

## Macrotekst, *short story cycle*, *recueil de nouvelles*: naar een theorie van de verhalenbundel

Mathijs DUYCK

### Résumé

Si le recueil de nouvelles se définit en premier lieu par son caractère fonctionnel par rapport aux récits brefs, il est clair qu'il peut représenter non seulement un projet éditorial, mais une nouvelle œuvre d'art, lorsque des textes existants sont réunis dans une nouvelle structure qui ne se limite pas à l'accumulation des significations des nouvelles respectives mais qui génère un sens propre. Les approches théoriques à cette interaction entre textes autonomes à l'intérieur d'un «livre» sont récentes et se sont développées plutôt de façon parallèle: il s'agit du concept de macrotekste, de la *short story cycle theory* et de la théorie du recueil. Cet article propose de réunir et de confronter ces trois différentes perspectives sur le recueil en les soumettant à une analyse comparative, afin de fournir une première base théorique qui peut servir de prémisse à des élaborations ultérieures de l'étude sur le recueil.

Het samenbrengen van verhalen in een groter geheel is een bijzonder oude en constante praktijk in de literatuurgeschiedenis. Voorbeelden vinden we terug in alle tijdperken en literaturen, van een verhalencyclus als de Indische *Panchatantra* tot een middeleeuwse raamvertelling als de *Decameron*; van een vroegmodern werk als Cervantes' *Novelas ejemplares* tot een moderne verhalenbundel zoals Camus' *L'Exil et le Royaume*.

Vanuit een theoretisch oogpunt werpt het proces van het bundelen van verhalen enkele problemen op die het individuele literaire werk overstijgen en die eigen zijn aan het poly-tekstueel karakter van de bundelvorm. De zelfstandige korte verhalen krijgen een volgorde en worden opgenomen in een "boek", dat alleen al door zijn materialiteit een eenheidsstructuur aan de verhalen oplegt. Maar hoe beïnvloedt dit bundelen van verhalen precies de verhoudingen tussen de respectievelijke teksten? Wat zijn de gevolgen voor het leesproces? En op welke manier kan de meerwaarde van de bundel beschreven worden?

Deze specifieke vragen worden sinds enkele decennia gesteld door drie theorieën die zich toeleggen op de studie van de verhalenbundel, namelijk de theorie van de macrotekst, de *théorie du recueil* en de *short story cycle theory*. Het concept van de *macrotekst* werd ontwikkeld binnen de Italiaanse semiotiek om het functioneren van bepaalde bundels essays, gedichten en korte verhalen te vatten. De *théorie du recueil*, voornamelijk actief in Franstalig Canada, concentreert zich op het mechanisme van het bundelen van teksten en benadert dit vanuit een genreetheoretische invalshoek. Een derde perspectief, de Anglo-Amerikaanse *short story cycle theory*, stelt zich als doel een genre-

theorie te ontwikkelen voor een bepaalde soort verhalenbundel, de "short story cycle".

In dit artikel wil ik een kritisch overzicht bieden van deze diverse perspectieven op de studie van de verhalenbundel. Een dergelijke vergelijkende studie is wenselijk, aangezien de theorievorming van de verhalenbundel zich in een vroeg stadium bevindt en de verscheidene theoretische voorstellen nog niet eerder aan elkaar getoetst werden.

## DE STUDIE VAN DE VERHALENBUNDEL: BESTAANDE THEORIEVORMING

### *Macrotekst*

Het concept van de macrotekst werd in 1975 ontwikkeld door Maria Corti in een artikel over de verhalenreeks *Marcovaldo* van Calvino en werd een jaar later opgenomen in de *Principi della comunicazione letteraria*, Corti's standaardwerk over semiotiek. De macrotekst wordt er beschreven als een "semiotische eenheid op een hoger niveau dan dat van de tekst" ("unità semiotica superiore al testo", 1976: 145).

Corti onderscheidt twee soorten bundels poëtische en prozaïsche teksten: enerzijds de bundel als een "eenvoudig geheel van teksten die werden verzameld om diverse redenen" ("un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse", *ivi*); anderzijds de bundel die zich configureert als een "grote, enkele tekst" ("grande testo unitario", *ivi*). Zij formuleert twee voorwaarden, waarvan de macrotekst er minstens één dient te vervullen: ten eerste moet er in alle afzonderlijke teksten sprake zijn van een combinatie van thematische en/of formele elementen die de cohesie van de bundel produceert. De tweede voorwaarde is een discursieve progressie die voortkomt uit de sequentie van de teksten (146). De voorbeelden die worden aangehaald zijn de *Canzoniere* van Petrarca en de verhalen van *Marcovaldo* van Calvino.

Corti's omschrijving van de macrotekst wordt vervolgens verder uitgewerkt door Cesare Segre in zijn inleiding tot de literatuuranalyse (1985).<sup>1</sup> Segre spreekt van "autonome composities die deel gaan uitmaken van een grotere compositie"<sup>2</sup> en legt meer dan Corti de nadruk op de rol van de auteur in dit proces. De auteur, stelt Segre, integreert de zelfstandige teksten in een zorgvuldig uitgewerkte totaalstructuur ("disegno preciso", 40), hij bewerkt de teksten om ze gelijkvormiger te maken en benut ten volste de cohesiekrachten die uitgaan van de bundel zelf, zoals volgorde, inhoudstafel en ondertitels, om de eenheidsstructuur van de grotere compositie te benadrukken. Segre wijst er verder op dat de verhouding tussen de cohesie van de zelfstandige teksten en

<sup>1</sup> *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turijn, Einaudi.

<sup>2</sup> "composizioni autonome divenute parte di una composizione più ampia", p. 41.

die van het groter geheel kan variëren. Dit hangt af van de mate van rigiditeit die de structuur van de macrotekst kenmerkt (42). Als voorbeelden citeert de semioticus o.a. Dante's *Vita Nova*, de *Canzoniere* en de *Decameron*.

De recentste studie die aan de macrotekst gewijd werd, is Giovanni Cappello's monografie *La dimensione macrotestuale* (1998). Cappello vertrekt van de analyse van Corti en probeert de macrotekst te vatten in termen van co-tekstualiteit, contextualiteit en intertekstualiteit.<sup>3</sup> In zijn studie definieert hij het concept als

een geheel van zelfstandige teksten (niet noodzakelijk van hetzelfde type), dat bestaat in een enkel volume met een enkele titel, waarvan de volgorde een proces van *semantisering* in gang zet dat unificerende effecten produceert die analysecriteria rechtvaardigen en toestaan die doorgaans enkel toepasbaar zijn op tekstuele en co-tekstuele relaties.<sup>4</sup>

Cappello stelt dat in bepaalde verhalen- en dichtbundels de zelfstandigheid van de afzonderlijke teksten *opgeheven* wordt door het sequentiële leesproces van de bundel, waardoor de verschillende componenten van de bundel zich niet meer laten kenmerken door een semantische *contiguitéit* maar door een semantische *continuïteit* (16). Op die manier, meent Cappello, evolueert de interne intertekstualiteit tussen de zelfstandige verhalen naar een "co-tekstualiteit *sui generis*" tussen afhankelijke delen binnen één tekst met een sterke eenheidsstructuur (44).

Cappello past deze analyse toe op drie case studies, waarvan twee dichtbundels (*Vita Nova* en *Canzoniere*) en een verhalenbundel (*Decameron*). Na een uitgebreide analyse besluit hij dat enkel de *Vita Nova* als volwaardige macrotekst beschouwd kan worden. Zowel *Canzoniere* als *Decameron* worden omschreven als "zwakke macroteksten" ("macrotesti deboli", 227), omdat de unificerende effecten, die weliswaar sterk aanwezig zijn in beide bundels, niet alle afzonderlijke teksten van de sequentie opnemen in een globale betekenisstructuur.

Het feit dat de *Canzoniere* en de *Decameron*, die door Corti en Segre als klasieke voorbeelden werden aangehaald, door Cappello worden geklasseerd als

<sup>3</sup> Cappello hanteert het onderscheid tussen *co-tekstualiteit* en *contextualiteit* zoals dat binnen de tekstlinguïstiek werd geformuleerd door Petöfi. De *co-tekstualiteit* duidt dan op het geheel van relaties die de tekst onderhoudt met zijn verschillende delen. De *contextualiteit* omvat de relaties die de tekst aangaat met de wereld buiten de tekst. *Intertekstualiteit* wordt gedefinieerd als het geheel van relaties tussen een tekst en andere teksten. Cappello maakt een onderscheid tussen *interne intertekstualiteit* (relaties tussen teksten van eenzelfde auteur) en *externe intertekstualiteit* (alle andere relaties tussen teksten). Cfr. Capello 1998: 11-13.

<sup>4</sup> "Il macrotesto è quell'insieme di testi autonomi (non necessariamente dello stesso tipo) esistenti sotto uno stesso titolo e in un unico supporto, il cui ordinamento, semantizzandosi, produce effetti unificanti, che giustificano e permettono criteri di analisi di solito applicabili solo nel quadro della relazione testuale e cotesuale" (Cappello 1998: 17).

“zwakke” macroteksten, is tekenend voor de rigiditeit waarmee deze laatste het concept van macrotekst toepast. De lange traditie van studies over de *Decameron* toont echter aan dat deze raamver telling een bijzonder groot aantal betekenissen creëert op het niveau van de bundel.<sup>5</sup>

Men kan zich de vraag stellen of bij de studie van bundels teksten een dermate eng begrip van “tekst” gehanteerd moet worden. Het proces van *semantisering* (“semantizzazione”) dat plaatsvindt tijdens het (her)lezen van een reeks verhalen impliceert m.i. niet dat de semantische eigenheid van elke afzonderlijke tekst *opgeheven* wordt in functie van een groter geheel. Kan men dat grotere geheel niet eerder vatten in termen van *verrijking*, als een betekenisstructuur die toegevoegd wordt op het niveau van de bundel?

Wanneer Cappello stelt dat de zelfstandigheid van de korte teksten subliemeert in de macrotekst, waardoor zij functioneren als “hoofdstukken van een enkele tekst” (“capitoli di un unico testo”, 44), onderschat hij m.i. de kracht die uitgaat van de poly-tekstualiteit, het belangrijkste kenmerk van de verhalenbundel. Cappello schrijft overigens expliciet dat auteurs verhalenbundels als macroteksten configureren opdat deze toch *ten minste* de complexiteit van de roman zouden hebben.<sup>6</sup> De korte verhalen worden hier voornamelijk gezien als een obstakel dat overwonnen moet worden opdat het geheel de romanvorm kan benaderen.

Hoewel Corti een minder eng begrip van “tekst” hanteert, kan ook haar omschrijving van de macrotekst té strikt genoemd worden. Zoals eerder werd aangehaald, ontwikkelde zij het concept in een artikel over de verhalenbundels van Italo Calvino. In deze studie vergeleek Corti twee versies van de verhalenserie over het personage Marcovaldo, die respectievelijk gepubliceerd werden in 1958 en 1963. De eerste reeks verhalen, die deel uitmaakten van het eerste deel van de verhalenbundel *Racconti* (1958), getiteld *Gli idilli difficili*, functioneerde volgens Corti als een macrotekst. De herwerkte versie, waarbij Calvino nieuwe verhalen toevoegde en alle componenten integreerde in een nieuwe verhalenbundel met een gewijzigde structuur, werd het statuut van macrotekst geweigerd, wegens te weinig homogeen en samenhangend (Corti 1978: 196). Deze analyse werd met interesse gevolgd door Calvino zelf, die vervolgens in een brief aan Corti suggereerde dat zijn tweede verhalenreeks

<sup>5</sup> O.a. Michelangelo Picone, Vittore Branca, Luisa Battaglia Ricci en Silvia Muto hebben interessante bijdragen geleverd over de macrotekstualiteit van de *Decameron*. De processen die zij beschrijven heb ik gesynthetiseerd in M. Duyck, “Il funzionamento della raccolta strutturata in Boccaccio e Gadda”, *La letteratura degli italiani. Gli italiani della letteratura* (3), Akten van het XVe Nationale Congres van het ADI, Turijn, 14-17 september 2011.

Wat Petrarca’s *Canzoniere* betreft, verwijs ik naar de macrotekstuele studie van M. Santagata, die geciteerd wordt door Corti (1976: 146).

<sup>6</sup> “Si cerca in questo modo di dare spazio all’aspirazione [...] della narrativa in prosa ad avere almeno la complessità della forma romanzo” (Cappello 1998: 47).

evenzeer als een “mogelijke, misschien niet volledig gerealiseerde” macrotekst beschouwd kon worden, indien men de categorie in een iets ruimer opzicht zou beschouwen (Corti 1978: 200).

De anekdote die hier wordt aangehaald, wijst op het arbitraire aspect van het onderscheid van Corti tussen macrotekst en de grote restcategorie die zij definieerde als “eenvoudige gehelen van teksten verzameld om diverse redenen”. Het is eerder Segre’s beschrijving van een macrotekst die meer of minder rigide kan zijn die de visie van Calvino het beste benadert. Een dergelijke relatieve of graduele voorstelling van de macrotekst – zij het dan in nog ruimere zin dan Segre bedoelde<sup>7</sup> – lijkt mij voorlopig de meest werkbare, omdat zij toestaat de variatie te vatten die de macro-tekstuele structuren van het ontzaglijke corpus tekstbundels kenmerken. Ik kom terug op deze modellen nadat ik de andere theorieën heb toegelicht.

### *Short story cycle theory*

In 1971 publiceerde Forrest L. Ingram zijn *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. In deze studie beschrijft hij een in zijn ogen miskend genre, de *short story cycle*, dat in een spectrum van genres de ruimte overspant tussen de *novel* enerzijds en de *miscellany* of *short story collection* anderzijds (Ingram 1971: 14).<sup>8</sup>

Ingram ziet de *short story cycle* als een bepaalde vorm van de “story cycle” of verhalencyclus, die hij definieert als “a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of each of the stories and the necessities of the larger unit” (15).<sup>9</sup> De *short story cycle* is een verhalencyclus die bestaat uit “formal short stories”, die op hun beurt beschreven worden als “condensed fictional narratives in prose with a definite formal development” (16). Na het stellen van deze premissen gaat Ingram over tot de eigenlijke definitie van de *short story cycle*:

I will define the short story cycle as a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts. (19)

<sup>7</sup> Hoewel Segre’s beschrijving een ruimere interpretatie van het concept suggereert, onderschrijft de semioticus in een voetnoot Corti’s analyse van Calvino (Segre 1985: 41).

<sup>8</sup> Als model voor zijn voorstelling van genres citeert Ingram Wellek & Warren (Ingram 1971: 14). De *miscellany* of *short story collection* wordt gedefinieerd als «the ‘mere’ collection of unconnected stories» (*ibidem*).

<sup>9</sup> Verwijzend naar het begrip “stories” in deze definitie, verduidelijkt Ingram dat “stories could be in prose or in verse, by one author or more, collected or uncollected. They could be tales, anecdotes, fables, Märchen, epic episodes, gesses, or formal short stories” (15).

Ingram maakt vervolgens een onderverdeling tussen drie soorten short story cycles, op basis van het compositieproces dat aan de bundel voorafging. Hij meent dat short story cycles die worden bedacht en uitgewerkt als een geheel ("composed cycles") een sterkere eenheidsstructuur vertonen dan bundels die het resultaat zijn van het samenvoegen van afzonderlijk uitgedachte korte verhalen ("arranged cycles"). Wanneer de eenheidsstructuur van deze "lossere" verhalenbundels wordt versterkt door een of meerdere unificerende verhalen die in een later stadium aan de bundel worden toegevoegd, spreekt Ingram van een "completed cycle" (17).

De structuur van de short story cycle laat zich kenmerken door statische en dynamische patronen. De statische patronen maken deel uit van de "externe" structuur van de bundel en omvatten elementen zoals bijvoorbeeld een raamverhaal en een indeling van de verhalen door cijfers of titels. De dynamische patronen vormen de interne structuur van de verhalenbundel en berusten op twee basisprincipes: recursiviteit en progressie (*recurrence* en *development*). Deze principes verenigen zich in een proces van recursieve progressie (*recurrent development*), waarbij verhaalelementen terugkomen en variëren in verschillende teksten, in gelijkaardige of gevarieerde contexten, en zo nieuwe betekenispatronen creëren op het niveau van de bundel (20).

De verhalenbundels die aan een uitgebreide analyse onderworpen worden, zijn *Ein Hungerkünstler* (Kafka), *Winesburg, Ohio* (Anderson) en *The Unvanquished* (Faulkner). Ingram besluit dat de verhalenbundel van Anderson als een prototype gezien moet worden, terwijl de bundel van Kafka zich tussen dit prototype en de *miscellany* bevindt; Faulkner's bundel wordt aan de andere zijde van het spectrum geplaatst, tussen de prototypische short story cycle en de roman (202).

Latere visies als die van J.G. Kennedy en Robert Luscher bekritisieren de belangrijke rol die Ingram toewijst aan de auteur en aan het compositieproces alsook het feit dat de betekenisstructuur als inherent aan de bundel wordt beschouwd. Deze betekenisstructuur moet volgens hen eerder gezien worden als een product van het leesproces (Kennedy 1988: 11; Luscher 1989: 149). Een short story cycle is volgens Kennedy een verhalenreeks waarin lezers een "associatieve rationale" herkennen (13). Dit systeem van associaties kan gevat worden in een model dat vier tekstniveaus onderscheidt: de titel, de tekstuele structuur, intertekstuele tekens en de diepe narratieve structuur.

Kennedy stelt dat het eerste contact tussen lezer en werk gebeurt via de titel. In een eerste instantie is de titel een leeg teken dat een interpretatie vraagt; na het leesproces is de titel in staat het hele werk te belichamen. Op een tweede niveau behelst de tekstuele structuur het materiële of architectonische niveau van de bundel, die wordt gevormd door elementen als de volgorde van de teksten en de paratekstuele elementen die verbanden tussen de teksten aange-

ven.<sup>10</sup> De ordening van de teksten is het resultaat van een keuze tussen sequentiële strategieën: progressie, combinatie en juxtapositie.

Op een derde niveau plaatst Kennedy de semiotische interpretatie, d.i. de analyse van de codes en de tekensystemen die de betekenis produceren. Het vierde niveau, de diepe narratieve structuur ("narrative deep structure"), wordt ontleend aan Lévy-Strauss en Greimas en bevat de binaire systemen die aan de basis liggen van elk verhaal, de elementaire verhaalstructuren die de respectievelijke verhalen en hun gelijkenissen en verschillen genereren (14-23).

Robert Luscher stelt op zijn beurt de term *short story sequence* voor, daar hij oordeelt dat de lezer de verhalenbundel voornamelijk als een sequentie ervaart (1989: 149). Hij onderscheidt twee leesniveaus: enerzijds creëren de individuele verhalen ook binnen de bundel nog steeds de impressie van een einde ("sense of closure", 157) en kan de lezer hun zelfstandige betekenissen vatten; anderzijds kan de short story sequence ook gelezen worden als een geheel. Hierbij past de lezer een strategie toe die eigen is aan de interpretatie: Luscher verwijst naar Iser's *reader-response criticism* en stelt dat verhalenbundels een bijzondere uitdaging vormen voor lezers, omdat zij meer nog dan romans een beroep doen op de subjectieve interpretatie en de actieve participatie van de lezer (158). De unificerende strategieën die de lezer toepast, hebben vooral betrekking op de "setting", de thema's, terugkerende symbolen, leidmotieven en contrapunt (166).<sup>11</sup>

Door de short story sequence te benaderen vanuit de receptietheorie, problematiseert Luscher Ingram's idee dat verhalenbundels met een expliciete eenheidsstructuur (zoals *Winesburg, Ohio*) meer kenmerkend zijn dan "lossere" verhalenbundels:

Looseness has its own unique rewards, arising from what Iser calls «the integral ambivalence» of a more open form, which suggests «various possibilities of combination without giving them final shape, so that this task is left to the reader's imagination.» Similarly, the loosening of restraints lends the short story sequence appeal by perpetuating a greater awareness of alternative formal, rhythmic, and thematic possibilities and by engaging the reader in creating meaning and assembling its parts. Thus, the reconciliation of an apparent disunity into a loose coherence provides distinct satisfaction for the faculties which consistently seek form and pattern in artistic experience. (158)

<sup>10</sup> De paratekst wordt door Genette omschreven als het geheel van elementen dat de tekst omgeeft en uitbreidt (1997:1). Binnen het boek gaat het om elementen als titels, ondertitels, voor- en nawoord, voetnoten, etc. In het tweede deel van dit artikel ga ik dieper in op dit concept.

<sup>11</sup> Deze vergelijking gaat enkel op voor de traditionele roman. In het tweede deel van dit artikel bespreek ik de ambigue relatie tussen (post)moderne roman en verhalenbundel. Verder is het niet duidelijk wat Luscher precies bedoelt met "contrapunt" ("counterpoint"). De term, die niet toegelicht wordt, heeft vermoedelijk betrekking op het polyfone karakter van de verhalenbundel en de interdependentie tussen de onderlinge verhalen en de betekenis van het geheel.

Toch neemt Luscher Ingram's genrespectrum volledig over, hij voegt enkel een prototype met een lossere structuur toe, *Golden Apples* van Eudora Welty, dat samen met *Winesburg, Ohio* als dubbel modelvoorbeeld functioneert.

Dit betekent dat ook Luscher een onderscheid maakt tussen de short story sequence en de "mere collection", die wordt beschreven als een "bundel verhalen over diverse onderwerpen, met een groot aantal types personages en een ruime waaier thema's". In deze "gewone" bundel doet de auteur weinig of geen moeite om de verhalen bijeen te brengen. Dergelijke "marginaal verbonden bundels", oordeelt Luscher, kunnen als geheel ook een portret of een algemeen thema schetsen, maar doen dit eerder als een aggregaat dan als een sequentie (163).<sup>12</sup>

In hun monografie *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition* (1995) stellen Maggie Dunn en Ann Morris voor om de termen "short story cycle" en "short story sequence" te vervangen door "composite novel", die zij beschouwen als "a literary form that combines the complexities of a miscellany with the integrative qualities of a novel" (1). Zij verwijzen naar een hiërarchie van literaire genres ("in the pigeon house of genre the novel occupies a lofty perch, and any generic label that emphasizes "story" rather than "novel" roosts at a lower level", 5) en benadrukken dat de term de samenhang van de bundel in de verf zet, terwijl "short story cycle" de nadruk legt op de afzonderlijke delen. Het analysemodel dat Dunn en Morris verdedigen omvat vijf organisatieprincipes die betekenisstructuren op het niveau van de bundel creëren: "setting", "single protagonist", "collective protagonist", "pattern" en "storytelling" (15-16).

Een laatste model binnen de *short story cycle theory* dat in dit overzicht aan bod komt, is dat van Rolf Lundén. Dit model integreert eerdere terminologische voorstellen in een nieuwe visie waarbij een overkoepelend genre genaamd *short story composite* zich laat opdelen in vier subgenres met specifieke kenmerken. Naast de sterk uitgesproken eenheidsstructuur van de *cycle* en de *sequence*, waar respectievelijk het cyclische en het sequentiële aspect primeren, plaatst Lundén de minder gebonden *cluster* ("a rather loosely structured subgenre, in which stories seem to strive in various directions") en de *novella* of raamvertelling.<sup>13</sup> Lundén merkt op dat deze vier vormen in elkaar overlopen en dat de "composites" vaak aspecten van meerdere subtypes ver-

<sup>12</sup> "At one end of the continuum, then, is the "mere collection," containing stories about diverse subjects, a variety of character types, and a wide range of themes. In such volumes, the author makes little or no attempt to bring the collection together, though a few stories may bear some resemblance [...] Such collections can present a consistent regional portrait or a common theme; unlike a true short story sequence, however, they do so in an aggregate rather than a sequential fashion".

<sup>13</sup> De term "novella" is verwarrend, aangezien Lundén hiermee verwijst naar de raamvertelling in zijn geheel, terwijl de term al eeuwen gebruikt wordt om het korte narratieve genre aan te duiden dat voortkwam uit orale verhalentradities en in de 14<sup>de</sup> eeuw door Boccaccio gecodificeerd werd. Cfr. G. Baldissone, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992.



tonen, al meent hij dat in een groot deel van de gevallen de kenmerken van één van de subtypes primeren (1999: 37-39).

Volgens Lundén fixeren de bestaande analysemodellen zich te zeer op organisatieprincipes en unificerende strategieën en verliezen zij daarbij een ander fundamenteel aspect van de verhalenbundel uit het oog, namelijk de discontinuïteit. Hij stelt bijgevolg een model voor waarbij zowel wordt uitgegaan van de unificerende of centripetale krachten van de bundel, als van de middelpuntvliedende factoren.<sup>14</sup> In meerdere gevallen, meent Lundén, past de auteur immers strategieën toe die de betekenis van de eenheidsstructuur problematiseren. Centraal in Lundén's redenering over discontinuïteit staat het concept van de *fringe story*, dat wordt gedefinieerd als een verhaal dat in een verhalenbundel wordt geplaatst om een te expliciet patroon te breken (1999: 127).

De studies over de short story cycle die na de eeuwwisseling worden gepubliceerd, presenteren geen nieuwe analysemodellen. Deze studies nemen bestaande theoretische en methodologische kaders over, die zij toepassen op een specifiek deelcorpus verhalenbundels, zoals bijvoorbeeld de *woman's short story sequence* (Harde 2007) of de *Asian-American short story cycle* (Davis 2001).<sup>15</sup>

### *Théorie du recueil*

Een derde theoretische invalshoek is die van de *Groupe de Recherche sur le Recueil* (GRR), een Canadese onderzoeksgroep die vooral actief was rond de eeuwwisseling.<sup>16</sup> De belangrijkste theoretische studie binnen deze onderzoeksgroep is René Audets bijdrage: *Le recueil: enjeux poétiques et génériques* (2003).

Audet onderzoekt het functioneren van de tekstbundel in de praktijk en in de literatuurtheorie. Hij stelt zich ook de vraag of enerzijds de bundelvorm op zich en anderzijds de verhalenbundel, de poëziebundel en de essaybundel kunnen beschouwd worden als literaire genres. Zijn uitgangspunt is dat de tekstbundel als vorm beoefend wordt in de praktijk, maar niet bestaat in het literaire

<sup>14</sup> Een soortgelijk model werd reeds eerder voorgesteld door Timothy Alderman in diens proefschrift "The Integrated Short Story Collection: Theory of a Genre" (Purdue University, 1982). Alderman's ongepubliceerde thesis werd echter niet opgepikt door andere theoretici en had bijgevolg geen impact op het debat rond de short story cycle.

<sup>15</sup> Naast Harde en Davis kan men de volgende auteurs vermelden: Lynch (2001), Nagel (2001), Pacht (2009), Kuttainen (2010). Een interessant theoretisch artikel dat de terminologische verwarringen binnen de *short story cycle theory* bestudeert, alsook de gevolgen daarvan voor de hermeneutiek, is dat van Suzanne Ferguson (2003). Dit artikel wordt niet opgenomen in het huidige kritisch overzicht, deels uit plaatsgebrek en deels omdat het geen eigen model voorstelt. Dit geldt ook voor Mann (1989) en March-Russell (2009).

<sup>16</sup> Een toelichting van hun onderzoek en een uitgebreide bibliografie van de *Groupe de recherche sur le recueil* kan men online raadplegen op <http://www.crilq.org/grr/>. De onderzoeksgroep beroept zich op enkele vroegere artikels (Butor, Ricard, Godenne, Carpentier & Sauvé), die in het beperkte kader van dit artikel niet besproken worden. Voor een analyse van deze artikels verwijs ik naar Audet (2003).

discours, omdat deze vorm zich in eerste instantie laat definiëren in zijn materialiteit (“een bundel is het resultaat van een verzameling teksten”) en door wat hij niet is (“een bundel is geen (echt) boek”).<sup>17</sup>

Audet stelt dat de verwachtingshorizon van de lezer het gegeven van de bundel associeert met een minimale cohesie (59). De indruk van samenhang tussen de teksten kan versterkt worden door een aantal structurende effecten die veroorzaakt worden door elementen binnen en buiten de tekst. Zo speelt de paratekst een beslissende rol in het leesproces van de bundel, aangezien deze de impressie van een eenheidsstructuur versterkt (85).<sup>18</sup>

De interne communicatie binnen de bundel berust op principes van recursiviteit en oppositie. Audet ontleent de term “agrafe” aan Kundera om de elementen te benoemen die de teksten verbinden. Specifiek voor de verhalenbundel gaat het om thematische motieven, taalkundige eenheden (een woord, een zin), het type verteller, het type discours, de focalisatie, het narratieve verloop, het genre, de personages en het fictieel kader.<sup>19</sup> Het terugkeren van personages en eenzelfde fictieel kader wordt gezien als de meest zichtbare en doeltreffende “agrafe” (88).

Deze recursiviteit van elementen genereert een serie paradigmatische relaties, die niet noodzakelijk kaderen binnen een bepaalde ordening. Het is op het niveau van het “arrangement” dat de schrijver strategieën kan toepassen die de indruk van een zekere architectuur van de bundel creëren, via bijvoorbeeld een geometrische of een syntagmatische ordening van de teksten.<sup>20</sup>

De realisatie van deze betekenisstructuren door de lezer hangt sterk af van de zichtbaarheid van de “agrafes” waarop zij steunen (96). Audet verklaart dat vanuit een cognitief perspectief de erkenning van een reeks gezamenlijke verhaalelementen in de bundel verloopt volgens een dubbel principe van abductie en verificatie, waarbij de lezer postuleert dat de verhalen deel uitmaken van een gezamenlijk “fictieel universum” en vervolgens tijdens het leesproces deze hypothese herhaaldelijk verifieert.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> “Le recueil se définit tantôt par sa matérialité (rassemblement concret de textes en un ouvrage), tantôt en creux, par ce qu’il n’est pas: un (vrai) livre”. Audet herneemt de tegenstelling tussen bundel en de conventionele opvatting van het “boek”, zoals die door Roland Barthes beschreven werd in “Littérature et discontinu” (Audet 2003: 3).

<sup>18</sup> Genette beschreef de paratekst als “peritekst + epitekst”, waarbij de peritekst de paratekstuele elementen *binnen* het boek behelst en de epitekst de paratekstuele elementen buiten het boek. Audet verduidelijkt in een voetnoot dat hij de conventionele interpretatie van “paratekst” gebruikt, die gelijkstaat aan Genettes peritekst (Audet 2003: 51).

<sup>19</sup> Het fictieel kader komt overeen met de “setting” in de theorie van de short story cycle.

<sup>20</sup> Als voorbeeld van een geometrische ordening citeert Audet de analyse van *Risibles amours* (Kundera) door Ricard, die concludeert dat deze verhalen geordend zijn volgens een A-B-C-D-C-B-A-structuur. Cfr. Audet, p. 92. Een duidelijk voorbeeld van een syntagmatische ordening is een doorlopende verhaallijn.

<sup>21</sup> Audet beschrijft de processen van abductie en verificatie in een andere studie, die zich in het bijzonder richt op het leesproces van de verhalenbundel: R. Audet, *Des textes à l’oeuvre: la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2001.

De modellen van de theorie van de short story cycle worden door Audet op kritische wijze benaderd. Hij citeert de definitie van Ingram en stelt dat “la tension fondatrice du recueil est ici réduite à sa fonctionnalité, à son statut d’outil dans l’atteinte d’un objectif global: produire une oeuvre (et non publier des nouvelles)” (76). Het probleem van de short story cycle, schrijft Audet, is het feit dat dit concept een zekere voorkeur verraadt van theoretici voor een specifieke, sterk samenhangende vorm van verhalenbundel. De short story cycle wordt in oppositie geplaatst met de “simple” of “mere” collection zonder dat duidelijk is wat nu precies een “gewone verhalenbundel” is en hoe die zich verhoudt tot de short story cycle (79). Een bijkomend probleem van een dergelijke visie, stelt Audet, is dat door het creëren van een “middle ground” tussen verhalenbundels en romans, de Angelsaksische theorie enkel nog deze middle ground bestudeert (81).<sup>22</sup>

#### KANTTEKENINGEN BIJ DE BESTAANDE THEORIEVORMING

De kritiek van Audet op het kunstmatige onderscheid tussen de “short story cycle” en de “mere collection”, die enkel in negatieve zin gedefinieerd wordt, lijkt me evenzeer van toepassing op het onderscheid tussen macrotekst en “eenvoudige” verhalenbundel. Indien men uitgaat van de stelling dat het materieel bijeenbrengen van de teksten in een boekvorm, met een titel en een volgorde, de perceptie creëert van een minimale cohesie, die middels verschillende strategieën versterkt kan worden, dan kan op functionele grond moeilijk een genre-onderscheid gemaakt worden tussen verschillende soorten verhalenbundels. Audet merkt in dit opzicht op dat er wel sprake kan zijn van specifieke thematische subgenres, zoals die van de verhalenbundel die over de gemeenschap handelt. Dit deelcorpus verhalenbundels laat zich kenmerken door een gedeeld fictioneel kader en recursieve personages (89).<sup>23</sup>

Hoewel ik akkoord ga met Audets visie op de verhalenbundel en dus verkies deze te beschouwen in zijn totaliteit (gezien als “short story collection + short story cycle”), impliceert een dergelijke visie volgens mij geenszins dat de

<sup>22</sup> Deze indruk wordt versterkt door het feit dat de theoretici van de short story cycle steeds teruggrijpen naar dezelfde cases, namelijk de verhalenbundels van Joyce, Anderson, Faulkner, Hemingway, Steinbeck en Welty.

<sup>23</sup> Een groot aantal Amerikaanse short story cycles behandelt het thema van “community” en vertoont een dergelijke structuur. De associatie tussen “short story cycle” en “community” is zo sterk dat meerdere critici zich afgevraagd hebben of er geen fundamentele link bestaat tussen deze twee gegevens. In dat opzicht werd ook de “narrative of community” als een apart genre gelanceerd (Zagarell 1988). De relatie tussen short story cycle en gemeenschap wordt o.a. behandeld door Kennedy, Lundén, Davis, Lynch, Nagel en Kuttainen. Een ander voorgesteld thematisch subgenre is dat van de gefragmenteerde identiteit. Ook hier zien sommige critici een fundamentele link tussen dit thema en de verhalenbundel: de multifocaliteit en de gefragmenteerde eenheid van de bundel zouden de modernistische leidmotieven van isolatie en gefragmenteerde identiteit weerspiegelen (Mann 1989, March-Russell 2009).

theorie van de short story cycle volledig van de hand moet worden gewezen. Een model als dat van Lundén, bijvoorbeeld, is zo ruim dat het op bijna alle verhalenbundels toegepast kan worden. Verder zijn de organisatieprincipes die in de diverse theoretische voorstellen worden opgesomd (Kennedy, Lusher) ook bruikbaar voor de studie van de verhalenbundel in het algemeen. Hetzelfde geldt voor het concept van de macrotekst: de minimale cohesie die geassocieerd wordt met de verhalenbundel kan gezien worden als de minimale realisatie van een betekenis op macrotekstueel niveau.

Wat de identiteit van de verhalenbundel als genre betreft, zien we dat de verscheidene theorieën diverse antwoorden naar voren schuiven. Het concept van macrotekst overstijgt de genre-problematiek, aangezien er geen onderscheid wordt gemaakt tussen poëtische en narratieve teksten. De short story cycle, daarentegen, wordt in de Anglo-Amerikaanse theorie als een volwaardig genre beschouwd. Specifiek voor de Amerikaanse context kan men toevoegen dat de short story cycle, door een recente maar intense theorievorming en gesteund door de rijke Amerikaanse traditie van het kortverhaal (die wordt voortgezet in de talrijke *creative writing programs* aan scholen en universiteiten) ook een zeker genre memory heeft weten creëren.

Ook hier ben ik eerder geneigd om akkoord te gaan met de analyse van Audet. Zoals eerder aangehaald, verwerpt hij het concept van de short story cycle als een apart genre en stelt hij zich de vraag of de tekstbundel in het algemeen en de verhalenbundel in het bijzonder als een genre functioneren. Audet herneemt het onderscheid van Schaeffer tussen genre en *genericiteit*, waarbij genericiteit het geheel van aspecten omvat die bij conventie geassocieerd worden met een genre.<sup>24</sup> Deze genericiteit functioneert als een “facteur productif de la constitution de la textualité” en vormt de verwachtingshorizon van zowel lezers als auteurs. Het genre daarentegen is de categorie die ontstaat door retrospectieve classificatie door de lezer (Audet 2003: 299). Audet stelt dat de tekstbundel of “recueil” enkel bestaat in zijn genericiteit. Het gaat dus om een praktijk die een aantal genre-aspecten bevat, die echter tot dusver niet kristalliseerden in een literair genre (337). De gespecialiseerde vormen van de tekstbundel, namelijk de verhalenbundel, de poëziebundel en de essaybundel, hebben deze classificatie wel ondergaan: zij vormen een praktijk die wordt herkend door auteurs en lezers en kunnen beschouwd worden als literaire genres,

<sup>24</sup> “Il s’agit donc d’une réserve de traits génériques conventionnellement associés à un genre – un bassin élaboré à partir des oeuvres antérieures ayant institué ce genre sur la base de leur ressemblance” (2003: 299). Audet merkt terecht op dat deze interpretatie van genericiteit het genre-repertoire van Fowler combineert met het *genre memory* van Bachtin (2003: 299).

waarvan de genealogie kan gereconstrueerd worden op basis van een reeks bepalende literaire werken, die functioneren als modellen (302).<sup>25</sup>

### *Premissen voor een analysemodel*

De roman, de verhalenbundel en het korte verhaal zijn narratieve teksten en worden als dusdanig opgebouwd met dezelfde componenten of verhaalelementen. De verschillende combinaties tussen deze componenten resulteren in verschillende verhaalvormen, met verschillende structuren, die m.i. specifieke leesprocessen activeren. Dit onderscheid tussen verschillende verhaalstructuren en leesprocessen werd voor roman en kort verhaal reeds theoretisch onderbouwd, maar dient ook voor de verhalenbundel concreet uitgewerkt te worden.<sup>26</sup> Een belangrijke aanzet wordt gegeven door René Audet, die een aantal mogelijke modellen van leesprocessen en hun toepassing op de verhalenbundel bespreekt (312-224).

Wat het lezen van de bundel betreft, stelt zich een specifiek probleem bij de studie van verhalenbundels met een sterk uitgesproken eenheidsstructuur en gefragmenteerde of gehybridiseerde (post)moderne romans. Indien we een continuüm postuleren, met aan de ene kant een verhalenbundel met een minimale cohesie en aan de andere kant de roman, dan stellen we vast dat de gefragmenteerde romans en de sterk gestructureerde bundels een grijze zone vormen waarin de lezer moeilijk een onderscheid kan maken tussen bundel en roman. Een onderzoek naar de intentie van de auteur kan bijkomende indicaties leveren om deze werken te situeren. Suzanne Ferguson schreef hieromtrent dat

it's very possible to read *A Portrait of the Artist as a Young Man* and even *Ulysses* as short story cycles, just as it's possible to read miscellaneous volumes of stories as cycles or sequences. But let's be clear that these are heuristics for generating new interpretations, not "realities" that need to be proven and believed (Ferguson 2003: 7).

<sup>25</sup> De reconstructie van de geschiedenis van de verhalenbundel als genre is een onderwerp dat in een apart artikel behandeld dient te worden. Het lijkt me plausibel te stellen dat de marginale erkenning van de verhalenbundel in het discours over literatuur gerelateerd is aan het feit dat niet de bundelvorm, maar de korte teksten als "oeuvre" beschouwd werden. Dit neemt echter niet weg dat zich in de praktijk ook een "genre memory" van de verhalenbundel ontwikkelde en welbepaald via een bundel als de *Decameron*, die een model introduceerde dat nog tot in de 19<sup>de</sup> eeuw gebruikt werd.

<sup>26</sup> Volgens de theoretici van de "short story" berust dit onderscheid voornamelijk op de "brevity" van het kort verhaal. Dit moet niet begrepen worden als materiële "korteheid", maar eerder als een specifieke vorm van retorische en narratieve "brevitas". Een interessante inleiding tot de theorie van het kortverhaal is de anthologie *La poetica della forma breve* (ed. Vittoria Intonti). Voor recente theorievorming omtrent de *brevitas* van het kortverhaal verwijz ik naar de essaybundels verzorgd door Cox (2008), Ibáñez (2007) en Görttschacher (2004).

Zonder hierbij een hiërarchie van interpretaties te willen opleggen waarbij andere interpretaties dan die van de auteur zelf per definitie minder relevant zouden zijn, lijkt een dergelijk onderzoek naar de intentie die aan de basis ligt van de bundel me een meerwaarde voor de studie en de interpretatie van de narratieve tekst in de literair-historische context waarin deze gepubliceerd werd. In het specifieke geval van de grijze zone tussen verhalenbundel en gefragmenteerde roman berust de interpretatie van het werk m.i. grotendeels op de manier waarop het werk zichzelf voorstelt en dus op de tekstexterne of paratekstuele vormgeving door de auteur (of, in sommige gevallen, door de uitgever).

Alle besproken theorieën benadrukken het belang van deze tekstexterne aspecten, niet enkel m.b.t. het onderscheid tussen bundel en roman, maar voor de studie van de verhalenbundel in het algemeen. De fundamentele rol van de paratekst blijkt uit het ontstaansproces van de bundel: in tegenstelling tot andere narratieve genres als het korte verhaal en de roman is de verhalenbundel niet in de eerste plaats het resultaat van een schrijfproces, aangezien het schrijfproces korte verhalen met een titel en een zelfstandige betekenis oplevert. De bundel ontstaat pas wanneer verhalen een volgorde krijgen en opgenomen worden in een boek, dat een enkele titel krijgt. Deze scheiding tussen schrijfproces en creatie definieert de verhalenbundel t.o.v. andere narratieve genres.<sup>27</sup>

Dit compositieproces wordt door de lezer gepercipieerd via twee paratekstuele elementen: enerzijds de titel, die de eenheidsstructuur van de boekvorm uitdrukt, en anderzijds de inhoudstafel met de volgorde van de afzonderlijke titels, die de materiële weerslag is van de sequentie. Andere belangrijke tekstexterne aspecten zijn het voor- en nawoord, de voetnoot en het excipit.

Het belang van de paratekst overstijgt dus de “externe cohesiekrachten” van Segre en de statische patronen van Ingram. De betekenisstructuur van de bundel berust voor een belangrijk deel op de communicatie tussen paratekst en afzonderlijke teksten; op basis van de titel en de inhoudstafel formuleert de lezer nog voor het lezen van de eerste tekst een hypothese omtrent de globale betekenisstructuur, die dan tijdens het leesproces bevestigd, bijgesteld of verworpen wordt. Een duidelijk voorbeeld van communicatie tussen teksten en paratekst is de verhalenbundel *Il castello di Udine* van C.E. Gadda (1934),

<sup>27</sup> Een dergelijke definitie veronderstelt uiteraard een fundamenteel onderscheid tussen de verhalenbundel en andere poly-tekstuele praktijken. Audet behandelt dit probleem in het hoofdstuk “pratiques polytextuelles” (2003: 22-42).

Mara Santi interpreteert deze scheiding tussen schrijf- en compositieproces als een bewijs van het performatieve karakter van de verhalenbundel, die zich in zijn terminologie en eigenheid als genre laat definiëren als het resultaat van een actie die niet het schrijven is. In deze zin kan de vorm benaderd worden vanuit de performance studies (Santi 2012).

waar een voetnotensysteem door een fictieve uitgever de teksten voortdurend verklaart, uitbreidt en in vraag stelt.

De analyse van de paratekst heeft echter uitsluitend een indicatieve functie. Een naamloze verhalenbundel met ongetitelde verhalen kan immers even goed extra betekenis creëren, net zoals een bundel met een uitgebreide paratekstuele structuur soms met opzet de verwachtingen niet waarmaakt. Een interessant voorbeeld in dit opzicht is de bundel *Narratori delle pianure* van Gianni Celati (1985), waar de toponiemen in de titels van de verhalen en een bijgevoegd kaartje van de Po-vlakte de indruk geven van een geografische, narratieve en metanarratieve beweging van het binnenland naar de monding van de rivier. Deze progressie wordt vervolgens in de teksten geproblematiseerd, aangezien slechts een klein deel van de verhalen zich effectief afspeelt in de plaats die de titel aanhaalt.

Bij wijze van conclusie wil ik de hoop uitdrukken dat dit kritisch overzicht en de kanttekeningen die ik erbij formuleer meer vragen opwerpen dan zij beantwoorden. Een dergelijke eerste, niet exhaustieve vergelijking van verschillende perspectieven op de studie van de verhalenbundel wil enerzijds uitnodigen tot verdere reflectie, en anderzijds concrete analyses aanmoedigen. De beperkte ruimte van dit artikel stond niet toe de besproken concepten toe te passen op specifieke cases, waarvoor ik verwijs naar de voorbeelden van de diverse theoretici en naar mijn proefschrift, waarin ik de theoretische modellen toepas op twee verhalenbundels van C.E. Gadda.

## BIBLIOGRAFIE

- Alderman, Timothy, *The Integrated Short Story Collection as a Genre*, Purdue University, 1982.
- Audet, René, *Des textes à l'oeuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene (coll. Études), 2000.
- Audet, René, *Le recueil: enjeux poétiques et génériques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.
- Baldissone, Guisi, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992.
- Cappello, Giovanni, *La dimensione macrotestuale*, Ravenna, Longo Editore, 1998.
- Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Corti, Maria, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- Cox, Ailsa (ed.), *The short story*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Davis, Rocio G., *Transcultural reinventions: Asian American and Asian Canadian short-story cycles*. Toronto, TSAR, 2001.

- Dunn, Maggie and Morris, Ann, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995.
- Duyck, Mathijs, "Il funzionamento della raccolta strutturata in Boccaccio e Gadda", *La letteratura degli italiani. Gli italiani della letteratura (3)*, Akten van het XVe Nationale Congres van het ADI, Turijn, 14-17 september 2011, in druk.
- Ferguson, Susan, "Sequences, Anti-Sequences, Cycles and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism", *Journal of the Short Story in English*, 2003, 41.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil 1987. Engelse vertaling door Lewin, Jane. E., *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Görtschacher, Wolfgang (ed.), *Tale, novella, short story: currents in short fiction*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2004.
- Harde, Roxanne, *Narratives of community: women's short story sequences*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Ibáñez, J. R. (ed.), *Contemporary debates on the short story*, Bern, Peter Lang, 2007.
- Ingram, Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a literary genre*, The Hague, Mouton, 1971.
- Intonti, Vittoria (ed.), *La poetica della forma breve*, Bari, Edizioni dal Sud, 2003.
- Kennedy, Joseph G., "Towards a Poetics of the Short Story Cycle", *Journal of the Short Story in English*, 1988, 11.
- Kuttainen, Victoria, *Unsettling stories: settler postcolonialism and the short story composite*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2010.
- Lundén, Rolf, *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Lynch, Gerald, *The one and the many: English-Canadian short story cycles*. Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- Luscher, Robert M., *The Short Story Sequence: An Open Book*, in Lohafer, Susan, Clarey, Jo Ellyn (eds.), *Short story theory at a crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989.
- Mann, Susan Garland, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989.
- March-Russell, Paul, *The short story: an introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Nagel, James, *The contemporary American short-story cycle: the ethnic resonance of genre*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2001.
- Pacht, Michelle, Pacht, *The subversive storyteller: the short story cycle and the politics of identity in America*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Santi, Mara, "Performative Perspectives on Short Story Collections", lezing tijdens het congres *Cycles, Recueils, Macrotxts: Theorizing Short Story Collections*, Katholieke Universiteit Leuven, 22-24 May 2012.
- Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Zagarell, Sandra, "Narrative of Community: The identification of a Genre", *Signs*, 1988, 13, 3.