

MIRANDA LEVANAT-PERICIĆ
Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Obala kralja P. Krešimira IV, 2, HR Zadar
miranda.levanat@zd.t-com.hr

KRATKA PRIČA OD *ANTOLOGIJE* (2001.) MIROSLAVA ŠICELA DO *FESTIVALA!* (2011.) ROMANA SIMIĆA BODROŽIĆA

Polazeći od *Antologije kratke priče* Miroslava Šicela, kao i od njegove definicije žanra, u radu se propituje odnos kratke priče prema drugim žanrovima, osobito prema romanu, te odnos prema publicistici, obzirom na vezanost kratke priče uz časopise, književne i komercijalne. Da bi se usporedile različite uredničke koncepcije i književnoteorijska polazišta, u analizu se uključuju i druge antologije i zbirke kratkih priča u hrvatskoj književnosti, posebno one koje su nastale nakon Šicelove, zanimljive i zbog spona s novim kulturološkim fenomenom festivalskog čitanja. Pri kraju članka otvara se tema "rodnog određenja" kratke priče, uglavnom u smislu opreke određenih stilskih formacija, prije svega *stvarnosne proze* i *postfakovske* kratke priče.

KLJUČNE RIJEČI: *kratka priča, teorija žanra, antologija, časopis, rod.*

1. UVOD: MJESTO KRATKE PRIČE U ŽANROVSKOM SUSTAVU KRATKE PROZE

Priređivanje zbornika i antologija kratke priče pitanje je odabira, kojemu u rijetkim slučajevima, kakav je i svijetli primjer *Antologija hrvatske kratke priče* Miroslava Šicela, prethodi sustavno književnoteorijsko i književnopovijesno istraživanje. Odabir proizlazi iz definiranja granica žanra, a na složenost toga zadatka upozoravaju gotovo svi teoretičari kratke priče, pa u tom smislu Ian Reid kratku priču naziva žanrom "protejske raznolikosti" (Reid 2007: 255), a Ruth J. Kilchenmann ističe njezinu "kameleonsku" formu (Kilchenmann 2007: 271), smatrajući je mješovitom proznom vrstom koja se opire čvrstoj definiciji s polazištem u Steigerovim pojmovima "epskog", "lirskog" i "dramskog". Čini se da definiranje kratke priče uvijek otvara pitanje odnosa prema nekom nadređenom žanru ili prema nekom ishodišnom žanru. Pritom je odnos kratke priče prema drugim pripovjednim žanrovima vrlo asimetričan i hijerarhijski postavljen, kao odnos većeg prema manjem, dugog prema kratkom, pa onda i važnog prema nevažnom. Rasprave o kratkoj priči, baš kao i rasprave o noveli, najčešće zazivaju roman kao točku

usporedbe, odnosno opreke. Osim toga, teorija kratke priče povremeno zaziva i samu novelu, pokušavajući odrediti granice među njima. To je osobito značajno za njemačku književnu znanost; u manjoj mjeri time se bave angloamerički kritičari, pa dok Ruth J. Kilchenmann pokušava precizno razgraničiti pojmove *Kurzgeschichte* ("kratka priča"), *Novelle* ("novela") i *Erzählung* ("pripovijetka") (Kilchenmann 2007: 277), Ian Reid razliku novele i kratke priče ne samo da ne smatra bitnom nego je po njegovu mišljenju "kratka proza, čak i u Njemačkoj previše neuredna a da bi se povinula nekom takvom kontrastu" (Reid 2007: 262).

Iako i u našoj sredini pojam "kratka priča" preuzima žanrovsku paradigmu kratke proze¹, pojmu "novela" ostaje još uvijek vjeran Krešimir Nemeć, koji kratku priču smatra fazom u evoluciji novele, odnosno podvrstom novelističke produkcije koja se razvija "u posljednjih petnaestak godina", s tendencijom skraćivanja novele prema minimalističkom projektu kratke priče (*short story*) i kratke kratke priče (*short short story*), uglavnom po američkom uzoru. Takav je pristup Nemeću omogućio da u svoju antologiju novele uvrsti i vrlo kratke priče od 3-4 kartice teksta (npr. "Poštari lakog sna" S. Habjana, "Prodavaonica tajni" E. Budiše, "Salamama" D. Slamniga) do priča/novela od 30-ak kartica (npr. "Oprava" Josipa Kozarca).

Što se tiče mjesta kratke priče u žanrovskom sustavu novelistike, M. Šicel poistovjećuje kratku priču sa crticom, a ne inzistira također ni na strogom razgraničenju od novele i pripovijetke, pa tako u vezi odabira, M. Šicel i sam napominje da njegova antologija ima i primjera koji su u poetološkom smislu novele, kraće ili veće pripovijetke, ali da mu je bilo bitno da svaka priča ima obilježja tipična za žanr, a to su: "sažetost, konciznost u izrazu, tematski događaj ili događaj izdvojen iz svoje pretpovijesti ili naslućivane budućnosti" (Šicel 2001: 19). Na Šicelov pristup kratkoj priči kao otvorenoj strukturi nadovezuje se Helena Sablić Tomić koja je svoju definiciju kratke priče utemeljila upravo na obilježjima *otvorenosti i fragmentarnosti*².

Dakle, za razliku od K. Nemeća, M. Šicel nema potrebu identificirati prijelazne oblike između kratke priče i romana, budući da u svojoj binarnoj tipologiji kratku priču poistovjećuje s kratkom prozom koja stoji nasuprot dugoj prozi, koja je roman. Upravo zbog toga što se njegov genološki koncept kratke priče razvio prema novoj paradigmi koja je zamijenila i istisnula i pripovijetku i novelu, M. Šicel smatra da se obilježja koja je naveo kao tipična za žanr kratke priče mogu susresti i u duljim proznim vrstama.

¹ Helena Sablić Tomić predložila je ipak binarnu shemu razlikovanja novele od kratke priče, utemeljenu na sljedećim oprekama (lijeva strana pripada obilježjima novele, a desna kratke priče): *linearna radnja, logičko povezivanje događaja / plošna, isprepletana struktura, nelogično izdvojeni opisani događaji; sukcesivno pripovijedanje / montaža, kalemljenje; jasno izgrađeni likovi / naznake likova; objektivitet u pripovijedanju / subjektivnost; zatvorenost – poanta / otvoren kraj – začudni efekt* (Sablić Tomić 2012: 44). Čini se da je ova pojednostavljena shema neprimjenjiva na naše antologije novele, odnosno kratke priče jer urednici koriste ili jedan ili drugi naziv kao paradigmu kratke proze. Osim toga, čini se da se obilježja kratke priče koje je autorica izdvojila uglavnom odnose na *quorumasku* poetiku kratke priče, koju je iscrpno proučavala, a ne na ukupnost stilskih značajki ovog uistinu "protejskog" i "kameleonskog" žanra.

² "Kratka priča jest oznaka za otvoren (i na početku priče i na njezinu kraju) prozni iskaz, koji zapisom o fragmentu iz svakodnevnice upućuje na stanje unutar tog fragmenta, ostvarujući pritom formalnu i stilsku ekonomičnost s ciljem postizanja jedinstvena dojma" (Sablić Tomić, 2012: 31).

2. KRATKA PRIČA I ČASOPIS

Kada je u pitanju odnos kratke priče prema drugim žanrovima, Šicelov je stav posve jedinstven – kratka je priča za njega "(...) žanr koji se sa svim svojim posebnostima smjestio između *feljtonistike* i *novelistike*³" (Šicel 2001: 6). Već smo spomenuli da on kratku priču poistovjećuje sa crticom, a njezin izvor vidi u feljtonu – njegov stav ima svoju književnoteorijsku i književnopovijesnu podlogu jer nas upućuje i na obilježja žanra (kratkoća, fragmentarnost itd.) i na specifične uvjete nastanka u kontekstu povijesti hrvatske književnosti gdje se feljton mogao nametnuti kao ishodišna točka kratke proze. Šicel u tom smislu tvrdi sljedeće: "(...) moglo bi se reći da se kratka priča razvila iz feljtona i to tako da je njegovo žurnalističko obilježje preraslo u literarno-umjetnički ostvaraj". Dodaje tomu da se kratka priča afirmira tijekom 19. stoljeća (nekako istodobno kad i feljtonistika), i to – "izrastanjem iz zbito, publicistički aktualno opisane svakodnevne, uglavnom društveno-političke zbilje, u višu umjetničku, vremenski ograničenu stvarnost" (Šicel 2001: 5). Međutim, Šicelova tvrdnja o istodobnosti afirmacije feljtona i kratke priče proturječi tvrdnji o odnosu razvoja u kojemu kratka priča kao umjetnička forma slijedi feljton, koji je žurnalistička i publicistička forma.

Takav pristup otvara ujedno i pitanje granica između novinarstva i fikcionalne proze. To je važno i vrlo aktualno pitanje teorije kratke priče, pa bih u tom kontekstu spomenula studiju Krešimira Bagića, posvećenu hrvatskoj kratkoj priči devedesetih u kojoj je on, povodom pojave knjiga nastalih ukoričavanjem novinskih kolumni (primjerice duhovitih autora Đermana Senjanovića i Viktora Ivančića) ustvrdio da je "literarizacija novinske priče tek usputan ures, ukras koji uveseljava" u tekstovima koji su ipak primarno pisani za novine, s dnevnim povodima i ciljevima. K. Bagić smatra da je "naknadno mehaničko prenošenje takvih tekstova iz jednog medija u drugi hvale vrijedno dokumentiranje prvorazredne žurnalistike, ali nikako i fikcionalizacija žurnalističkog teksta" (Bagić 2007: 445).

Veza novinskog i fikcionalnog teksta je dinamična veza, ali dok K. Bagić inzistira na granicama žanra, M. Šicel ih smatra propusnima. Bez obzira na to što M. Šicel misli na prozu osamdesetih godina 19. stoljeća, a K. Bagić na prozu devedesetih godina 20. stoljeća, njihovo mišljenje navodi nas na isto pitanje – može li novinski tekst doživjeti žanrovsku transformaciju i postati umjetnička proza? Osobito je važno može li to postići jednostavnim promjenom funkcije ovisno o intenciji autora?

Spomenut ću u vezi toga zgodan anegdotski primjer – američki pripovjedač mlađe generacije Wells Tower (r. 1973), koji danas predaje kreativno pisanje na njujorškom sveučilištu Columbia, publicistiku i beletristiku smatra toliko različitim formama pisanja da za njih koristi dva računala i dva odvojena stola (Simić Bodrožić 2011: 302). Ovaj strah od infiltracije beletristike u publicistiku samim kontaktom, duhovita je potvrda Šicelova mišljenja da su granice vrlo propusne i da je uzajamna hibridizacija moguća.

³ U izvornom tekstu istaknuto kurzivom i masno otisnutim slovima.

Spomenula bih još, vezano uz uvjete objavljivanja kratkih priča, mišljenje Marie L. Pratt koja pišući o žanru kratke priče, ističe njihovu naglašenu komunikativnost kao posljedicu zadržavanja veza sa starijim usmenim tradicijama, ali i suvremenih uvjeta objavljivanja, vezanih uz njihovu komercijalizaciju. No, upravo zato što se kratka priča popularizira u sferi komercijalnog i zato što se kratke priče pišu po narudžbi, M. L. Pratt novinarstvo smatra odgovornim za "loš glas" kratke priče.

Priče u časopisima pišu se po narudžbi, njihov ton, tema, jezik i dužina unaprijed su određeni drugim, moćnijim diskursima u čijem se društvu pojavljuju. One su zabava. Časopisni kontekst podrazumijeva rastresenu recepciju u kratkim trenucima između drugih aktivnosti. Te su priče pisane za masovnu publiku – konačni cilj je postići što je moguće masovniju publiku. Za razliku od knjiga, tekst u časopisu nakon čitanja postaje smeće (Pratt 2007: 324).

Ta veza s novinskim časopisima, koji lako "postaju smeće", doprinosi tomu da se kratkoj priči poriče umjetnički status, uz sklonost da se na nju gleda kao na umijeće koje se temelji na vještini a ne kreativnosti. M. L. Pratt smatra da tomu svakako doprinose i sami pisci koji pišu priručnike na temu kako napisati kratku priču⁴.

Bez obzira na lucidna zapažanja M. L. Pratt, zanimljiva i zbog toga što su, uokvirena postkolonijalnom teorijom, proizišla iz napora da se pristupajući kratkoj priči kao slabijem članu opreke razjasne razlozi njezine marginalizacije, smatram da je ipak propustila istaknuti važnu razliku između novinskog, tj. komercijalnog časopisa i književnog časopisa, koji nešto rjeđe "postaje smeće" jer zapravo predstavlja knjigu u fizičkom smislu, odnosno ukoričeni predmet koji može imati privilegirano mjesto na polici⁵. Važno je to naglasiti upravo zbog hrvatske kratke priče, koja se baš kao i novela (ako prihvatimo Nemecovo inzistiranje na razlici), razvijala u književnim časopisima. U tom smislu K. Nemec ističe *krugovašku novelu* pisaca okupljenih oko časopisa *Krugovi* od 1952. do 1958., koja je imala posebne poetološke značajke – "grad kao poprište radnje, bijeg od 'velikih' tema, fokusiranje likova društvenih marginalaca i osamljenika, kolokvijalna fraza i uporaba žargona, sklonost naraciji u prvom licu" (Nemec 1997: 10). Takav tip proze njeguje i sljedeći naraštaj pisaca okupljenih šezdesetih oko časopisa *Razlog*. Iako *razlogovci* uglavnom zanemaruju prozu, izuzetci poput Z. Majdaka i A. Majetića obilježili su šezdesete i sedamdesete specifičnim modelom proze, uvodeći u literaturu "lik gradskog poluinteligenata ili nedoučenog đaka, simpatičnog i svima prepoznatljivog u ulici ili kvartu, 'fakina' koji govori tipičnim šatrovačkim žargonom i kreće se uglavnom po kafićima, sumnjivim plesnjacima i raznim opskurnim mjestima" (Šicel 2001: 15).

⁴ Dodala bih tomu i opasku o školama kreativnog pisanja koje pokreću književnici, gdje se uvježbavajući pisanje kratkih priča potiče uvjerenje da kratke priče mogu pisati svi koji žele svladati određenu vještinu. Naravno, i u tom je slučaju u pitanju hijerarhijski odnos prema nadređenom žanru, koji potvrđuje stav M. L. Pratt da je kratka priča *poligon za vježbanje* kojemu je roman cilj izobrazbe.

⁵ Zanimljivu pojedinost vezanu uz odnos časopisa i knjige iznijela je H. Sablić Tomić u svojoj studiji o hrvatskoj kratkoj priči. Izlažući povijest biblioteke *Quorum*, koja je pokrenuta 1984. godine, ona napominje da su prva tri eksperimentalna broja toga časopisa, koje je uredio Vlaho Bogišić, nazvani "časopisnim knjigama" i "nultim brojevima Quoruma" (Sablić Tomić 2011: 137).

Suživot sa časopisima nastavlja se osamdesetih i devedesetih godina, kada se hrvatska kratka priča vezuje uz časopise *Quorum* i *Polet*. Autorima *Quorumova* naraštaja Helena Sablić Tomić posvetila je knjigu znakovita naslova *Montaža citatnih atrakcija* (1998.). Miroslav Šicel ističe nemogućnost preciznijeg definiranja stilskih značajki kratke priče te generacije jer ona na neki način "sintetizira različite krhotine elemenata tradicionalne prozne produkcije" (Šicel 2001: 17), na što donekle upućuje i spomenuti naslov studije H. Sablić Tomić. Zanimljivo je da prekretnicu u "tihog tradiciji" hrvatske kratke priče K. Bagić vidi upravo u *Poletovu* projektu "Priče na 29 redaka", u kojem su sudjelovali brojni pisci te je 1983. tiskan i zbornik *64 priče na 29 redaka*, u kojemu je predstavljen minimalistički model "kratke kratke priče" (*short short story*).

Devedesetih godina, kada se pojavljuje novi kulturološki fenomen festivalskog čitanja, od Festivala alternativne književnosti (FAK), a nešto kasnije, nakon 2000., i preko Festivala europske kratke priče (FEKP), kratka se priča pomalo odvaja od časopisne ovisnosti, vezujući se uz usmenu izvedbu i njegujući performativnu dimenziju, što je potencijal koji dotad nije bio iskorišten. Zbog svoje duljine, kratka se priča može ispričovijedati te time stječe izvedbenu dimenziju na koju roman ne može računati, a koja omogućuje neposrednu (ne samo konvencionalnu) komunikaciju pisca s publikom. Vraćanje na tradiciju usmenosti u uvjetima ustaljene pismenosti, predstavlja pokušaj oživljavanja umjetnosti riječi zatvorene u svoju "knjiškost". Upravo zato M. L. Pratt ističe da kratka priča ne nudi samo "maleni" prostor za eksperimentiranje, nego predstavlja žanr u kojemu su "tradicionalno udomaćen usmeni i nestandardni govor, popularna i regionalna kultura, marginalno iskustvo, te najprikladniji oblik za reproduciranje dužine većine usmenih govornih događaja" (Pratt 2007: 323).

Obzirom da je FAK svoju prvu festivalsku manifestaciju održao 13. i 14. svibnja 2001. u Osijeku (Sablić-Tomić 2012: 117), iznenađujuća je činjenica da se Miroslav Šicel u predgovoru svoje *Antologije* (2001.), gotovo istodobno uspio osvrnuti na taj fenomen, koji po njemu spada više "u domenu sociologije književnosti, nego li u pitanja umjetničke, literarne inovativnosti" (Šicel 2001: 17) te uvrstiti u antologiju i *fakovske* priče B. Radakovića, A. Tomića, Đ. Senjanovića i M. Jergovića. Sudeći po odabranim primjerima, *fakovska* kratka priča se opet vraća tipu junaka razvijenom u *krugovaškoj* i *razlogovskoj* prozi, urbanom "fakinu" ili "frajeru", kao i žargoniziranoj prozi (usp. Koščak, 2011.), što je posredno vezuje uz poetiku odnjevovanu u spomenutim časopisima.

Konačno, razmatranje o odnosu kratke priče i časopisa, zaključit ću isticanjem značaja antologija i zbirki, koje su upravo zato što od kratke priče čine knjigu, presudne za preživljavanje žanra koji još uvijek traži svoje pravo na važnost. Među takvim je knjigama antologija Miroslava Šicela zacijelo najopsežnija i najobuhvatnija u hrvatskoj književnosti. U širokom vremenskom rasponu koji počinje Šenoinim "Zagrebuljem" (1867.) i Jorgovanićevim "Jesenskim zvucima" (1878.), a završava pričama Đermana Senjanovića, Viktora Ivančića, Borivoja Radakovića, Miljenka Jergovića, Denisa Peričića i Ante Tomića, nastalih krajem devedesetih, u antologiju je uvršteno stotinjak novela, što je opseg koji nadmašuje sve ostale dosad objavljene zbirke novela i kratkih priča.

3. KRATKA PRIČA I ROMAN (ILI KRATKA PRIČA NAKON ŠICELOVE ANTOLOGIJE)

Uzmemo li u obzir Šicelovu tvrdnju da kratka priča u hrvatskoj književnosti ima uspona i padova, no u "suvremenoj književnosti ostvaruje apsolutnu dominaciju nad svim ostalim proznim vrstama" (Šicel 2001: 18), zanimljiva je pojedinost da njegova antologija nastaje (i zaustavlja se) upravo u trenutku najvišeg uspona kratke priče.

Kako se dakle priča o kratkoj priči razvijala dalje, što je s kratkom pričom nultih i desetih godina? Osvrnut ću se na nedavno objavljene dvije zbirke kratkih priča koje karakteriziraju posve oprečne uredničke koncepcije – prva je zbirka od pedeset priča objavljena 2010. pod naslovom *Trenutak proze. Hrvatska kratka priča*, koju je priredio Davor Uskoković, a drugu je objavio 2011. Roman Simić Bodrožić pod naslovom *Festival! Antologiju europske kratke priče*. Zbirka *Trenutak proze* objedinjuje radove iz kulturnog priloga "Donat" *Zadarskog lista*; objavljene u sklopu Natječaja za kratku priču "Petar Zoranić", pa je taj "zadarski Pentekontameron" (kako ga je Tonko Maroević nazvao u predgovoru), osobito značajan jer u njemu ne prevladava "metropolski pristup". Posve je oprečna koncepcija Bodrožićeve antologije, koja već u naslovu ima dva bitno različita koncepta – ona je "europska" i ona je "festivalna" – vezana je uz književnu manifestaciju koju pod naslovom Festival europske kratke priče (FEKP) od 2000. organizira sam urednik i rezultat je izbora iz desetogodišnje festivalske prakse. Uz upola manji broj autora – njih 24 iz 14 zemalja, od toga 11 hrvatskih pisaca – došlo je do sužavanja na pomalo elitističku i definitivno metropolsku koncepciju. Osim toga, kako je duhovito u predgovoru naveo urednik, tu je i geopolitičko shvaćanje Europe znatno prošireno, pa uključuje i SAD i Izrael budući da se nije moglo bez Edgara Kereta i Wellsa Towera, pa se čini da se sasvim slučajno geopolitički pojam Festivalne Europe približio Saidovu Okcidentu. Urednička koncepcija žanra također je vrlo široka. Uključene su u kratku priču "jako kratke i jako duge, jako smiješne i jako ozbiljne, priče koje slave zaplet i kojima je zaplet jezik" (Simić Bodrožić 2001: 5). Što se tiče duljine, uistinu nema ograničenja, tako da priča "Sirova voda" Wellsa Towera ima oko 40 stranica, a priča "Zimnica za život (za lošu probavu)" Olge Tokarczuk broji svega 8 stranica. Čini se da je i u ovom primjeru genološki koncept "kratke priče" posve istisnuo paradigmatu pripovijetke. Budući da namjera urednika nije bila samo "okupiti najbolje što Kontinent nudi, nego i vidjeti gdje smo tu mi, kako u takvom kontekstu izgleda hrvatska književnost" (Simić Bodrožić 2011: 5), polovica tako široko shvaćene europske antologije pripada hrvatskim autorima.

Prateći odnos hrvatske kratke priče prema svjetskoj književnosti, Miroslav Šicel istaknuo je poetološke veze hrvatskih pisaca s Poeom, Borghesom, Calvinom i u novije vrijeme osobito s Raymondom Carverom. No, ne treba zaboraviti da riječ o svjetskim majstorima kratkih priča koji su stvorili vlastite žanrovske modele, a da im pritom kratka priča nije bila poligon za vježbanje romana. Poe, Maupassant, Čehov, Borges i Carver nisu romanopisci. Hrvatski pisci devedesetih, koji su popularizirali kratku priču, tu su formu uistinu koristili kao vježbu koja prethodi romanu. Jergović, Ferić, Tomić i Perišić počeli su kao pisci kratkih priča, a danas su romanopisci. Da bismo shvatili odnos koji pojedini hrvatski pisci njeguju

prema kratkoj priči, dovoljno je osvrnuti se na primjer Zorana Ferića, autora koji se javlja u svim spomenutim antologijama⁶ (izuzev zadarske). U posljednjoj i najmlađoj antologiji (Simičevoj) objavljena je njegova priča "Il silenzio", koja je zapravo ulomak iz romana *Kalendar Maja* (2012.). U vezi s tim, napomenula bih da otvorenost ne pretpostavlja ujedno i nedovršenost pa kada teoretičari žanra ističu otvorenu strukturu kratke priče ne misle pritom na mogućnost ulančavanja u dulje cjeline. Kratka priča nije ni više ni manje od fragmenta romana; ona je jednostavno zasebna cjelina. No, takvo tretiranje žanra koji je devedesetih godina bio dominantan, posljedica je zaokreta hrvatskih pisaca kratkih priča, koji su se "u trenutku njezina najvišeg uspona" usmjerili prema nadređenom, prestižnom statusu romana. Takav razvoj u velikoj mjeri doprinosi učestalosti predrasudi da kratku priču mogu napisati svi, a roman ne. Naravno, uvijek se pritom zaboravlja da postoje dobri i loši romani, kao i dobre i loše, odnosno manje uspjele kratke priče. Razliku očekivanja koja publika postavlja dobroj kratkoj priči, i dobrom romanu, zgodno je formulirao Julio Cortázar citirajući jednog argentinskog pisca ljubitelja boksa – "(...) roman uvijek pobjeđuje osvajajući bodove, dok priča mora pobijediti nokautom" (Cortázar 2007: 180).

Čini se da je razdobljanska poetika kratke priče uvijek poetika odnosa prema nekom drugom žanru. U tom smislu znakovitim odgovorom u kojem se naslućuje poetika novog razdoblja, smatram odgovor Tanje Mravak, koja je prilikom gostovanja u udruzi "ZaPis" u Zadru 20.10.2011., na pitanje kada će napisati roman, rezolutno utvrdila da nema tu vrstu ambicije i dodala – "Kad nekoj od priča bude tijesno, onda ću, valjda, napisati i roman."

4. ŽENSKI I MUŠKI ROD KRATKE PRIČE

Uvodno razmatranje o teoriji kratke priče Helena Sablić Tomić započinje jednim, naizgled nevažnim, pitanjem o "ženskosti", odnosno "muškosti" kratke priče⁷. Kreće od usputne napomene o festivalu "Kratka priča je ženskog roda", koji organizira Centar za ženske studije u Zagrebu, no ne zadržava se na toj manifestaciji, nego napominje da opsežna Šicelova antologija ima samo šest autorica (Tatjana Arambašin, Višnja Strahuljak, Sonja Manojlović, Vesna Biga, Dubravka

⁶ *Antologija hrvatske novele* (1997.) K. Nemeca završava Ferićevim tekstom "Potrči doktora"; Šicelova antologija uključuje Ferićevu priču "Tužna bajka o Clari Schumann i braći Grimm"; Bagičeva antologija *Goli grad* (2003.) također ima Ferićevu priču "Blues za gospođu s crvenim mrljama". Jagna Pogačnik, koja Ferića naziva *proznom zvijezdom* devedesetih, smatra da je on ujedno bio i tihi sudionik svih ranijih zbivanja oko *Quoruma* (Pogačnik 2002: 280), pa u tom smislu njegova proza pokazuje kontinuitet koji ide od *Quorumove* kratkopričaške generacije sve do uzleta prema opsežnom romanu *Kalendar Maja* (2011.). Međutim, njegovo genološko pomicanje od kratke priče prema romanu, možda je ipak samo prividno jer se čini da je svoj posljednji romaneskni mozaik ispisao fragmentima kratkih priča koje mogu funkcionirati samostalno (kao što je slučaj i s pričom "Il silenzio" u Simičevoj antologiji). Njegov roman uistinu duguje podosta poetici kratke priče, no uklapanje kratkih priča u strukturu romana nije samorazumljivo i otvara složena pitanja promjene funkcije i recepcije. Možda se upravo u tim transformacijama najeksplicitnije očituju genološke razlike romana i kratke priče (usp. Levnat-Peričić 2012: 331).

⁷ Autorica je svoju studiju oblikovala u formi predavanja, pa se tako u prvom predavanju, posvećenom temi teoriji kratke priče, obraća zamišljenoj publici pitanjem: "Jeste li razmišljali o kratkoj priči kao ženskome žanru?" (Sablić Tomić 2012: 11).

Ugrešić, Carmen Klein), a antologija Krešimira Bagića *Goli grad* (2003.) ima 16 autora i samo jednu autoricu (Carmen Klein). Pozivajući se na mišljenje Krešimira Bagića da "kratka priča očito nije ženski žanr" jer se žene "više okreću romanima, biografijama i dnevnicima"⁸, ona zaključuje – "Složila bih se s mišljenjem o kratkoj priči kao o ne-ženskom žanru (...)" (Sablić Tomić 2012: 12). Pored toga, zapaža da u Šicelovoj antologiji ima više onih priča kojima je glavni lik žena, nego dakle onih kojima je autorica žena. Odmah potom autorica analizira tematski sustav kratkih priča pulskog književnika Vlatka Ivandića i uočava "ženske teme" kao što su "osjeti, patetična tjeskoba i distancirana osama, socijalni konzervativizam i lažni moral, zaljubljenost, ranjivost, zanesenost, iščekivanje, žudnja" (Isto, 12). Temu "rodne određenosti" kratke priče autorica ponovo otvara u posljednjem poglavlju svoje knjige koji nosi naslov "Autor, pripovjedač, lik". Obzirom "na kategoriju realizirane osobnosti", ona izdvaja dva tipa ženskih likova: arhetipski (žene, majke, udovice, ljubavnice) i individualni tip (Sablić Tomić 2012: 181). Analiza primjera kratkih priča nekolicine autora iz Slavonije s prijelaza stoljeća pokazuje da je binarna opreka majka/ljubavnica stalno mjesto realističke koncepcije tematiziranja žene, dok su individualni tipovi "oni koji samostalno odlučuju o svojoj egzistenciji bez obzira na vladajuće društvene norme", što ih uglavnom vodi do "autsajderske pozicije" (Isto, 185). Na mogućnost "rodnog određenja" kratke priče, autorica se vraća i na samom kraju poglavlja posvećenom povijesti kratke priče, u osvrtu na zbirku priča Tee Tulić *Kosa posvuda* (2011.), u kojoj analizira "preplitanje triju ženskih perspektiva i međusobne odnose triju generacijski udaljenih žena" (Sablić Tomić 2012: 130). Čini se da je zbirka kratkih priča Tee Tulić ujedno i najmlađa spomenuta zbirka u njejoj studiji, nakon koje se u sljedećem poglavlju opet vraća osamdesetima. Uz zbirku Tee Tulić, najmlađe su zbirke ostalih autora na koje se oslanja njezina studija objavljene 2009. (Boris Gregorić, Anđelko Mrkonjić) i 2008. (Josip Cveni, Dražen Ilinčić, Vlatko Ivandić, Julijana Matanović).

Ne spominjem to da bih ukazala na manjkavosti ove iscrpne studije, već zbog toga što smatram da su se upravo nultih i desetih godina dogodili značajni poetološki pomaci u hrvatskoj kratkoj priči i da, obzirom da se autorica osvrnula na jednu zbirku objavljenu 2011., iznenađuje što je uspjela previdjeti brojne ranije zbirke nove generacije kratkopričaša, koji pripadaju, uvjetno rečeno *postfakovskoj* poetici. Zbog uvodnog konteksta koji je otvorila citiranjem Bagićeve stava o "muškosti" kratke priče, kao i u kontekstu zastupljenosti autorica u njegovoj i Šicelovoj zbirci, valja spomenuti zbirku kratkih priča *Blizine, nigdine i fritule* (2011.), koju je uredila Jadranka Pintarić. Zbirka je zanimljiva ne samo zbog ujednačena omjera autora i autorica (18 kratkih priča od čega 9 autora i 9 autorica), nego i zbog toga što se u njoj pojavljuje nekolicina autorica mlađe generacije koje su u posljednjem

⁸ Helena Sablić Tomić ne navodi izvor citata, no očigledno je riječ o stavu koji je Bagić izrekao na promociji svoje antologije, 26.5.2003., potaknut primjedbama Velimira Viskovića. Sandi Vidulić o tome piše sljedeće: "Visković je u ponedjeljak, na predstavljanju 'Gologa grada', također zamjerio 'kolegi Krešimiru Nemecu', kako je pogreškom više puta nazvao Bagića, zašto u antologiji nema više žena, poput Dubravke Ugrešić, Julijane Matanović i drugih. 'Kratka priča očito nije ženski žanr. One se više okreću romanima, biografijama i dnevnicima, što su uočila i ranija slična izdanja u Hrvatskoj', kazao je Bagić i dodao: 'Radi se o antologiji u koju sam pokušao uvrstiti literarno najuspjelije predstavnike najzanimljivijih modela i stilova, a ne o panorami kratke priče.'" (Vidulić 2003.)

desetljeću objavile značajan broj zamijećenih i nagrađenih radova. Spomenut ću one koje ne bi trebalo zaobići: Olja Savičević Ivančević, *Nasmijati psa* (2006.), Maja Hrgović, *Pobjeđuje onaj kojem je manje stalo* (2010.), a tu je i Sanja Lovrenčić koja objavljuje zbirke priče od 1998. (*Wien Fantastic*) i nedavno je objavila novu zbirku pod naslovom *Zlatna riba i istočni Ariel* (2010.). Iako izvan spomenute zbirke, u tom su kontekstu značajne i Ivana Šojat Kuči koja je prvu zbirku kratkih priča *Kao pas* objavila 2006. godine, a nedavno se javila s najnovijom zbirkom *Ruke Azazelove* (2011.), kao i nagrađivana debitantica Tanja Mravak, sa zanimljivom i dosad jedinom zbirkom *Moramo razgovarati* (2010.).

Na tragu Miroslava Šicela, koji je nastojao pratiti razvoj hrvatske kratke priče u kontekstu svjetske književnosti, moram također spomenuti i utjecajnu kanadsku spisateljicu Alice Munro, koja se nedavno pojavila u hrvatskim prijevodima Maje Šoljan s dvjema zbirkami – *Služba, družba, prošnja, ljubav, brak* (2011.) i *Previše sreće* (2012.). Obzirom na pozitivnu recepciju u našoj sredini, možda bismo mogli očekivati zaživljavanje kratke priče bliske poetološkom modelu koji njeguje Alice Munro, u onom smislu u kojem se osamdesetih ukazivalo na *borgesovce*, a devedesetih na *karverovce*. Pritom, naravno, ne treba domaću sredinu marginalizirati tražeći u njoj pod svaku cijenu odjeke svjetske književnosti; potrebno je ponekad imati povjerenja i u *Zeitgeist*, koji nevidljiv iz tihe pozadine, utječe na istodobnost stilski srodnih pojava⁹. Također, istraživanja poetoloških veza ne bi trebala biti rodno (pred)određena u smislu iznalaženja poveznica između određenih autorica, uz zaobilaženje autora. To nas može dovesti samo do površnih zaključaka u kojima, primjerice svaku spisateljicu koja se bavi temom braka, djetinjstva ili gerijatrijskih veza, automatski povezuje s Alice Munro, a u svakoj kratkoj kratkoj priči vidi asketski model karverovske proze.

Konačno, ono što je hrvatsku kratku priču devedesetih odredilo kao "mušku" ili "ne-žensku" bila je zaokupljenost mačističkim temama u okviru poetike tzv. *stvarnosne proze*, koju je Dean Duda opisao lakonskom preciznošću – "to je kad se u priči spominje pivo, gradski prijevoz i neki nadrkani tip" (Duda 2010: 12). Uistinu, nema razloga da kratka priča bude ženskog ili muškog roda, ali je mala vjerojatnost da kratka priča s mačističkim, "mužjačkim" temama, u bilo kojem smislu bude ženska. No, iako je za tu vrstu proze svojstven "brutalni pripovjedač", nerijetko sklon seksističkim ispadima, nisam zapazila da se o *stvarnosnoj prozi* ili o *fakovskoj* kratkoj priči piše kao o rodno određenim prozama, iako one to uistinu jesu. S druge strane, proza Tee Tulić analizira se u kontekstu "rodno određene" kratke priče, i to isključivo na temelju toga što se u njoj javljaju ženski likovi (Sablić Tomić 2012: 130).

Vezano uz "rodno određenje" *suvremene žargonizirane proze* koja predstavlja svojevrsno nasljeđe *proze u trapericama*, a u kritici i prikazima obično se uključuje u poetičke modele *stvarnosne proze* ili *kritičkog mimetizma*, zanimljive podatke

⁹ Na spomenutom zadarskom gostovanju Tanje Mravak, jedno od postavljenih pitanja iz publike odnosilo se upravo na poetološke veze njezina pripovjednog stila s Alice Munro. Konkretnije, jednog od sudionika književne večeri, zanimalo je da li je Tanja Mravak bila upoznata s kratkim pričama Alice Munro prije nego je napisala zbirku, na što je ona odgovorila da je *Službu, družbu, prošnju, ljubav, brak* čitala sa zadovoljstvom, ali u vrijeme kada je njezina zbirka već bila kod izdavača.

donosi studija Nikole Koščaka, koji u pričama Ede Popovića, Borivoja Radakovića, Roberta Perišića, Dalibora Šimprage, Vlade Bulića, Tvrtka Kulenovića, Sime Mraovića, Ive Balenovića (Alena Bovića) i Viktora Ivančića, prati modele srodne Flakerovoj *prozi u trapericama*, a koji donekle koreliraju i s poetikama Majetićeve, Majdakove, Slamnigove i Šoljanove proze. U spomenutom korpusu on izdvaja dva stilsko-poetička tipa likova/pripovjedača: prvi tip predstavljaju "likovi društvenih marginalaca, pa i socijalno problematičnih subjekata, poput (verbalno) agresivnijih urbanih frajera, navijača, narkomana, rekonvalescenata i (od PTSP-a oboljelih) branitelja", koji su uglavnom "pretežno mlađi muškarci, manje razine obrazovanosti, skloniji seksističkim, ksenofobnim i nacionalističkim stavovima". Drugi tip je sofisticiraniji tip "permanentnih adolescenata, urbanih rokera, partijanera i sličnih autsajdera" (Koščak 2012: 41). Koščakova analiza diskursa ne samo da posredno ukazuje na rodnu isključivost *stvarnosne proze* nego u određenim primjerima (kakve su *Kavice Andreja Puplina* Dalibora Šimprage) ističe političku nekorektnost i seksističke ispade. Maša Kolanović također zapaža da je u središtu *proze u trapericama* (a time posredno i u *stvarnosnoj prozi*, koja dobrim dijelom baštini taj tip diskursa) muški heteroseksualni identitet. Posljedica je toga marginalizacija ženskih likova i stereotipno oblikovanje rodni uloga (Kolanović 2011: 282).

Dakle, u hrvatskoj kratkoj priči postoji stilsko nasljeđe oblikovano još u realizmu, a odnosi se na arhetipski pristup ženskim likovima (u rasponu od majke do ljubavnice), kako je to pokazala H. Sablić Tomić, no postoji i tendencija koja ide od *proze u trapericama*, stilski vrlo odmaknuta od tradicionalnog realističkog pripovjedača kada je u pitanju subverzivan odnos prema vladajućim diskursima, no u slučaju rodni uloga, ona i dalje afirmira poznati arhetip. Upravo to ima u vidu Maša Kolanović kada piše o "slijepim pjegama osporavanja proze u trapericama" upozoravajući na nerazmjernu subverzivnost i konzervativnost uočljivu upravo u prezentiranju rodni uloga: "što je izrazitija subverzivna praksa muških likova, to je jača pasivizacija ženskoga subjekta" (Kolanović 2011: 282). Helena Sablić Tomić primijetila je da su žene češće teme kratkih priča, nego pripovjedačice; dakle češće su objekti nego subjekti pripovijedanja. Toj tvrdnji nešto ipak nedostaje; čini se da je treba nadopuniti iskustvom kratke priče nakon devedesetih – u *stvarnosnoj prozi*, kao i u *prozi* koja nasljeđuje model *proze u trapericama* ta se teza potvrđuje, u *postfakovskoj* književnosti uistinu više ne. Štoviše, zapažam da se u određenom broju primjera kao potreba bijega od rodnog stereotipa, osobito od poistovjećivanja autora/ice i pripovjedača/ice, autorice odlučuju za muški rod pripovjedača, a autori za ženski rod pripovjedačice. Tako se, primjerice, u priči "Ruke Azazelove" Ivane Šojat Kuči javlja muški pripovjedač. Slične primjere nalazim u zbirci *Blizine nigdine i fritule*, u kojoj Sanja Lovrenčić za priču "Sretan put Sofija!" bira prvo lice muškog roda, dok Predrag Lucić u priči "Tania Martinha" bira prvo lice ženskog roda. Dok igra na kartu izvrtanja stereotipa, eksperimentiranje s rodom najčešće ga upravo tim preokretanjem potvrđuje. No, ta je praksa zanimljiva prvenstveno zbog toga što pokazuje da ne postoje "ženske teme", barem ne u opsegu koji je odredila Helena Sablić Tomić (usp. 2012: 12). Postoji dakako rodna isključivost i seksizam, koji nam priječi da neke radove ispisane "muškim pismom" zamislimo uz promjenu roda, pa iako je nemoguće rodno transliterirati *Kavice Andreja Puplina* Dalibora Šimprage, toj zamisli donekle su se izokretanjem stereotipa približile Olja Savičević Ivančević

u priči "Rob" i Tanja Mravak u priči "Moramo razgovarati". Problematiziranje rodne tematike zastupljeno je i u priči "Pederi" Olje Savičević Ivančević, koja otvara pitanja heretička za perspektivu nasljeđa *proze u trapericama* u kojoj vlada zakon muške klape, frajera i fakina, a homoseksualni identitet, kao i ženski, predstavlja *slijepu pjegu* osporavanja u toj stilskoj formaciji.

5. ZAKLJUČAK

Priređivanje antologija kratke priče važno je iz književnopovijesnih razloga (jer okuplja rasuti teret kratkih priča objavljenih u časopisima) i književnoteorijskih razloga (jer priređivanju antologije nužno prethodi definiranje žanra, tj. genološko određivanje granica opsega antologije). Osvrnemo li se na antologije hrvatske kratke priče objavljene u posljednja dva desetljeća, zapaziti ćemo da u izboru najmanje presuđuje kratkoća, odnosno da priređivačima u njihovu odabiru nije presudno pitanje koliko kratka priča treba biti kratka, iako se tim pitanjem dosljedno bave svi teoretičari žanra. Posljedica je toga širenje genološkog polja kratke priče, pa u većini novih antologija kratka priča preuzima žanrovsku paradigmu kratke proze, potiskujući ostale prijelazne oblike do romana, prvenstveno novelu i pripovijetku. Na razlici novele i kratke priče rijetko se inzistira, pa je među priređivačima antologija usamljeno mišljenje Krešimira Nemeca koji kratku priču smatra evolucijskom fazom u razvoju novele. Poetološke razlike novele i kratke priče nastoji utvrditi i Helena Sablić Tomić – kao i autor naše najopsežnije antologije kratke priče, Miroslav Šicel, i ona inzistira na *otvorenosti* i *fragmentarnosti* kao glavnim razlikovnim obilježjima kratke priče, no Šicel tu ne vidi polazište za distanciranje kratke priče od ostalih kraćih proznih vrsta.

Kada je u pitanju odnos kratke priče prema drugim žanrovima, ona se najčešće razmatra u opreci prema romanu, kao prestižnom i nadređenom žanru, ali i u odnosu prema publicistici, posebno prema književnim časopisima, obzirom na uvjete objavljivanja. U hrvatskoj se književnosti u tim okolnostima javljala *krugovaška*, *razlogovska*, *quorumaska* i *poletovska* kratka priča. Devedesetih godina, s pojavom festivalskog čitanja, kratka se priča donekle oslobađa časopisne ovisnosti, a vraćanjem na tradiciju usmenosti u uvjetima ustaljene pismenosti, kratka priča otkriva i nove poetološke mogućnosti, utemeljene na usmenoj izvedbi i neposrednoj komunikaciji pisca s publikom. No, devedesete i tzv. *fakovska* kratka priča, opterećene poetološkim obilježjima *stvarnosne proze* kojoj je u središtu "brutalni pripovjedač" i muški heteroseksualni identitet, zaveli su pojedine priređivače antologija, kao i autore književnoznanstvenih priručnika na neprimjerene i poopćene zaključke o muškom rodu kratke priče, odnosno o ženama kao objektima, a ne subjektima pripovijedanja kratkih priča. Značajni poetološki pomaci zbili su se u *postfakovskoj* prozi, koja se oslobađa rodnog stereotipiziranja, i u smislu marginaliziranja ženskih likova, i u smislu reprezentiranja rodničkih uloga. Povrh toga, za razliku od kratkopričaša afirmiranih devedesetih godina, koji su se svi okrenuli pisanju romana ostavljajući kratku priču iza sebe nakon uvježbavanja narativne vještine, čini se da *postfakovski* kratkopričaši i kratkopričašice, dijelom zbog novog poetološkog približavanja poeziji i dramati, a dijelom zbog distanciranja od *kritičkog mimetizma* koji nužno teži širim proznim zahvatima, ostaju vjerni žanru kratke priče.

Budući da je protejska narav kratke priče, između ostalog, posljedica njezine orijentacije na suvremene teme, bez praćenja recentne književne produkcije nemoguće je dati konačne zaključke o teoriji i povijesti toga žanra, pa kao što po svojoj strukturi kratka priča kraj ostavlja otvorenim, čini se da i teorijska refleksija mora ostati otvorena za nova preoznačavanja i buduća nadopisivanja.

LITERATURA

- Bagić, Krešimir. 2007. "Damoklov mač stvarnosti. Hrvatska kratka priča devedesetih". *Teorija priče. Panorama o umijeću pričanja 1842. – 2005.* Ur. Tomislav Sabljak. Zagreb: HAZU: 433-451.
- Bagić, Krešimir (ur.). 2003. *Goli grad. Antologija hrvatske kratke priče 80-ih i 90-ih.* Zagreb: Naklada MD.
- Cortázar, Julio. 2007. "Neki aspekti kratke priče". *Teorija priče. Panorama o umijeću pričanja 1842. – 2005.* Ur. Tomislav Sabljak. Zagreb: HAZU: 179-184.
- Duda, Dean. 2010. *Hrvatski književni bajkomat.* Zagreb: Disput.
- Ferguson, Suzanne C. 1981. "Definiranje kratke priče". *Dometi* 11: 327-336.
- Kilchenmann, Ruth J. 1981. "O definiciji kratke priče". *Dometi* 11: 45-52. Isto u: *Teorija priče. Panorama o umijeću pričanja 1842. – 2005.* 2007. Ur. Tomislav Sabljak. Zagreb: HAZU: 271-278.
- Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije.* Zagreb: Naklada Ljevak.
- Košćak, Nikola. 2012. "Žargon i stilovi suvremene hrvatske proze". *Vila – Kiklop- kauboj. Čitanja hrvatske proze.* Ur. Anera Ryznar. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola: 39-69.
- Levanat-Peričić, Miranda. 2012. "To je ona druga strana – Pit... i to je Amerika" (uz roman Zorana Ferića, *Kalendar Maja*). *Zadarska smotra* 3-4: 330-336.
- Nemec, Krešimir. 1997. *Antologija hrvatske novele.* Zagreb: Naklada Pavičić.
- Pintarić, Jadranka (ur.). 2011. *Blizine, nigdine i fritule.* Zagreb: Zana.
- Pogačnik, Jagna. 2002. *Backstage: književne kritike.* Zagreb: Pop&Pop.
- Pratt, Mary Louise. 2007. "Kratka priča – ukratko rečeno". *Teorija priče. Panorama o umijeću pričanja 1842. – 2005.* Ur. Tomislav Sabljak. Zagreb: HAZU: 318-325.
- Reid, Ian. 2007. "Kratka priča". *Dometi*, 11, 1981: 59- 72. Isto u: *Teorija priče. Panorama o umijeću pričanja 1842. – 2005.* 2007. Ur. Tomislav Sabljak. Zagreb: HAZU: 254-270.
- Sablić Tomić, Helena. 1998. *Montaža citatnih atrakcija.* Osijek: Matica hrvatska.

Sablić Tomić, Helena i Goran Rem. 2008. *Hrvatska suvremena književnost od 1968. do kraja osamdesetih godina 20. stoljeća te dalje kroz prvo desetljeće 21. stoljeća. Pjesništvo i kratka priča*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Sablić Tomić, Helena. 2012. *Uvod u hrvatsku kratku priču*. Zagreb: Leykam international.

Sabljak, Tomislav (ur.). 2007. *Teorija priče. Panorama o umijeću pričanja 1842. – 2005*. Zagreb: HAZU.

Simić Bodrožić, Roman (ur.). 2011. *Festival! Antologija europske kratke priče*. Zagreb: Profil.

Šicel, Miroslav (ur.). 2001. *Antologija hrvatske kratke priče*. Zagreb: Disput.

Šicel, Miroslav. 2007. "Kratka priča". *Teorija priče. Panorama o umijeću pričanja 1842. – 2005*. Ur. Tomislav Sabljak. Zagreb: HAZU: 430-432.

Vidulić, Sandi. 2003. "Grad kao metafora". *Slobodna Dalmacija* 26.5.2003. <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20030526/kultura03.asp> (zadnji pregled 13.4.2013.)

SHORT STORY FROM THE *ANTHOLOGY* (2001) BY MIROSLAV ŠICEL
TO *FESTIVAL!* (2011) BY ROMAN SIMIĆ BODROŽIĆ

Starting from the *Anthology of the Croatian short story* by Miroslav Šicel, and from his definition of the genre, we are questioning the relation between short story and other genres, especially its relation to a novel and to a publicist writing, particularly in regard to its connections with journals, both literary magazines and newspapers. With aim to compare different editor's concepts and different theoretical positions, we are considering other anthologies and collections of short stories in Croatian literature, mostly those came to being after Šicel's, which are interesting because of its links to the new cultural phenomenon known as festivals of reading. At the end of this study, we are raising the issue of "gender features" of a short story, mainly in a context of the opposition between particular stylistic formations, first of all between the *reality's prose* and the *postfac* short story.

KEY WORDS: *short story, theory of genre, anthology, journal, gender.*

