

Jelka Kernev Štrajn
Ljubljana

PRELIMINARIJE K OBRAVNAVI RAZMERJA MED ALEGORIČNIMI STRUKTURAMI IN PRVINAMI IRACIONALNEGA V PRAVLJICI

Predmet pričujočega razmisleka so tri pripovedne oblike: ljudska pravljica, mit in umetna pravljica,¹ motrene z vidika prestopanja meje kot ločnice med svetovi ali, kot bi dejal J. M. Lotman, raznovrstnimi semantičnimi polji, kot so: izkustveni svet in vsa njegova nepreštevna področja, nešteti irealni svetovi, svet znotraj literarne realnosti oziroma kvazirealni svet, svet zunaj literarne realnosti, virtualni svet; svet kot onostranstvo in kot tostranstvo, svet kot zavest in kot podzavest, svet kot spanje in kot sanje. Ko literarni lik prestopi eno takšnih meja, doživi mejno izkušnjo in se hkrati spusti v avanturo, razpoznavno v vseh omenjenih oblikah pripovedi. Moja hipoteza je, da prestopanje meje, ki loči budnost od sanj, v umetni pravljici – zaradi njene zapletene, odprte, razdrobljene, digresivne in slojevite okvirne zgradbe – ni le sižejnotvorno dejanje,² ampak tudi prostor, kot bi dejal Wolfgang Iser, »dojemanja nedojemljivega, mišljenja nemisljivega«, torej prostor vdiranja iracionalnih, čudežnih prvin v pripoved in s tem prostor proizvajanja najbolj neulovljivih in najtežje razpoznavnih pomenov, ki jih proizvaja alegorija. Vendar ta tu ni pojmovana kot izključno retorična figura v smislu, znanem že od formulacije pri Ciceru, reči eno, misliti drugo, niti ni mišljena v smislu žanra, pač pa je razumljena kot tekstna strategija, ki jo je mogoče najbolje opredeliti glede na način, kako določena pripoved tematizira koncept interpretacije,³ oziroma, kako bralcu narekuje svoj lastni komentar. Tako, denimo, usmerja pozornost na razmerje med strukturo podobja v literarnem besedilu in občimi mesti iz kulturne tradicije – značilen primer

¹ Ob tem kaže opozoriti na določeno terminološko zadrego v zvezi z izrazom umetna pravljica. Sprva se je zdelo, da je za zvrst najustreznejši izraz sodobna pravljica, toda težava je v tem, da pripovedne zvrsti, ki jo tu postavljam v razmerje do mita in ljudske pravljice, ne razumem zgolj v strogo sodobnem smislu, ampak širše. V mislih imam tudi avtorske pravljice, nastale v romantičnem in postromantičnem obdobju (Tieck, Jean Paul, Chamisso, Hoffmann, Andersen, Lewis Carol in drugi), ko so začele iracionalne prvine vse pogosteje vdirati v sicer racionalno organizirano tradicionalno pripoved. To pa je načelo temeljno strukturiranost pravljice kot zaprte strukture, s tem da jo je odprlo, fragmentariziralo in pripravilo pot njenim daljnosežnim transformacijam, ki jih lahko opazujemo še danes.

² Glej: J. M. Lotman: *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976, str. 303.

³ Interpretacijo pojmem kot proces razpoznavanja tematskih struktur, ki poenotujejo posamezne tekstne prvine, in kot proces vzpostavljanja korelacij med temi strukturami in zunajtekstnimi referenti.

je deklica, imenovana Primavera iz prvega poglavja Grafenauerjeve *Mahajane*, kjer gre za aluzijo na slovito Botticellijevo sliko *Pomlad* (italijansko: *Primavera*, 1480) – s čimer se vpisuje v široko polje medbesedilnih postopkov in prek tega kaže tudi na način proizvajanja tekstnih pomenov. Alegorija namreč po eni strani stremi k racionalni razlagi pomenov literarnih pravljličnih podob, posledica česar je etična in didaktična razsežnost besedila, po drugi strani pa prispeva k njihovemu zamegljevanju, posledica česar utegne biti ironični učinek besedila. V tej ambivalenci tiči bistvo alegorije kot tekstne strategije. Slednjo je na podlagi poststrukturalističnih uvidov mogoče razumeti večznačno: kot način zapolnjevanja distance med sedanjostjo in preteklostjo, kot retoriko odpovedi in kot neizpolnljivo željo, kot težnjo k fragmentarizaciji in dezintegraciji ustaljenih pripovednih oblik, kot komentar in interpretacijo.⁴ Kot taka je alegorija na delu v sleherni pripovedni obliki, kjer se, kot pravi Joel Fineman,⁵ čas vpisuje v strukturo, struktura pa v čas; še toliko bolj pa pride do izraza v arhetipskih pripovednih oblikah, kot so miti, ljudske pravljice, bajke, basni in podobno.

Mit, tu pojmovan kot posebna oblika pripovedi oziroma posebna vrsta zgodbe, je v primeri s pravljico racionalneje strukturiran, če ga, seveda, mislimo v okviru sakralnega dožemanja sveta. Ta racionalnost se manifestira v verjetnem, to je vzročno posledičnem razvoju dogodkov in v njegovi razmeroma enostavni pripovedni strukturi. V ljudski pravljici se ta vzročno posledična struktura pripovedi po eni strani razrahlja, po drugi strani pa zaplete, vendar naracija ljudske pravljice še vedno gradi na arhetipskem modelu pripovedi.⁶ Racionalno in logično zasnovano mita zagovarja tudi Meletinski, ki na osnovi spoznanj o folklornem izročilu Aboriginov ugotavlja, da ti sakralnost povezujejo z verjetnostjo, nesakralnost pa z neverjetnostjo, kar je pri njih tudi podlaga za terminološko razlikovanje teh dveh kategorij pripovednega izročila.⁷ Desakralizacija je potemtakem najpomembnejša spodbuda za preobrazbo mitov v pravljice, saj se je z razkrajanjem sakralnosti povečevala odprtost za domišljijo in igro. Najprepričljivejši dokaz za to, da oba, tako mit kot ljudska pravljica, gradita na racionalno in logično zasnovanem pripovednem modelu pa je obstoj naratologije kot posebej močne discipline, ki se je razvila iz strukturalne poetike. Naratološki uvidi le-te so v luči poznejših literarnoteoretskih smeri marsikdaj videti vprašljivi in celo preseženi. Toda dejstvo je, da se je prav v času strukturalizma znotraj literarne vede pojavilo obče zanimanje za številne pripovedne oblike, ki so se razvijale od mitoloških začetkov do danes. Strukturalisti-naratologi so bili prepričani, da so se v nepregledni množici pripovednih zvrsti ohranile določene skupne strukturne lastnosti, zato so v mitih in ljudskih pravljicah iskali prototipe vseh poznejših pripovednih struktur. Čeprav strukturalna poetika ni zanikala sprememb in preobrazb v razvoju pripovednih struktur, je stremela predvsem k odkrivanju univerzalnega vzorca pripovedne strukture ali gramatike pripovedi, ki naj bi postala osnovno izhodišče za ugotavljanje vseh možnih pripovednih oblik. Med poplavo naratoloških modelov se zdi za pričujoči premislek najprimernejši Lotmanov model,⁸

⁴ V tem smislu razumejo alegorijo teoretiki, kot so: Paul de Man, Joel Fineman, Walter Benjamin, J. Hillis-Miller, Craig Owens in še kdo.

⁵ Glej: Joel Fineman: *The structure of allegorical desire*. October 1980, št. 12, str. 52.

⁶ Tu mislim na Greimasov naratološki model, sestavljen iz šestih aktantov: subjekt in objekt, pošiljatelj in prejemnik, zaveznik in nasprotnik (Greimas 1966: 173).

⁷ J. M. Meletinski: *Bogovi, junaki, ljudje*. Ljubljana, 2001, str. 42.

⁸ Glej: J. M. Lotman: *Struktura umetničkokg teksta*. Beograd 1976, str. 302 in dalje.

po katerem naj bi bila kategorija prostora oziroma toposa, ki se pojavlja kot sredstvo za izražanje drugih, neprostorskih odnosov v tekstu, najpomembnejša kategorija v strukturi pripovedi. S prostorom je namreč tesno povezan pojem sižeja, katerega osnovna enota je motiv oziroma dogodek. Ta velja za najmanjšo nedeljivo enoto sižejnega sklopa, konkretno pa v pripovedi pomeni premestitev literarnega lika preko meje semantičnega ali referenčnega polja določene družbene, kulturne ali politične realnosti. V skladu z Lotmanovo teorijo, ki tudi kulturo v celoti pojmuje kot tekst, je mogoče reči, da se tisto, kar na ravni neke kulture kot celote predstavlja samo dogodek, na ravni posameznega teksta razvije v siže oziroma v niz sižejev. Ali se neki dogodek lahko razvije v siže ali ne, je odvisno od tipa posamezne kulturne tradicije. Vse to napeljuje na sklep, da je dogodek za pripoved temeljnega pomena in da je, kar je za nas trenutno pomembneje, neločljivo povezan s prestopanjem meje, od tega prestopanja pa je odvisen tudi siže. Ta meja poteka med sopostavljenimi, zoperstavljenimi, vstavljenimi, vzporednimi ali izključujočimi se svetovi, zato so tudi zapreke, ki jih mora junak premagati, ali preizkušnje, ki jih mora prestati, nahajajo na mejnih mestih ali pragovih. Njihova funkcija je, da otežujejo prestop iz enega semantičnega polja v drugega.

V pravljici je ravno ta meja v smislu praga, to je meja kot mesto mejne izkušnje, hkrati tudi mesto najintenzivnejšega vdiranja iracionalnih prvin v racionalno zasnovano strukturo pravljice in mesto, kjer je najbolj čutiti učinek alegorije kot tekstne strategije. Po drugi strani, s teoretskega vidika, pa se zdi, da je to tudi mesto, prek katerega bi se Lotmanova strogo strukturalistična metoda lahko odprla drugim, sodobnejšim pristopom k literaturi, na primer literarni antropologiji.

V ljudski pravljici so vzgibi za prestopanje meja posameznih semantičnih polj zelo različni, a jih je kljub temu mogoče spraviti na nekaj skupnih imenovalcev, ki so posledica alegoričnega učinkovanja na sižejni ravni. Največkrat gre za to, da se nekje poruši neko ravnovesje in nastane določen manko, določena izguba, ki v pripovedi funkcionira kot tema in kot alegorično strukturno načelo v smislu poststrukturalističnega pojmovanja,⁹ po katerem alegorija nenehno tematizira »izgubo svojega izvora, s čimer se umešča v časovno praznino med sedanjostjo in preteklostjo«. ¹⁰ Posledica tega manka je želja po njegovi zapolnitvi, po odpravi izgube, po vzpostavitvi nekdanjega ravnovesja ali po ohranitvi vezi med za zmeraj izgubljeno preteklostjo (izvorom, mitom) in pravljico sedanjostjo. Pogosti so tudi primeri, ko literarni lik prestopi mejo zato, ker prekrši določeno prepoved, ne spoštuje določenega tabuja. Tematizacije teh kršitev so v neposredni zvezi z moralno in didaktično razsežnostjo pravljice, ki je tudi učinek alegorije.

⁹ Mogoče je reči, da je šele poststrukturalizem spodnesel vrednostno zaznamovano opredelitev alegorije, ki se je izoblikovala v romantiki in je povezana s slovito Coleridgeovo opredelitvijo, ki pravi, da je alegorija »prevajanje abstraktnih idej v slikoviti jezik«, torej, »abstrakcija čutnih predmetov«. To je bila antitetična opredelitev glede na simbol. Ta predsodek glede alegorije, ki ga je še pred Coleridgeom po svoje izrazil tudi Goethe, se je v tej ali oni obliki obdržal skozi vse devetnajsto in še dolgo v dvajseto stoletje. Odločilno je vplivala tudi na angloameriške nove kritike. Zato se zdi, da naj bi premislek o alegoričnih diskurzivnih strategijah, ki naj bi bile na delu tako v ljudski kot umetni pravljici, potekal na ozadju poststrukturalistične obravnave alegorije. Skupno teoretsko izhodišče le-te je mogoče opaziti predvsem v odvrnitvi od romantičnega in postromantičnega privilegiranja simbola in v reaktualizaciji nekaterih staroveških in srednjeveških pojmovanj alegorije.

¹⁰ Paul de Man: *Slepota in uvid*. Ljubljana 1997, str. 204.

Tako na primer v romunski pravljici *Začarani prašič* tri hčerke ne upoštevajo očetove prepovedi in odklenejo prepovedano sobo, kjer leži knjiga, v kateri je zapisana njihova usoda. V Grimmovi pravljici *Predivarjev ptič* čarovnik poseže v srečno in enolično življenje neke družine in ugrabi najstarejšo od treh sestra. Dekle potem prekrši čarovnikovo prepoved in odpre vrata prepovedane sobe, zato je kaznovana, kar pomeni, da preizkušnje ne prestane, prestane jo namreč šele najmlajša sestra. Vsem znani primer je pravljica *Janko in Metka*, kjer je manko najbolj neposredno tematiziran, in sicer kot pomanjkanje hrane. Nekaj podobnega velja tudi za angleško pravljico *Jakec in fižolovo steblo*, v kateri oče pošlje Jakca na semenj, ker je po njegovi krivdi zabredel v revščino. Obstaja tudi vrsta pravljic, kjer kralj neke dežele zboli, zato pošlje svoje tri sinove po svetu iskat čudežnega zdravila; ali pa se sredi nekega vsakdana pojavi bodisi zmaj bodisi velikan in poruši ravnovesje, ki je do tedaj vladalo v mestu, saj se mora nekdo soočiti z negativno silo. So tudi primeri, ko oče prekine sinovo enolično življenje s tem, da ga pošlje v svet, zato da bi se česa naučil, kot se zgodi v Grimmovi pravljici *Tri peresa*.

Nekaj podobnega se dogaja tudi v umetni pravljici, čeprav na nekoliko zapletenejši način. Na primer v pravljici *Howl's Moving Castle* angleške avtorice Dianne Wynne Jones se na griču nad mestom iznenada pojavi premikajoči se čarovnikov grad. Posledica tega je, da se nekaterim prebivalcem v kraju, še posebej mladenki Sophie, življenje obrne na glavo. Poznamo tudi vrsto primerov, ko se poruši samo notranje ravnovesje neke osebe, kot lahko opazimo v sodobni slovenski pravljici *Ure kralja Mina*, v kateri ta kralj mirno in zadovoljno vlada svojim podanikom, a se naenkrat zave, da se stara in da mu čas teče prehitro. Odloči se, da ga bo upočasnil, s tem pa sproži vrsto zapletov.

Podobno kot ljudska tudi umetna pravljica pozna primere, kjer je kršitev prepovedi posledica močne želje. Tako se v Zupanovi okvirni pravljici *Trije konji* deček Mak odpravi drsat po zaledeneli reki kljub strogi prepovedi. Led se vdre, deček se ponesreči in izgubi zavest. Ko prestopi ločnico med zavestjo in nezavestjo, se znajde sredi neznanega sveta. Sile, ki v tej pravljici varujejo mejo med svetovoma, to je med realnim in sanjskim svetom, tu niso podane prek kakšnih zapletenih prispevkov, pač pa jih poosebljajo sodniki, tematizira pa sodni proces, ki v tej pravljici izpolnjuje tudi didaktično funkcijo.

Pravljični lik torej tako ali drugače prestopi neko mejo, ki je, kot smo že omenili, hkrati tudi prag avanture, upodobljen na nešteto načinov: kot gozd, kot voda (reka, morje, vodnjak, jezero), kot meja s sosednjo deželo, kot mestno obzidje ali celo kot hišni prag, kot padanje v globino, kot spust v podzemni svet, kot vzpon v nebo, predvsem pa kot padanje v sen, kot sanje, nočne in dnevne, kot zatopitev v branje ali kot prepustitev igri. Našteti primeri kažejo, da je ta meja kot ločnica med posameznimi svetovi tematizirana na dveh ravneh, od katerih ena aludira na strukturo ljudske pravljice – tu prevladuje meja v smislu konkretnih zaprek – druga na strukturo umetne pravljice – tu prevladuje meja v smislu sanj, vizij, igre, spomina. Prag je najrazločneje tematiziran v ljudski pravljici, kjer ga varujejo različna čudežna bitja, od škratov in čarovnic do govorečih živali in nenavadnih ljudi. Ta bitja so bodisi sovražna bodisi naklonjena.¹¹

Literarni lik je s tem postavljen pred prvo preizkušnjo, ki ji potem sledijo še druge, ponavadi vselej umeščene na mejna mesta, prek katerih napreduje na

¹¹ V Greimasovem naratološkem modelu so to nasprotniki in zavezniki.

svoji poti, če seveda uspešno prestane preizkušnje, tako kot na primer najmlajši sin v pravljici *Tri peresa*. Ko junak prestane najtežjo preizkušnjo, dobi nagrado, ponavadi v obliki poroke, se vrne domov in spet vzpostavi na začetku porušeno ravnovesje. Tako bi celotno dogajanje lahko ponazorili s krožnico, zarisano od odhoda do vrnitve.

Alegorija kot tekstna strategija tu funkcioniira tako, da bralcu omogoči zaznati vodilno intenco celotnega dela, s čimer se vzpostavi hierarhija vrednot, ki daje namen in pomen reprezentirani izkušnji. Te vrednote se izražajo v nizu multivalentnih podob, ki se nanašajo na osrednje pomensko jedro teksta in ga razkrivajo. To pomensko jedro je pravzaprav žarišče pomenov, je ideološko središče teksta, ki omogoča poenotenje vseh narativnih prvin. Natanko to velja tudi za alegorijo, ki je na delu v mitski pripovedi, čeprav se ta od pravljice razlikuje med drugim tudi po tem, da prag oziroma meja, o kateri smo pravkar govorili, v mitih še zdaleč ni tako razločno tematizirana kot v ljudski pravljici. V mnogih mitih bi jo sploh zaman iskali, zlasti v tistih, ki govorijo o izvoru in nastanku bodisi sveta bodisi človeka. Kakšno mejo je prestopil na primer judovsko-krščanski Bog, ko se je odločil, da bo ustvaril človeka? Kakšno mejo je prestopil Kronos, ko se je odločil požreti svoje otroke? Bogovom namreč ni treba pridobivati nikakršnih magičnih sredstev, saj imajo, drugače kot pravljичni junaki, magično moč že vrojeno. Pravljичni junaki se do svoje moči dokopljejo prek iniciacije in drugih preizkušenj, ki so v pravljici hierarhično razporejene. Po prvi preizkušnji dobi pravljичni junak od darovalca čarovno sredstvo, s katerim v glavni preizkušnji doseže poglobitveni cilj. Iz tega je mogoče sklepati, da ima, kot ugotavlja Meletinski, ljudska pravljica, drugače kot mit, zapleteno stopničasto hierarhično zgradbo in da »se na razvalinah mitološkega kozmosa jasno riše mikrokozmos v podobi pravljичne družine, ki je prizorišče družbenih spopadov«. ¹²

Zgradba umetne pravljice je v primeri z mitom in ljudsko pravljico zapletenejša, prvotni manko je individualnejši, prav tako tudi iz njega izvirajoča želja in kršitev prepovedi. Slednje namreč v nekaterih pravljicah sploh ni mogoče zaznati. Tudi meje med referenčnimi polji oziroma različnimi svetovi so v umetni pravljici težje zaznavne, saj jih ponavadi prekriva večplastnost prispodob. Zdi se, da je to povezano z vlogo, ki jo v mnogih umetnih pravljicah odigravata sen in sanje. Sanjska vizija v najširšem smislu, to je fikcija v fikciji, ki je lahko tudi variacija potovanja ali iskanja, je primerno sredstvo za razbiranje kompleksne problematike budnega življenja, bodisi fiktivnega bodisi realnega. V okviru slednjega, če je verjeti Freudu, pa prehod iz sanj v budnost vselej spremlja nekakšna interpretativna dejavnost, ki je alegorične narave. Tako alegorija v svoji kompleksnejši obliki, to je kot alegorija alegorije – sanjski spomin namreč doseže zavest samo v metaforično kondenzirani in metonimično premeščeni obliki – omogoča stopnjevano množenje pripovednih okvirov. To pomeni, da literarni liki v sanjah sanjajo sanje ali pa se v igri igrajo igro, znotraj te pa posnemajo življenje, kot na primer v Grafenauerjevi *Mahajani*. Tu se v poglavju *Pozabljeno poletje* pravljичne osebe lotijo igre človek ne jezi se. Skupaj z napredovanjem igre se po načelu *mise en abyme* ¹³ porajajo zmeraj novi fiktivni svetovi, meje med njimi pa so čedalje bolj dvoumne. Posledica tega je, da

¹² Meletinski: *Bogovi, junaki, ljudje*, str. 42

¹³ To je, zelo poenostavljeno povedano, postopek kopicenja v smislu vstavljanja enega fiktivnega sveta v drugega in hkrati vzajemno zrcaljenje teh svetov.

iracionalne, čudežne prvine vdirajo v pravljico pripoved od vsepovsod in pri tem proizvajajo množico multivalentnih podob, ki nam govorijo o skrajni poroznosti in negotovosti ločnic med svetovi.

Nekoliko enostavnejši in zato razvidnejši primer manifestacije omenjene alegorične strukture ponuja Zupanova pravljica *Potovanje v tisočera mesta*. Tu deček Tek najprej prestopi prag med zavestjo in nezavestjo (prekrši materino prepoved, pleza po kredenci in pade na glavo), nato v okviru prvostopenjske sanjske vizije, ki jo povzroči nezavestno stanje, drugič prestopi prag v obliki Luninega potoka, prek katerega pride v čudežno deželo. V okviru slednje se giblje med različnimi fiktivnimi svetovi, saj nenehno prestopa iz prvostopenjskih v drugostopenjske sanje (ko ga na primer ptič ponese v tisočera mesta) in spet nazaj. Še razločneje se alegorija kot tekstna strategija manifestira v že omenjeni Zupanovi pravljici *Trije konji*, kjer deček Mak in deklica Anta pod vodstvom starega kneza komentirata vsako vloženo zgodbo. Tako na primer: po sklepu vložene *Pravljice o sovah* Veliki knez vpraša Maka, ali bi pokleknil pred sovjim vojvodo: »Ne vem«, je rekel deček. »Mislim, da ne bi.« »Kaj pa, če bi te bilo preveč strah?« »Potem bi se tudi jaz usedel po turško na tla.« (Zupan 1970: 107)

Ta in tudi druge vložene pravljice v *Treh konjih* so namreč proizvod sanjskih vizij svojih protagonistov. V tem primeru igra stari knez vlogo nekakšnega cenzorja ali alegoričnega stražarja, ki nadzoruje prehod iz budnosti v sanje, natančneje, iz prvostopenjskih v drugostopenjske sanje. Vendar ta cenzor tudi zadremlje, ko človek pade v sen, a dremajoč še vedno varuje sanje.¹⁴ Njegovo dremanje pa po drugi strani zagotavljajo ravno sanje, ki bi se rade odvijale nemoteno. Kajti, »Sanje so čuvaj in ne motilec spanja« (Freud 2000: 240). Tako nekateri¹⁵ vidijo v tem paradoksnu situacijo, ko postanejo sanje varuhi varuha, ali drugače povedano, alegorična konstrukcija odloženega prebujanja, ki se razločno manifestira v Grafenauerjevi *Majhnici*. Opazimo jo v tistem delu poglavja o Zrcalčici, kjer nastopi mesečnik Mižavec v nadvse povednem dialogu z Zrcalčico in Svilenko, ki ga zaradi nazornosti navajam v celoti:

Svilenka je hotela Zrcalčici še razložiti, da takrat ni več na ulicah žive duše, tako zelo omrtvijo, a jo je nenadoma zmotil pritajen glas, ki ga je lahko zaznalo le na gluho tihoto navajeno uho.

»Psst, psst, pst,« je zašepetal. »Se ne bi pogovarjali malo tiše? Zbudil se bom!«

»Glej, to je mesečnik Mižavec. Ga vidiš?« je vprašala Svilenka. Zrcalčica je naperljala oči.

»Ne. Kje pa je?«

»Po prstih hodita, tiho bodita, iz sna me budita. Psst!« je spet zašepetal nevidni mesečnik.

»Mižavec zmerom govori v spanju. In kar naprej se boji, da ga ne bi kdo zbudil.«

»Ampak jaz ga ne vidim. Kakšen pa je, tako sem radovedna? Kaj, ko bi ga zbudili?«

¹⁴ Glej: Sigmund Freud: *Interpretacija sanj*. Ljubljana 2000, str. 447–464.

¹⁵ Prim.: Roger W. Muller Farguell: »Awakening Memory: Freud and Benjamin«. V: *Methods for Study of Literature as Cultural Memory*. 6. zv. Amsterdam – Atlanta 2000, str. 293.

»Ne, tega pa ne. Pozabila sem, da ga ti ne moreš videti,« je zašušljala Svilenka.
»Neviden je, ker je skrit za vekami. Če bi ga zbudili, pa ne bi bil več Mižavec,
a ga tudi ne bi videla. Potem bi postal Gledavec in ne bi bil več mesečnik.
Razumeš?«
Zrcalčica je pokimala, čeprav ni ničesar razumela.
(Grafenauer 1987: 67).

Še razločneje pa je to strukturo mogoče razbrati iz sklepnega dela poglavja
Pozabljeno poletje v že omenjeni *Mahajani*:

»Naposled ju je kočija pripeljala čisto na rob budnosti, iz katere so v Majhnično
spanje vdirali živahni glasovi in smeh. Ni ji bilo do tega, da bi se prebudila,
zato si je tiščala ušesa in se nemirno premetavala v polsnu. A glasovi so bili
čedalje bolj živi in razločni.
'Kje pa sva?' je pomislila, ko sta se z Jurijem Panom prebudila v novo resnič-
nost, ki je trdno potrkala na vrata njune sanjske kočije...«
(Grafenauer 1990:43)

A tisti, ki smo knjigo prebrali, vemo, da je bila tudi ta nova resničnost sanj-
ska.

Seznam literature:

- Walter Benjamin, 1968: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt: Suhrkamp.
Ernst Cassirer, 1969: *Phylosophie der symbolischen Formen: Zweiter Teil: Das mythische Denken*.
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Samuel Taylor Coleridge, 1875: *The Statesman's Manual*. Ur. W. G. T. Shedd. New York: Harper
and Brothers. 437–438. Navedeno po: Angus Fletcher: *Allegory*. Ithaca, N. Y.: Cornell University
Press, 1964.
Paul De Man, 1997: *Slepota in uvid*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
Joel Fineman, 1980: »The Structure of Allegorical Desire«. *October* št. 12, str. 47–66.
Sigmund Freud, 2000: *Interpretacija sanj*. Ljubljana: Studia humanitatis.
Niko Grafenauer, 1990: *Mahajana in druge pravljice o Majhnici*. Ljubljana: Domus.
Niko Grafenauer, 1987: *Majhnica*. Ljubljana: MK.
Algirdas-Julien Greimas, 1966: *Sémantique structurale*. Pariz: Seuil.
J. M. Lotman, 1976: *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
J. M. Meletinski, 2001: *Bogovi, junaki, ljudje: izbrani članki in razprave*. Ljubljana: *cf.
Roger W. Müller Farguell, 2000: »Awakening memory: Freud and Benjamin«. V: *Methods for the
Study of Literature as Cultural Memory*. Ur. R. Vervliet in A. Estor. 6. zv. Amsterdam – Atlanta:
Rodopi.
Bina Štampe Žmavc, 1996: *Ure kralja Mina*. Ljubljana: MK.
Vitomil Zupan, 1983: *Potovanje v tisočera mesta*. Ljubljana: MK.
Vitomil Zupan, 1970: *Trije konji*. Ljubljana: MK.
Diana Wynne Jones, 1986: *Howl's Moving Castle*. Glasgow: Collins.