio z nią sąsiadującego rozwiązania. Krótkie opowiadanie ma więc cechować nie tyle konstrukcja fabularna, co raczej luźny montaż scen. Wreszcie, podobnie jak w nowszej powieści, struktura czasowa jest tu na wskroś indywidualna i niewiele ma wspólnego z zegarem i kalendarzem.

I tu dochodzimy do kryzysowego momentu rozważań: autorka odbiegając od dotychczasowej płaszczyzny poczyną ogólnie i chaotycznie śledzić tendencje stylistyczne, jeśli nie całej współczesnej literatury, to w każdym razie epiki w ogóle. O *Kurzgeschichte* mówi się więc jako o instrumentcie ekspresji tendencji ideowych autora, przy czym punkt ciężkości spoczywa na rodzaju tendencji, nie zaś na sposobie ich ekspresji odzwierciedlonym w formie utworu. Właściwości stylu krótkich opowiadań autorka przedstawia tak, jak gdyby nie dotyczyły współcześnie utworów wszelkich typów, lecz istotnie stanowiły wyznaczniki określonej ich odmiany gatunkowej. Jednak wymienionej przez nią tendencji do rzeczowości języka rola taka nie przysługuje. Także rezygnacja ze ścisłej motywacji kauzalnej zdarzeń niewątpliwie charakteryzuje współczesność w płaszczyźnie diachronii zjawiska, jakie stanowi literatura, natomiast nie jest, bo nie może być, narzędziem rozróżnień w płaszczyźnie synchronii. Konsekwentnym przynajmniej wyjściem byłoby tu jawne potraktowanie odmian gatunkowych jako luzujących się nawzajem w ciągu następstwa, wykluczenie zaś sytuacji ich współgospodarzenia na tym samym obszarze literatury.

Zamiast tego, przechodząc do zarysu dziejów owej krótkiej formy epickiej, jaką jest *Kurzgeschichte*, Kilchenmann wymienia dość dziwne cechy mające ją wyróżniać, jak np. zwrot do czytelnika (s. 22) czy motyw symbolicznego przedmiotu (s. 23), czy wreszcie płaski rysunek postaci, przedstawianych wyłącznie przez działanie, albo jakikolwiek uczuciowy stosunek łączący autora z bohaterami (s. 35—36). Nawet brak wyraźnego kompozycyjnego zamknięcia jest przecież chwytem, o którym da się tyle tylko sensownie orzec, że odróżnia krótkie opowiadanie od noweli, a i to jedynie pod warunkiem jej określonego ortodoksyjnego pojmowania.

„Krótkie opowiadanie” przestaje wreszcie być określeniem jakiegokolwiek typu utworu, kiedy okazuje się, że nie tylko można z nim utożsamiać konkretne fragmenty dzieła, lecz że jest „czymś więcej niż gatunek czy typ”. Jest mianowicie „nastawieniem, postawą, sposobem myślenia i bycia, które stały się formą, a jako istota, jądro i centrum literackiego tworzenia przeistaczają się w naturalny wyraz przeżyć człowieka XX wieku” (s. 194). Można więc odnaleźć krótkie opowiadanie u początku współczesnych tendencji artystycznych w literaturze i w postaci „formy podstawowej” czy „pierwotnej” w utworach rozmaitych typów.

Kilchenmann wymienia wprawdzie swych poprzedników w dziele uznania *Kurzgeschichte* za samodzielną formę wyrazu — m. in. Klausa Doderera, Hansa Bendera i Waltera Höllera²¹. Wolno jednak przypuszczać, że w kwestii ukonstytuowania się na obszarze krótkich form prozy epickiej nowego gatunku musieli pozostawić wiele punktów niejasnych. W przeciwnym razie takie świadectwo wciąż aktualnej i pilnej potrzeby porządkujących badań w tej dziedzinie, jak książka Kilchenmann, nie mogłoby powstać.

Ryszard Handke

²¹ K. Doderer, *Die Kurzgeschichte in Deutschland*. Wiesbaden 1953. — H. Bender, *Ortsbestimmung der Kurzgeschichte*. „Akzente” 1962, nr 9. — W. Höllner, *Die kurze Form der Prosa*. Jw.