

»IZNENADA SE JE NAVELIČALA ROMANOV IN
OTOŽNIH BLODENJ.«

Obraz v zrcalu Mire Mihelič v luči evropskega romanopisja

Avtorica razpravlja o razmerju med realizmom in drugimi romanopisnimi estetikami v prvencu Mire Mihelič *Obraz v zrcalu* (1941). V dveh prvih delih romana pisateljica uveljavlja vzorec realističnega romana o meščanskem zakonu in o prešuštvu, kakršen se je razvil v času evropskega realizma in naturalizma ter kakršnega v slovenski književnosti do tedaj še ni bilo. Razpoznavni so zlasti tematski vplivi romana *Jane Eyre* Charlotte Brontë, Maupassantovega *Njenega življenja* in Tolstojeve *Ane Karenine*. Najbolj pa je vplivala – ne samo tematsko, ampak tudi slogovno – Flaubertova *Gospa Bovary*. Glede pojmovanja romanopisnega pripovedovanja se roman v celoti uvršča v tradicijo realističnega romana zlasti z tehniko personalnega pripovedovalca in z »balzacovskim« incipitom. Zadnja tri dela romana lahko imamo za iskanje bolj osebne literarne poti, saj avtorica »tava« po pestrih možnostih, ki jih ponuja roman kot zvrst, od moralističnega do sentimentalnega romana, vse do ženskega romanopisja tridesetih let.

evropski realizem, literarni vpliv, romanopisje, slovenski roman, M. Mihelič, *Obraz v zrcalu*

The author discusses the relationship between realism and other novelistic aesthetics in Mira Mihelič's first novel *Obraz v zrcalu* (1941). In first two parts of the novel Mihelič introduces the pattern of the realistic novel about urban marriage and adultery that developed during European Realism and Naturalism and had not previously existed in Slovene literature. Particularly recognizable thematic influences are those of Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre*, Maupassant's *Her Life* and Tolstoy's *Ana Karenina*. The strongest influence – not only thematic, but also stylistic – had been Flaubert's *Madame Bovary*. With respect to the conception of novelistic narrative the novel entirely fits into the tradition of the realistic novel, particularly with the technique of personal narrator and with a "Balzacian" incipit. The last three parts of the novel can be considered a pursuit of more personal literary path, as the author "fumbles" for various options that the novelistic genre has to offer, from moralistic, sentimental to the women's novel of the 1930's.

European Realism, literary influence, novel-writing, Slovene novel, M. Mihelič, *Obraz v zrcalu*

0 Uvod

Kako napisati realistični roman o prešuštvu leta 1941? Ko se je devetindvajsetletna Mira Mihelič odločila za pisanje romana o prešuštvu, je izbrala temo, ki je

bila v stoletni tradiciji drugih evropskih književnosti že tako pogosto obravnavana, da je postala sinonim za realistični roman o meščanstvu nasploh.¹ Tudi v slovenskem romanopisju ta tema ni bila povsem nova: spomnimo se Kersnikove *Jare gospode* (1893), Govekarjevega romana *V krvi* (1896), Meškovega dela *Kam plovemo?* (1897), Kraigherjevega *Kontrolorja Škrobarja* (1914) in Bevkovega romana *V zablodah* (1929), ki so to temo že uvedli v slovensko književnost. Vendar gre v omenjenih delih le redkokdaj za realistični roman o prešuštvu v evropskem pojmovanju besede, saj so romani bodisi prekratki bodisi je v njih prešuštvo obrobne pomena ali pa obravnavano na preveč moralističen način.² Horizont pričakovanja slovenskega bralstva tako pogojujeta dva poglobljena dejavnika: na eni strani poznajo Slovenci evropsko romanopisje o prešuštvu, na drugi pa še niso srečali podobnega romana v domači književnosti.³ V tem pogledu ima roman o prešuštvu *Obraz v zrcalu* Mire Mihelič – ki bi bil sicer le pozen naslednik evropskega romanopisja – posebno mesto v zgodovini slovenskega romana.

Prva dva dela *Obraza v zrcalu* se ujemata z evropskim tipom realističnega romana o prešuštvu, kakršen se je razvil v Evropi v 19. stoletju, toda v zadnjih treh delih se pisateljica od te tradicije močno oddaljuje s pisanjem, v katerem se prepletajo različne literarne usmeritve. Pričujoča razprava se bo osredotočila na takšno estetsko kompleksnost prvenca Mire Mihelič.⁴ Posebna pozornost bo namenjena razlikam med prvo različico romana iz leta 1941 in drugo, močno spremenjeno, iz leta 1978.⁵

1 Roman v tradiciji realističnega romanopisja

Literarno obzorje Mire Mihelič pred letom 1941 je danes težko ugotoviti, vendar nam nekatera dejstva omogočajo nekaj verodostojnih domnev. Že med šolanjem v švicarskem internatu se je mlada Mira aktivno učila francoski, nemški in angleški jezik, ne da bi vedela, da si bo »s tem znanjem služila kruh« (Mihelič 2000: 56). Doma je svoje znanje francoskega jezika izpopolnjevala z rednimi privatnimi urami, katerih vsebina je bila tako literarna kot jezikovna. Tako opisuje ure s profesorico: »[P]redelali sva vso Grammaire Supérieure in pod njenim vodstvom

¹ Bill OVERTON (1996: vi) razlaga, da se je »[v] dveh zadnjih tretjinah 19. stoletja [...] v celinski Evropi množično ustvarjala in množično brala posebna vrsta romana o ženskem prešuštvu. Poglobilne značilnosti tovrstnih romanov so si pretresljivo podobne. Z manjšimi variacijami vsak temelji na zgodbi, v kateri neporočen moški zapelje poročeno žensko iz srednjega ali višjega sloja, ki tako zaide v greh.«

² Motiv ženskega prešuštva se prvič pojavi v slovenski kulturi v ljudskem mitu Lepe Vide, zlasti v različici, ki jo je Josip Jurčič izbral za svojo povest iz leta 1877.

³ Evropski romani o prešuštvu so leta 1941 skoraj vsi prevedeni v slovenski jezik. Neprevedene pa so Slovenci brali v nemškem jeziku, ki je bil za Slovence učinkovit posredovalec svetovne književnosti.

⁴ Literarni opus Mire Mihelič obravnavajo redke razprave, npr. Helga Glušič (1965) in Denis Poniž (1986).

⁵ Sklicujemo se na objavo iz leta 1941 in ne na zadnjo avtoričino redakcijo leta 1982. Vsebinske in estetske razlike med prvo in tretjo različico so precej velike, zato je izbira referenčnega besedila tukaj prvotnega pomena.

sem prebrala skoraj vse knjige iz knjižnice Francoskega inštituta [...], od Les Contes du renard, Chansons de gestes, de Ronsarda, du Bellaya, Corneilla, Molièra, madame de Sévigné, Rousseauja, Voltaira in nato Balzaca, pa ves francoski realizem in naturalizem, dokler nisva prišli do Prousta« (Mihelič 2002, 60–61). Iz omenjenih izjav lahko utemeljeno domnevamo, da je bodoča prevajalka Dickensa in Hardyja že pred 2. svetovno vojno poznala določene klasike angleške, francoske in nemške književnosti, zlasti Flaubertovo *Gospo Bovary* (*Madame Bovary*, 1856), Maupassantovo *Njeno življenje* (*Une Vie*, 1883), *Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë, Fontanejeve romane in še nekaj drugih znanih del iz 19. stoletja. Tem romanom moramo najbrž dodati sentimentalno-zgodovinsko fresko ameriške pisateljice Margaret Mitchell *V vrtincu* (*Gone with the Wind*, 1936), ki je bila znana v Sloveniji že leta 1939⁶ in jo je Mira Mihelič prav gotovo poznala. Dela iz ruske književnosti pa so ji bila večinoma dosegljiva v slovenskem prevodu (npr. Tolstojeva *Ana Karenina* je bila prevedena že leta 1915).

Zlasti zato, ker je prvo delo mlade pisateljice, ki še išče samostojno literarno pot, nosi *Obraz v zrcalu* v sebi številne razpoznavne vplive. Kakor beremo v avtoričini avtobiografiji *Ure mojih dni* (Mihelič 2000: 85), je mlada pisateljica pisala svoj roman zelo intuitivno, brez vnaprej določenega načrta, kar je lahko samo povečalo vpliv njene literarne izobrazbe na ustvarjalni proces.

1.1 Dekleta v meščanskem svetu

Mira Mihelič je iz svoje izkušnje poznala meščanske nazore o vzgoji deklet. Kot pripoveduje, so jo starši poslali v švicarski internat, da bi iz nje naredili vzorno soprogo bogatega meščana (Mihelič 2000: 55). Vendar se mladost literarne junakinje Henrijete preveč razlikuje od avtoričine življenjske izkušnje, da bi v njej videli sledi literarnih virov.

1.1.1 Sirota, ki jo vzgaja čemerna sorodnica

Obraz v zrcalu se prične kot nemški ali angleški sentimentalni roman 19. stoletja. Po smrti staršev v tragičnih okoliščinah mora Henrijeta prenašati čemerno in nepravično babico. Komaj čaka, kdaj se bo rešila nesrečne mladosti s poroko z bogatim ženinom. Trivialna literatura s tovrstno tematiko je najbrž vplivala na nastanek romana, posebno vlogo pa je verjetno imela *Jane Eyre*. Tako kot teta angleške junakinje, Mrs Reed, tudi Henrijetina babica izpolnjuje obljubo, dano dekletovemu pokojnemu očetu, čeprav v otroku sovraži mater, ki je ni nikoli trpela. Za starejši ženski je zaupana naloga prava nadloga, ki se je hočeta čimprej rešiti: »Da so mi morali naprtiti tako breme« (Brontë 1991, 1: 220); »O, da bi me Bog že kmalu odrešil te pokore« (Mihelič 1941, 10). Mlada Henrijeta je podobna angleški junakinji, saj je pokorna le na videz in se mora boriti proti uporniškemu značaju.

⁶ Med pomladjo 1938 in poletjem 1940 dnevnik *Jutro* šestkrat omenja ta predvojni »best-seller«, junija 1940 pa mu slovenski prevod pod peresom M. Rožiča olajša pot do širšega slovenskega bralstva.

1.1.2 Vzgoja malomeščanke in lov na ženina

Prvo poglavje *Obraza v zrcalu* prikazuje popoldansko srečanje malomeščanov pri ugledni gospe. Ta prizor spominja na peto poglavje prvega dela Zolajevega romana *V kipečem loncu* (*Pot-bouille*, 1882). V obeh romanih hočejo meščanke pritegniti pozornost drugih navzočih, zlasti potencialnih bogatih ženinov. Tako kot Berthe je tudi Henrijeta ravnodušna, bolje rečeno čustveno nezrela: »Pela je čustveno pesmico brez senčice občutka. Dolgočasila se je, kadar je pela.« (Mihelič 1941: 15.) Slovenska pisateljica se je seveda lahko zgledovala drugje kot pri francoskem naturalistu, toda majhna podrobnost priča v prid Zolajevega vpliva. Tako kot v romanu *V kipečem loncu* tudi svečano oblečena Henrijeta z babico hodi peš v dežju: »Kam hitiš, Henrijeta. Ostani vendar pod dežnikom. Zmočila si boš pentljo v laseh – dvajset krajcarjev sem dala zanjo« (Mihelič 1941: 11). Babičino stiskaško vedenje spominja na Zolajevo gospo Jossierand.

1.1.3 Postopno in boleče odkrivanje spolnosti

V avtobiografiji (2000, 47) Mira Mihelič poroča o negativnem odnosu meščanstva do spolne vzgoje in razlaga, kako se je z branjem dostopne literature in s pomočjo pogovorov z vrstnicami seznanila z vsem tistim, kar naj bi bilo prepovedano. V romanu torej ne prikazuje svoje izkušnje, ampak vzgojo deklet, kakršna je prikazana v romanih 19. stoletja, zlasti v Flaubertovi *Gospe Bovary* in v Maupassantovem *Njenem življenju*.

Tako kot Maupassantova Jeanne tudi Henrijeta, ko spozna bodočega moža, ničesar ne ve o intimnih razmerjih med spoloma. Njena nevednost je tako velika, da se junakinja celo boji, da bo po prvem poljubu kar zanosila. Kot pri Maupasantu je dekletova ne samo telesna, ampak tudi duševna nedolžnost del deklinške vzgoje:

Oče je poskrbel, da je bila tamkaj strogo zaprta, kakor v samostanu, da niso vedele zanjo človeške reči in ne ona zanje. (Maupassant 1987, 40.)

Do štirinajstega leta jo je stara mati pošiljala v samostansko šolo, toda pod strogo kaznijo ji je prepovedovala družiti se s součenkami. (Mihelič 1941, 21.)

Henrijeta dobiva prvo znanje o telesni ljubezni v romanih, ki jih bere na skrivaj med šolanjem v samostanu. Kot Flaubertovi Emi Bovary romantično berilo junakinji posreduje laična uslužbenka v samostanu (kuharica). Razlika je le, da v slovenskem romanu knjige ne spodbujajo romantičnega sanjarjenja junakinje, ampak ji nudijo nepopolno in nepravilno predstavo o spolnosti: »Tam je bilo pisano črno na belem: v neki viharni noči je postala vsa njegova! Konec je bil kar se da neusmiljen – rodila je otroka in skočila v vodo ...« (Mihelič 1941, 21.) Tako kot v Maupassantovem romanu tudi slovenska junakinja doživlja prvi telesni stik z možem med poroko, ko jo ženin prvič poljubi. Prvi poljub obe nevesti enako preseneti, le da zbuja pri Jeanne še nezrelo čutnost, medtem ko se Henrijeta počuti ogorčena: »Kje ste se naučili tako ... tako nelepo poljubovati?« (Mihelič 1941: 20.) Ko je poroka proti koncu, Jeannin oče in Henrijetina babica poskušata mlado

soprogo seznaniti s tistim, kar jo čaka med poročno nočjo. Prizora se močno razlikujeta, vendar opazamo nekaj podobnosti: očetova in babičina zadrega, nejasnost in nepopolnost njunih razlag, s katerimi si mladoporočenki v ničemer ne moreta pomagati.

V različici *Obraza v zrcalu* iz leta 1978 se pojavlja še nova večja podobnost z Maupassantom: prizor poročne noči, ki je v obeh primerih prikazana kot posilstvo.⁷ V slovenskem romanu najdemo kar dva taka prizora, saj pisateljica podobno opisuje Henrijetino in Barbkino izgubo nedolžnosti.⁸

1.2 Roman o meščanskem zakonu in o ženskem prešuštvu

Obraz v zrcalu je le kratek čas roman o dekletu v malomeščanskem okolju. Že v 3. in 4. poglavju prvega dela nastopa junakinjino razočaranje nad zakonom, ki jo kmalu vodi do prešuštva. Henrijetina pot skozi razočaranje in hrepenenje po ljubezni močno spominja na Flaubertovo *Gospo Bovary*, medtem ko je samo prešuštvo bolj sorodno Tolstojevi *Ani Karenini* (*Анна Каренина*, 1877).

1.2.1 *Obraz v zrcalu* in *Gospa Bovary*

Na sorodnost med *Obrazom v zrcalu* in Flaubertovo *Gospo Bovary* je opozoril kritik Božidar Borko (1941: 3) že ob izidu prve izdaje romana: »Glavna junakinja romana Henrijeta je nekaka slovenska Gospa Bovary in njen mož Vital spominja nekoliko na Charlesa v Flaubertovem mojstrskem romanu.« Res je, da sta junaka slovenska romana podobna zakoncema Bovary.

Charles in Vital sta vdovca iz podeželja. S prvo ženo sta se poročila bolj ali manj zaradi denarja, z drugo pa iz ljubezni. Poglavitna razlika je le v letih (Charles je še mlad, Vital pa bi bil lahko Henrijetin oče). Podobnosti med junakinjama so prav tako očitne. Henrijeta je kot Ema zelo razočarana nad novim življenjem in težko brzda čutno naravo, ki hrepeni po ljubezni. Razlika je v tem, da se je Ema poročila v prepričanju, da je v Charlesa resnično zaljubljena, medtem ko se je Henrijeta z Vitalom poročila samo zato, da bi ušla neznosni babici. V obeh primerih razočaranje mlade soproge poteka po istem postopku.

Ženski se dolgočasita na podeželju in hrepenita po živahnem mestnem življenju. Ema sanja o mestu že pred poroko: »Prav rada bi živela v mestu, vsaj čez zimo, čeprav je podeželje zaradi dolgih jasnih dni poleti morda še bolj dolgočasno.« (Flaubert 1998: 26.) Henrijeta izraža podobno željo: »Bolj kakor vse drugo pa mu je

⁷ Vpliv Maupassantovega romana *Njeno življenje* ni viden samo v motivu postopnega in bolečega odkrivanja intimnih odnosov med spoloma, ampak tudi v vzporednem prikazovanju življenjske poti služkinje in njene »gospo«. Ženski hkrati zanosita, pisatelja pa podrobno prikazujeta oba poroda. V obeh romanah je mlada služkinja zanosila, ne da bi bila poročena. Gospodar je ne spodi iz hiše, marveč ji omogoča poroko s tem, da poskrbi za njeno doto. Velika razlika je v tem, da je otrokov oče v francoskem romanu Jeannin mož (zato se družina počuti moralno dolžna skrbeti zanj), medtem ko je slovenska služkinja zanosila s hišnim hlapcem (potemtakem Vitalova pomoč samo poudarja njegovo človekoljubje).

⁸ Sicer je Mira Mihelič dodala štiri prizore, v katerih zelo neposredno prikazuje spolnost. Kar si mlada meščanka leta 1941 ni upala izraziti v svojem prvencu, si je leta 1978 lahko privoščila ugledna šestdesetletna pisateljica in predsednica Društva slovenskih pisateljev.

štela v zlo, ker ga ni mogla pregovoriti, da bi se vsaj čez zimo preselil z njo v kako večje mesto« (Mihelič 1941: 40). Toda Charles pelje Emo v družbo, kakor hitro se mu za to ponudi kaka priložnost, za razliko od Vitala, ki vidi v družabnem življenju le ogroženost: »Miru je bil željan, miru in nemotene posesti mlade ljubke žene. Kaj bi jo izpostavljaj izkušnjam mestnega življenja?« (Mihelič 1941: 39.)

Okolje sicer ni edino krivo dolgočasje obeh junakinj; sama soproga je vir njunega dolgčasa in nejevolje: »Kakor ves Sotešek jo je dolgočasil tudi Vital. Dolgočasil jo je, da jo je ljubil« (Mihelič 1941: 39). V obeh romanih moževa prozaičnost jezi mlado soprogo: »Sicer pa ji je bil iz dneva v dan bolj zoprn. Z leti je dobival neznosne navade; pri posladku je rezljal zamaške izpraznjenih steklenic; po jedi si je z jezikom oblizoval zobe; vsako žlico juhe je požiral z glasnim srebanjem« (Flaubert 1998, 65–66). Henrijeta pa Vitalu zameri, »da si je zvečer v lesenem čebričku kopal noge kakor stara ženska« (Mihelič 1941: 39).

Prav tako kot Ema Henrijeta išče razvedrilo v ljubezenskih romanih:

Včasih si je nedoločno želela, da bi tudi njo prešinilo neznano čustvo in ji strlo srce. Že se je videla, kako umira od ljubezni vsa blede, z navzgor zavitimimi sinjimi očmi in ji tačas neko ljubljeno bitje z grenkimi solzami namaka mrliško prosojne roke. (Mihelič 1941: 68.)

Uporaba personalnega pripovedovanja (sanje so namreč podane z zornega kota junakinje), ki ga spremlja še diskretna avtorjeva ironija, spominja na omenjena odlomka iz *Gospa Bovary*. Henrijetine sanje ob branju romanov imamo lahko za nekakšno imitacijo Flaubertovega sloga, za nekakšen »palimpsest« v Genettovem pomenu besede.⁹

Razočaranje nad zakonom in hrepenenje po ljubezni povzročita pri mladih ženskah določene bolezenske telesne motnje, izgubo teka, suhi kašelji, srčne motnje in spremenljivo razpoloženje pri Emi, glavobolje in nespečnost pri Henrijeti. Junakinji imata podobne živčne težave:

Razburila sta jo slabo pripravljena jed ali nezaprta vrata, ječala je zaradi žameta, ki ga ni imela, zaradi sreče, ki jo je pogrešala, zaradi pretesne hiše. (Flaubert 1998: 113.)

Loputala je z vrati, se smejala brez razloga in brez razloga topila v solzah. Bilo ji je dolgčas in ko je po takšni vzkipljivosti zopet zapadala v mrtvico in pogledala do kosila, se je jel Vital resno bati za njeno zdravje in si govoriti, da jo bo moral kljub vsemu za nekaj časa peljati v mesto, da bi se razvedrila. (Mihelič, 1941: 69.)

V obeh primerih mož meni, da potovanje lahko koristi bolnim živcem njegove žene. Kot rdeča nit pa se v obeh romanih pojavlja motiv ogledala. Tako Ema kot Henrijeta se v različnem časovnem obdobju ogledujeta v ogledalu, kar se pri Miheličevi poudarja celo v naslovu romana.

⁹ GENETTE (1982) imenuje »palimpsest« besedilo, v katerem je vpliv določenega besedila tako jasen, da se pri branju predhodno besedilo vsiljuje bračevemu spominu.

1.2.2 *Obraz v zrcalu in Ana Karenina*

Razočaranje, dolgčas in čutna narava vodijo junakinjo do prešuštva, a Henrijetina pot se tukaj loči od Emine usode in je bolj sorodna življenjski poti Tolstojeve Ane Karenine. V nasprotju z Emo se Henrijeta iskreno zaljubi v moževega mladega nečaka Pavleta (sreče torej ne išče zaman v bežnih avanturah). Nasprotno od Charles Bovary, ki zve za ženino nezvestobo šele po njeni smrti, pa Henrijetin mož takoj zve za nečakovo in ženino prevaro in oba kaznuje tako, da »grešnika« spodi iz hiše. Moževo maščevanje s pomočjo izsiljevanja z otrokom in viharno razmerje med ljubimcema močno spominjata na *Ano Karenino*.

Enako kot Karenin Vital Podgornik prepoveduje vsakršen stik med nezvesto ženo in zakonskim otrokom. Razlika je v tem, da Karenin s tem ukrepom misli prisiliti ženo k vrnitvi pod zakonsko streho, medtem ko Vital Henrijeti ne omogoči nobene priložnosti za kesanje (ko se nepričakovano vrne k možu, jo ta ponovno zavrne). V obeh primerih prevarani mož dela vse, da bi mater in otroka dokončno ločil: Karenin laže sinu, da mu je mati umrla, Vital Podgornik pa nasprotno laže materi, da ji je hčerka umrla.

Poleg tega viharno razmerje med ljubimcema, pri katerih se menjavajo srečni trenutki in prepiri, spominja na razmerje med Ano Karenino in grofom Vronskim. Poleg ženskega ljubosumja in moškega hrepenenja po svobodi nastopa kot vzrok ženske razdraženosti še vprašanje zakonskega otroka, ki se mu je ženska morala odreči. Pozneje bo Henrijeta zamenjala pravico do otroka za dvesto kron mesečno, s čimer se bo močno oddaljila od Ane Karenine in od drugih prešuštnic 19. stoletja.

1.3 Realistično pojmovanje romanopisnega pripovedovanja

Vsako literarno obdobje ima svoj priljubljeni način pripovedovanja. Pojmovanje romanopisnega pripovedovanja v prvencu Mire Mihelič *Obraz v zrcalu* se vključuje v tradicijo evropskega realističnega romana zaradi tehnike pripovedovanja in izbire incipita, besedilnega začetka.

1.3.1 Težnja po »personalnem« pripovedovalcu

Odločitev za realistični roman pomeni širitev tretjeosebne pripovedovanja. Pri tem se menjavajo odlomki, v katerih je vsebina podana z zornega kota vsevednega pripovedovalca, in odlomki, v katerih vsebino vidimo skozi oči določenega literarnega junaka. Ti dve vrsti tretjeosebne pripovedovalca Janko Kos (1998) označuje po Stanzlovi tipologiji iz leta 1955 kot avktorialni in personalni pripovedovalec, Gérard Genette pa govori o ničti in notranji fokalizaciji (Genette 1983: 88).

V romanu *Obraz v zrcalu* avtorica veliko uporablja personalnega pripovedovalca. Razširjena uporaba tretjeosebne pripovedovalca zelo približuje roman Mire Mihelič francoskemu realizmu in naturalizmu, zlasti Flaubertovemu in Zolajevemu slogu. Značilna je tudi uporaba druge pripovedne tehnike, npr. polpremega govora:

Sobica je bila nenavadno majhna. Že po prvem koraku ji je stal tesno nasproti. Za Boga, saj to ni soba, to je samostanska celica, ki vonja po skromnosti, po navadnem milu in po plahem dekliškem telesu, si je rekel. (Mihelič 1941: 20.)

Pogosto je polpremi govor pravzaprav premi govor brez narekovajev, a z izrecno omembo govorca. V daljših odlomkih pisateljica izbriše omembo govorca, od premege govora pa ostaja le značilna prva oseba. V obeh primerih je pripovedovanje v znamenje realizmu, saj briše sledi avtorjeve prisotnosti v pripovedi in prepušča roman vesti in govoru literarnih junakov.

1.3.2 Incipit v Balzacovem slogu

Po mnenju Andree Del Lungo (1993: 146) je Balzacov incipit »statičen«. Namen takšnega incipita je zgraditi »znan in razumljiv fiktiven svet«. Kasnejši realisti in naturalisti – zlasti Flaubert in Zola – so se močno oddaljili od tega zgleada in se odločili za »dinamični incipit« ali incipit »in medias res« – »sredi dogajanja«.

Prvi odstavek *Obraza v zrcalu* ima vse značilnosti statičnega incipita:

Bilo je v jeseni leta tisočdevetstodvanajstega. Nedeljsko popoldne se je leno pomikalo proti večeru, utrujajoče podobno vsem nedeljskim popoldnevom v malem mestu. (Mihelič 1941: 7.)

Ta incipit je eden od najbolj »balzacovskih« v slovenskem predvojnem romanopisju. Pisateljica najprej določi časovno-krajevni okvir fabule (jeseni 1912 v majhnem mestu) in vzdušje (dolgočasno nedeljsko popoldne). Gre za statični incipit čisto posebne vrste, ki spominja na začetek številnih Balzacovih romanov, npr. na začetek *Tete Lize*. Na neki način tovrstni incipit krepi realizem, saj z njim pisatelj vključuje fabulo v Zgodovino, v svet, ki obstaja zunaj nje. Dogajanje se lahko prične šele potem, ko je ta okvir natančno postavljen.¹⁰

Prva dva dela *Obraza v zrcalu* sta torej tako vsebinsko kot slogovno zelo sorodna z evropskim realizmom. Jasna estetska usmeritev romana pa se dokončno izbriše proti koncu drugega dela.

2 *Obraz v zrcalu* med trivialnostjo in modernostjo

Prelom z realizmom nastopi proti koncu drugega dela romana, ko obupani Vital Podgornik zamenja otroka in nekdanji ženi Henrijeti laže, da ji je hčerka umrla. Pisateljica položi v Vitalova usta razlago o simboličnem pomenu tega preloma: »V otroku smo bili vsi trije in zdaj je mrtev ... Z njim je mrtva preteklost, končno veljavno, gospod doktor, končno veljavno ...« (Mihelič 1941: 189.) Roman ni več niti realistični roman niti roman o prešuštvu. Pot v neznano je odprta ... Začetek tretjega dela je odmev na začetek prvega dela: »Kako da se medtem ne bilo nič

¹⁰ Statični incipiti so sicer značilni za prva desetletja slovenskega romana, a so vedno deskriptivni, saj odlagajo začetek dogajanja z bogatimi informativni opisi. V zgodovini slovenskega romana se le Kersnikova povest *Agitator* iz leta 1885 prične na podoben način kot Balzacova *Teta Liza*.

zgodilo, je spomladi tisočdevetstodevetnajstega mestece Dovško že zopet skušalo zaživeti svoje staro predvojno življenje« (Mihelič 1941: 205). Po koncu vojne in po zamenjavi otrok se roman ponovno začne na novih temeljih. Ta »prostorska« razdelitev med realizmom in drugimi estetikami je izviren pojav v evropskem kontekstu.

2.1 Trivializacija fabule

Najbolj očitna sprememba zadeva fabulo, ki se v več pogledih usmerja k trivialni literaturi. Distanciranje od realizma v zadnjih treh delih *Obraza v zrcalu* je tematsko, medtem ko slogovno roman ostaja v tradiciji realističnega romanopisja.

2.1.1 Pot k senzacionalnosti

Od trenutka, ko je Vital zamenjal otroka, Henrijetina življenjska pot ni več podobna usodi prešušnic iz 19. stoletja. Junakinja se poroči s starejšim moževim odvetnikom in po številnih avanturah postaja ljubica pokvarjenega poslovneža Gorduna. Potem se vrstijo različni dogodki, ki oddaljujejo fabulo od realizma: finančne goljufije, ki povzročajo Vitalov bankrot in nenadno smrt, zarota pokvarjenih ljubimcev proti Barbki, odkritje resnice v zvezi z zamenjavo otrok in Gordunova smrt, ki jo povzroči Henrijeta, da bi hčerko rešila pred posilstvom. Hkrati se razvija Barbkina zgodba, ki sledi vzorcu sentimentalne zgodbe s srečnim koncem: dobrosrčno dekle se zaradi prevare loči od ljubljenega in se poroči z nepopravljivo pokvarjenim človekom; ko je po bridkih letih končno ponovno prosta, jo spet obišče ljubljeni moški, s katerim (vsaj domnevamo) končno najde srečo. Fabula je vse bolj podobna trivialnim romanom, saj se avtorica z iskanjem senzacije in s stereotipsko sentimentalno zgodbo nedvomno oddaljuje od realizma.

Motiv zarote pokvarjenih ljubimcev proti nedolžnemu dekletu spominja na *Nevarna razmerja* (*Les Liaisons dangereuses*, 1782) Choderlosa de Laclosa. Markiza de Merteuil se hoče maščevati nekdanjemu ljubimcu, zato prosi prijatelja oz. ljubimca vikonta de Valmonta, da zapelje in onečasti njegovo bodočo ženo. V romanu Mire Mihelič se hoče Henrijeta maščevati nekdanjemu že pokojnemu možu, zato svetuje ljubimcu Gordunu, naj se z moževo hčerko poroči, saj ve, da s pokvarjenim soprogom dekle nikoli ne bo srečna. Enako kot markiza de Merteuil Henrijeta postaja najprej prijateljica mladega dekleta. Poudariti moramo, da je samo razmerje med ljubimcema v obeh romanih enako »svobodno«. Razlika je le, da to svobodo francoska libertinca razumeta filozofsko, medtem ko se slovenska junaka ne spuščata v nobeno konceptualizacijo. V obeh primerih se ljubimca na koncu prepirata in eden proti drugemu uporabljata kot orožje nedolžno dekle.

Roman *Obraz v zrcalu* postaja torej čedalje bolj soroden t. i. »libertinskemu romanu« in sentimentalni literaturi kot realističnemu romanu.

1.1.2 Podvojitve junakinje

V romanu pride do trivializacije tudi zato, ker se junakinja podvoji, saj se od tretjega dela vzporedno odvija življenjska pot dveh žensk, ki sta si telesno in duševno tako nasprotni, da lahko govorimo o manihejski razdelitvi romanopisnega sveta. Prikaz vzporedne usode dveh etično nasprotnih žensk ni samo priljubljen motiv evropskih pravljic, saj nam William Makepeace Thackeray v svojem romanu *Semenj ničevosti* (*Vanity Fair*, 1848) poda podobno primerjalno podobo plemenite Amelie in zvite Becky. A razlika je v tem, da je podvojitve pri Miri Mihelič pravzaprav razcepitev, saj sta ženski iste krvi. Ko škodi Barbki, Henrijeta nevede škodi sami sebi. Na tem temelji tragična napetost romana.

Enako kot v angleškem romanu se *Obraz v zrcalu* konča z dvojnim koncem. Umor ljubimca Gorduna Henrijeta namreč vodi v zapor, kjer se prav tako kot Becky Sharp počuti osamljena in izobčena. Njen zadnji stavek izraža žalostno usodo, ki jo je doletela: »'Bojim se ostati sama,' je zaklicala, 'Bojim se! Oh, bojim se ...'« (Mihelič, 1941, 395.) Henrijeta je zaprta v temnem in hladnem prostoru, Barbka pa gleda odprto nebo in izraža svojo zmagovito življenjsko filozofijo: »Nemara je na svetu le približevanje. Toda kakšen napredek je že samo stremenje, da bi se vsaj približali svetlobi« (Mihelič 1941, 400). Hudobna Henrijeta je kaznovana v peklu samotne ječe in plemenita Barbka stremi k nebesom ... Zaradi takšnega dvojnega konca je delo bliže moralističnemu vzgojnemu romanu kakor realističnemu.

2.2 Henrijeta: junakinja iz 20. stoletja?

Distanciranje od realističnih romanov iz 19. stoletja predstavlja sam lik Henrijete. Od samega začetka romana junakinjo določajo značajske posebnosti, ki jo oddaljujejo od omenjenih prešuštnic in jo približujejo Scarlett O'Hara iz romana *V vrtincu* Margaret Mitchell. Henrijeta je sebična, samovšečna, preračunljiva. Manipulira z možem z izrazito hinavskim vedenjem in odklanja materinstvo. V težavah ostaja pri pameti in dokazuje veliko mero vitalizma. Prav tako podobne so ji nekatere junakinje iz proznih del francoske pisateljice Sidonie Gabrielle Colette, ki jih je Mira Mihelič najbrž vsaj deloma poznala.

Henrijeta bi bila pravzaprav rada podobna Flaubertovi junakinji. Kot smo že povedali, išče razvedrilo v »bovarizmu«, v branju sentimentalnega čtiva, »[t]oda vloga čustvene junakinje, ki si jo je zamišljala, ji ni ležala v krvi. Izenada se je naveličala romanov in otožnih blodenj« (Mihelič 1941: 69). Očitno se ženske med vojnama ne morejo več vživeti v sentimentalne zgodbe tako kot njihove prednice.

Mira Mihelič se s svojo junakinjo distancira od realističnega romanopisja iz 19. stoletja, ne pa od realistične pripovedne tehnike. Predlaga drugačen, a vendarle še zmeraj realističen pogled na žensko. S tem se vključuje v tok ženskega pisanja svojega časa.¹¹

¹¹ Bill OVERTON (1996: vi) poudarja, da so avtorji romanov o ženskem prešuštvu v 19. stoletju izključno moški. Morda imamo lahko roman Mire Mihelič za nekakšno žensko različico klasičnega moškega romana o ženskem prešuštvu, ki razkrije do tedaj slabo dojete in podane plati ženske duše.

3 Zaključek

Kako napisati realističen roman o prešuštvu leta 1941? Glede na število predhodnih romanov o tej temi v evropskih književnostih in na njihovo popularnost med slovenskimi bralci je najbrž resnično prepozno za roman, ki bi bil samo realističen. Prvenec Mire Mihelič *Obraz v zrcalu* je v veliki meri plod avtoričinega literarnega obzorja, zato ni čudno, da ga imata tako slovenska literarna zgodovina kot pisateljica sama (Mihelič 2000: 88) za manj uspelo delo.

Viri in literatura

I

- Honoré de BALZAC, 1979: *Teta Liza*. Prevedel Oton Župančič. Ljubljana: MK.
Charlotte BRONTË, 1991: *Jane Eyre*. Prevedla Božena Legiša-Velikonja. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige.
Gustave FLAUBERT, 1998: *Gospa Bovary*. Prevedla Suzana Koncut. Ljubljana: MK.
Guy de MAUPASSANT, 1987: *Njeno življenje*. Prevedel Cene Vipotnik. Ljubljana: CZ.
-- 1941: *Obraz v zrcalu*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
-- 1978: *Obraz v zrcalu*. Ljubljana: MK.
-- 2000: *Ure mojih dni*. Ljubljana: MK.

II

- Božidar BORKO, 1941: *Obraz v zrcalu*. *Jutro* 22/57. 3–4.
Andrea DEL LUNGO, 1993: Pour une poétique de l'incipit. *Poétique* 94. 131–152.
Gérard GENETTE, 1982: *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
-- 1983: *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
Helga GLUŠIČ, 1965: Družinska kronika slovenskega meščanstva v romanih Mire Mihelič. *Jezik in slovstvo* 10. 79–82.
Janko KOS, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 21/1. 1–19.
Bill OVERTON, 1996: *The Novel of Female Adultery: Love and Gender in Continental European fiction, 1830–1900*. London – New York: Macmillan Press LTD – St. Martin's Press.
Denis PONIŽ, 1986: Svetloba in tema meščanskega sveta. V: Mira Mihelič: *Dela* 1. Ljubljana: CZ. 341–366.