

Marja Boršnik (Ljubljana)

O TAVČARJEVEM POETIČNEM RITMU

(Študija v zvezi z nanovo odkrito novelo)

Zamudno, a nujno potrebno raziskovanje Tavčarjeve psevdonimne ustvarjalnosti se vse bolj zapleta. Da je Tavčar v svojih prvih ustvarjalnih obdobjih pisal verze, je nedvomno, težko pa je to za posamezne pesmi dokazati. Dvakrat težko, ker ni v tej zvezi ohranjene nikakršne njegove rokopisne ostaline. Tako je mogoče graditi le na izredno skopih in ne do kraja trdnih javnih argumentih (uredniških listnicah ipd.) in spet podirati, kadar se najde kak takšen protidokaz.*

Tako se je posrečilo dr. Branku Berčiču s pomočjo upravnika novomeške Študijske knjižnice odkriti 10 zvezkov rokopisov Ivana Tomšiča, ki jih ta knjižnica hrani (Ms 181), datiranih iz let 1861—1868, kjer so med najboljšimi zastopane tudi pesmi, objavljene 1863—64 v Torbici. Na podlagi prijaznega Berčičevega opozorila, ki se mu zanj na tem mestu zahvaljujem, je torej treba sedem pesmi, objavljenih v študiji Tavčarjeva Bogomila (SR 1967) kot Tavčarjeve, črtati, hkrati pa črtati tudi ime izvoljenke, ki jo tuji avtor nenehno opeva.

Bogomilo opeva v zvezkih, ki jih podpisuje z imenom Ivan Tomšič, ne pa Janez Tomšič ali Johan Ev. Tomšič, kakor se podpisuje še prvi dve leti (1861-62). Tako se kot Ivan T. oglašča 1863-64 tudi v javnosti (Torbica, Zgodnja danica), kjer objavlja svoje zrelejše pesmi. Da bi bile tudi druge pesmi, objavljene pod drugačnimi začetnicami, v omenjeni moji študiji pripisane Tavčarju, Tomšičeve, je iz vsebinskih in oblikov-

* Dokler ne bomo tudi Slovenci imeli tako krvavo potrebnega literarnozgodovinskega inštituta, ki bi sistematično reševal take in podobne naloge, bo vsak posameznik, ki ima na vesti tako delo, podobno prisiljen javnosti nakazovati ne do kraja rešljive probleme, da jih pač kdo kakor tu dr. Berčič po svoji vednosti dopolni, ovrže ali potrdi. Tak problem je na primer tudi psevdonimni *Filodem*, ki začne nastopati konec šestdesetih let v primorskem šaljivem časopisu pa tudi v Slovenskem glasniku. Prosim za argumente proti domnevi, da je to Tavčar!

nih razlogov neverjetno, neglede na to, da jih v navedenih rokopisnih zvezkih ni.

Če moramo po novih najdbah iz Tavčarjevega življenja in dela črtati Bogomilo, pa ne moremo Emilije, ki je z njim — čeprav morda od kasneje — enako trdno povezana. To potrjuje tudi novela *Noire ou blanche*, katere Tavčarjevo avtorstvo je bilo doslej neznano in bo o njej na tem mestu govora kasneje.

Resnemu izpovedovanju v pesmi se je Tavčar vsaj po 1884 odpovedal, elemente vezanega ritma pa je še v vsej prvi polovici svoje ustvarjalnosti negoval v leposlovni prozi, zlasti ob tematiki, ki ga je z osredno rdečo nitjo vezala na Emilijo. Ta »poetični ritem« naj bo v pričujoči študiji vsaj nakazan.

Giblje se v padajočem trohejsko-daktilskem toku. Do izraza prihaja zlasti v duhovni ali čustveni izpovedi. V številnih odlomkih se dá iz pripovedne proze izluščiti v verze, le da se ti verzi ne dajo vkleniti ne v kitičnost ne v strogo metrično shemo. Kakor kasnejši Cankar je tudi Tavčar kaj kmalu občutil, da se njegova poetična izpovednost ne dá vkovati v klasično shemo, zato jo je rajši izlival med prozo. Je pa prav v tem najizrazitejši Cankarjev predhodnik.

Hkrati je Cankarjev predhodnik — recimo rajši — sorodna natura — tudi v ostri opoziciji do rastoče mehanizacije časa. Trdo se upira klišeju in skuša ostati samosvoj — ohraniti edinstveno lastno jedro. Od tod umetniška, to je, izrazna sila v lastnem individualnem ritmu.

V najizrazitejših primerih ostaja sicer zvest metrični shemi, vendar tako neprisiljeno, da tudi tu ohranja svoj individualni ritmični značaj. S tenkočutnimi ritmičnimi poudarki dosega lahko intenzivno pomensko poglobitev. Zato najdemo tak ritem na tistih mestih besedila, kjer je osebno doživljajsko najbolj prizadet. Takšna prizadetost pa se da doognati zlasti v prvi polovici avtorjeve ustvarjalnosti. Kot osrednji doživljajski tok je pričujoča do leta 1894, čeprav tutam pronikne. Vendar je spočetka najmočnejša, a od obdobja do obdobja slabi. V številnih gibljivih niansah žene ta tok resignativna, skoraj monotona trohejska intonacija, a se iskri od svežih daktilskih poskokov, ki ritem presenetljivo poživljajo.

Namen te študije ni, da bi vsa ta številna mesta izčrpala, saj skuša le nakazati problem v celoti. Zato se tudi ne utegne ustavljati ob časovno razvojni podrobnejši analizi vseh ritmičnih nians, marveč jih hoče le deloma predočiti ob nekaterih metričnih primerih.

Naj sledi najprej nekaj primerov iz *Ivana Slablja*. Kakor vsi nadaljnji so tudi ti vzeti iz prvotisov, kjer je ritem še najbolj avtentičen.

»In rad bi še živel,« ...	u -u u -u ...
»in hotel bi iti po svetu med ljudi.	u -u u -u u -u u -u -
Kaj vse sem hotel narediti,	u -u u -u -u -u
da bi se mi bil čudil svet!	u -u -u -u -
In tebe, Marjanica, bil bi naredil na platno,	u -u u -u u -u u -u -
	u u -u
prav kakor živiš.	u -u u -
In za tabo nebeško zarijo,	u u -u u -u -u u
rumenorudečo, zlato,	u -u u -u -u
in vert pod tabo, poln cvetic,	u -u -u -u -
pisanih.	-u u
In tički bi nanašali gnjezda,	u -u -u -u u -u
in legli jajčka rumenopikasta	u -u -u u -u -u u
in po sredi bi tekel studenček iz tal,	u u -u u -u u -u u -u -
čist	-
kakor srebro,	-u u -
solnce pa bi sijalo nad tem	-u -u u -u u -
in lilo bi zlato z nebes.	u -u u -u u -
In nad vsem bi bila ti, Marjanica,	u u -u -u -u -u u
v svilnati obleki,	-u -u -u
in tvoje oko bi se	u -u u -u u
svetilo	u -u
in zerlo na kviško,	u -u u -u
kjer bi se po srebrnih oblakih	-u u -u -u u -u
lovili mali angeli	u -u -u -u u
in čez in čez bila bi preprežena	u -u -u -u u -u u
nebeška mavrica,	u -u -u u
čez in čez nad tabo, Marjanica!«	-u -u -u u -u u

(Z 1876, 155.)

Tako sanja v predsmrtnem hrepenenju ustvarjalni sirotek Leksa, ki ga je prostaški podobar Žolna izstradal do smrti. Sanja o sotrpinki Marjanici, ki pravi pesnik o njej:

Bila je v onem času,	u -u -u -u
ko je zapuščala	-u u -u u
otročje leta	u -u -u
ter bližala se devištvu;	u -u u -u -u
roža napol razcvela!	-u u -u -u

(Tam.)

Takšno je tudi Tavčar vzljubil Emilijo in se mu je kot polrazcevela roža za vselej vtisnila v spomin. Njegov alter-ego pa sanja naprej:

»Le pridi,« ...	U —U
»in če dobiš ob potu vijolic,	U —U —U —U —U
vzemi jih, vsadi jih	—U —U —U
na moje zglavje;	U —U —U
in vsako pomlad bodo cvele	U —U —U —U —U
in njih dišave bodo prihajale	U —U —U —U —U —U
iz mojega srca,	U —U —U —U
mojega mertvega srca!«	—U —U —U —U

(Tam, 136.)

V predsmrtnem deliriju doživlja apokaliptične vizije:

Vdaril je na skalo	—U —U —U
in pritekale so vode,	U —U —U —U
kakor srebro čiste,	—U —U —U
in bil je mož	U —U —
silno star,	—U —
do nog mu je sezala brada,	U —U —U —U —U
in bliski so padali na visoke gore,	U —U —U —U —U —U —U —
in ogenj je švigal iz zemlje,	U —U —U —U —U —
in drevo je gorelo	U —U —U —U
in morje je bučalo	U —U —U —U
in vojske so se klale!«	U —U —U —U

(Tam.)

Marjanica ga tolaži, da bo vse to naslikal, ko ozdravi. Leksa:

»Vse to! In nebo in luno in solnce	U —U —U —U —U —U
in zvezde in v zlatu boga!	U —U —U —U —
Goré pokajo,	U —U —U
mesta se pogrezajo	—U —U —U —U
in angel Gabrijel	U —U —U —U
plava z gorečim mečem nad njimi.«	—U —U —U —U —U

Zadnje besede:

»Marjanica, <i>sedaj</i> le umiram!	U —U —U —U —U
Solnce sije in travniki <i>cveto</i>	—U —U —U —U —U —
in jezera se <i>blišče</i> ,	U —U —U —U —
in vse je v zlatu in cvetji	U —U —U —U —U
in — moje srce —!«	U —U —U —

(Tam. Besede tu in kasneje podčrtala M. B.)

Leksa je podan kot vseskoz dober, jasen deček, ki ga brutalno trpinčenje ni moglo razkrojiti. Niso ga še načele strasti. Podobno svetlo gleda Tavčar tudi na lastno mladost in na druge trpinčene dečke (Ozimek v *Mrtoih srcih*, Tržačan, Topolščakov Janezek v *Izza kongresa*). Zato nikogar ne more čuditi, da so vizije apokaliptičnega razdejanja podane v podobnem ritmu kakor vizije svetlobe. Zlasti ko v sedemdesetih letih, v katerih sredo sega nastanek romana *Ivan Slavelj*, o kakršnem svobodnem verzu, kjer bi se ritem prilagajal spreminjanju doživljanja, pri nas še ni govora.

Nekaj pa le preseneča. V predzadnjem odlomku se v tretjem verzu sredi trohejsko-daktilskega toka nenadoma pojavi naglašena jamska stopica *Goré*, v zadnjih Leksovih besedah pa se kar trije verzi rastoče zaključujejo (jamsko: *cvetó, sercé*, z anapestom: *se bliščé*). Dvakrat pa je ta poudarek celo akcentuiran, tako da v zadnjem odlomku rima: *blišcé — sercé* tem opazljiveje stopi v ospredje, čeprav zadnja beseda ni akcentuirana.

To nenadno ritmično svobodnost narekuje Tavčarju poživitev Leksovega predsmrtnega razpoloženja z bleščečo vizijo nature. Takšne zvence gorenjske dolžine hote prekinjajo metrično togost in disonančno podčrtajo absurdnost smrti mladega cvetočega življenja.

Ritmična sprememba ima torej tu globok pomen in je funkcionalna. Nima pa pomena v prvem verzu tega odlomka dvostopična beseda *sedaj*, ki pravtako skalí padajočo ubranost, vendar brez smisla in tudi ne lepó. Zato je verjetna domneva, da je Tavčar napisal nespačeno *zdaj* (»Marjanica, *zdajle* umiram!), a mu je Zvonov urednik, za literarni jezik bolj ko za ritem tenkočutni Stritar, to manj zvence besedico popravil v »finejšo« *sedajle*. Težave so pač v tem, da za urednikov poseg nimamo gradiva za preverjanje. Vse analize pa dokazujejo, da je imel Tavčar izredno tenko uho za ritem, in kadar se je metrični shemi uprl, nikoli ni tega storil brez vzroka. Seveda velja to samo za vezane poetične vložke, kolikor so posebej poudarjeni. Saj se tudi ti ponavadi manj izrazito prelivajo v nevezano prozo.

Jeseni 1919 daje Tavčar Izidorju Cankarju zanimivo izjavo o svojem ustvarjanju:

»Kar napišem, gladim in gladim, kolikor mi je mogoče. Pri tem se ne oziram niti na slovnico, niti na germanizme; pač pa glasno prečitam vsak stavek ter poslušam, kako vpliva na moje uho. Končno ostanem vsekdar pri tisti modulaciji, ki ugaja mojemu posluhu, tako da uganjam na tem polju nekako 'jezikoslovno muzikalnost', dasi sem absolutno nemuzikaličen — v

zmislu naziranja prijatelja Mateja Hubada torej pravi analfabet. —« (Obiski 1920, 144.)

Tavčar je torej v svojem delu zavestno dajal prednost »jezikoslovni muzikalnosti«, s čimer je mislil pač ritem; vendar tudi tega ni ščitil. Ko je dal za jezikovno popraviljanje svojega besedila polnomočje Prijatelju (ZS I. 451), ni znano, da bi bil ob začetku njegovega urejanja zbranih spisov še živeči avtor proti urednikovemu nasilnemu spreminanju njegovega besednega reda, torej tudi ritma, kaj ugovarjal. Lahko pa domnevamo, da bi bil v času, ko je bil še bolj pri močeh, to storil, če bi se bil ob svoji prezaposlenosti sploh kdaj utegnil podrobneje ustaviti pri svojem delu. Sicer pa se je svojih jezikovnih pomanjkljivosti vseskoz zavedal in je svoja dela prepuščal v popravo tudi drugim, manj avtoritativnim urednikom. Ni bil pač za vsako svojo vejico čuječ kakor Cankar, prej malomaren. To pa ne iz površnosti, marveč iz časovne stiske.

Tem zanimiveje, da je prav na svoje poetične čustvene vložke polagal tolikšno pažnjo, da se je metrično le poredkoma zmotil. Res je sicer ponekod poudarek premočan ali prešibak ali komaj še dovolj močan nosilec stopice, drugod je spet anakruza neutemeljena, uvodni *in* pa ni le svetopisemsko sredstvo, marveč pomemben element Tavčarjevega stila.

Zlasti se ta *in* uveljavlja pri preprostih, umsko skoraj omejenih, navidez revnih, a srčno dobrih ljudeh. Ko na primer Štefan Deska dostojevskijevsko modruje o smislu življenja, prihaja do povsem svojskih zaključkov:

Oj kolikokrat bi pač vrgel sè sebe
to slabotno odejo življenja! —
Ali človek mora živeti!
Zakaj poglédite« ... »ako bi bilo tako,
potem bi nekega dné dejala ta voda:
teči več nočem;
in ta drevesa:
nočemo rasti;
in solnce:
nočem sijati.
In vse bi se uperlo
in zemlja bi prišla pod nič
in vode bi jo pokrile.

U|—U U|—U U|—U U|—U
U U|—U U|—U U|—U
U U|—U|—U U|—U
U|—U|—U U ... —U U|—U U|—
U|—U|—U U|—U|—U U|—U
—U U|—U
U|—U|—U
—U U|—U
U|—U
—U U|—U
U|—U|—U|—U
U|—U|—U|—U|—
U|—U|—U U|—U

(Tam, 267.)

Ta petkratni uvodni *in* apostolsko preprosto stopnjuje neko argumentacijo, ki ni brez globljega pomena. Vendar ta argumentacija Štefana Deske ne zadovoljuje, zato spet pade v osnovni problem:

>Čemú je vendar človek?	u -u -u -u
to je vprašanje, to se vpraša,	-u -u -u -u -u
moj Bog, to se vpraša!	-u -u -u
Čemú sem bil jaz,	u -u u -
Štefan Deska,	-u -u
moj Bog to se vpraša!«	-u -u -u

(Tam.)

Čemu je človek? Kakšnemu namenu služi neznatni Štefan Deska?

>In ako bi vendar vladala	u -u u -u -u u
nad nami dobra roka,	u -u -u -u -u
čemú smo?	u -u

(Tam.)

Nenadno pa onemoglega prešine osrednja iskra:

>Morebiti za to,	-u -u u -
da bi si iskali ljubezni	u -u u -u u -u
tu v <i>tem</i> siromaštvu.	-u -u -u
To je. Ljubezen? Mordá!	-u u -u u -
Kaplja na veji se druží s kapljo;	-u u -u u -u -u
riba pri ribi, tica pri tici:	-u u -u -u u -u
to bo, to bo!«	-u -u

(Tam.)

Deska se osvesti, da je ves smisel življenja v ljubezni. On pa se je osnovno pregrešil nad svojim življenjem, da je ni nikdar iskal — *tú v tém siromáštou* (drugi zlog *v tem* je skoraj spondejsko naglašen, prvi naglas zadnje besede *siromaštou* pa zaničujoče pretiran, čeprav ne tako močan kakor zadnji).

Sam sem bil,	-u u
sam sem ostal,	-u u -
v samoti so mi osivéli lasjé,	u -u -u -u -u u -
v samoti mi je prazno serce,	u -u -u -u u -
V samoti ti bode umreti, Štefan Deska!«	u -u u -u u -u -u -u

(Tam.)

To osrednje spoznanje o lastnem nesmiselnem življenju žene Desko v obup, v sobesedniku Ivanu Slavljju pa premaga užaljeni ponos, da se odloči za spravo z Marjanico — tedaj konteso Marijo Ano — za srečno ljubezen.

Ta prvi dokončani in natisnjeni Tavčarjev roman *Ivan Slavlj* (Zvon 1876) pomeni, kakor je bilo deloma že naglašeno (prim. Tavčar in Mencinger v Kranju, Kranjski zbornik 1960, 270 s.), prehod v drugo Tavčarjevo ustvarjalno dobo, ki je neprimerno manj pesimistična. Da je tako, ima pri tem precejšen delež Deskova modrost. Dotedanji pesimistični fatalizem, v glavnem plod Tavčarjeve osebne ljubezenske tragedije, ki ga je vrgla v solipsizem, se je vse bolj umikal vedremu panteističnemu pogledu na življenje in svet; ta mu je omogočil razmah preko sebe v širino in globino sveta.

Ivan Slavlj je prvo Tavčarjevo delo s srečnim zaključkom.

Tudi ohranjeni fragment daljše novele *Otok in Struga* iz 1873 nakazuje srečno poroko dotlej sprtih lastnikov obeh graščin, kakršno uveljavlja dokončna redakcija v Ljubljanskem Zvonu 1881. Vendar posega tu senca tragične analitične zgodbe poprejšnjega lastnika v to srečo z usodnejšo silo kakor pri *Ivanu Slavljju*.

Fragment se začneja s pripovedjo otoške grofice sorodnici o tragični pogubi njenega nezvestega moža grofa Arnolda in krivi obdolžitvi struškega barona. Ko se je po letih izkazala baronova nedolžnost, je bil sicer izpuščen iz zapore, a usodno prizadet:

A dobil je podert dom,
zapuščeno in raztlano vse.
Stari je bil takoj,
ko se je stvar izvedela,
nagle smerti vmerl
Dekle pa je zblaznelo...

-u|-u|u|-
-u|-u|-u|-u|-
-u u|-u|-
-u u|-u|-u u
-u|-u|-
-u|-u u|-u

(TZD II. 350.)

V mirnem pripovedovanju se spričo prizadetosti ob sosedovi nesreči ta grofičina izjava čustveno ritmizira in dramatično napne. Nadpovprečno poudarjeni besedi *podert dom* iz padajočega ritma sicer izstopata, vendar — zavestno ali podzavestno — le, da podčrtata disonantni položaj — absurdno kazni nedolžnemu. Te kričeče absurdnosti se struški

baron zaveda ter jo mrko sprejema nase. Otoška grofica ugotavlja njeno težo, a je ne razume:

Sam zase živi,	- - u u -
lazi po gozdovih	- u - u - u
in po smerdljivih kmečkih kočah —	- u u - u - u - u
ter zdravi vmazane bolnike.	u - u - u - u - u
Nikjer ga videti ni.	u - u - u u -
Olikano družbo sovraži.	u - u u - u u - u
ter se je ogiblje.	u - u u - u
Žalostno življenje to!»	- u - u - u -

(Tam.)

Psihološko razumljivo, da grofica v studu raztegne *umázane bolnike* v *vmázanêbolnike* ter zdolgočaseno ugotavlja: *žálostnôživljênje tó*.

Polna odtujitev aristokraciji in demokratično osveščena poklicna povezava z ljudstvom je to visoko družbo prav tako odbijala kakor baronova vnanja zanemarjenost. Domačo konteso Olgo in njeno mlado sovrstnico pa je prav ta romantična izrednost privlačevala. Teh »dvoje mladil, radostnih stvari, ki nimajo družega namena v življenji kot večno smejanje«, povezuje Tavčar uvodoma s svežo blestečo naravo:

Drugo jutro potem	- u - u u -
je solnce prijazno sijalo	u - u u - u u - u
čez otoško graščino	- u - u u - u
Po noči je bilo deževalo,	u - u u - u - u - u
in drevesa so se še vedno žarila	u u - u - u u - u u - u
v svoji mokroti,	- u u - u
kakor biseri so se lesketale	- u - u u - u - u - u
kaplje po peresih.	- u - u - u

(Tam, 535 s.)

Podobno, a bolno svetlobo izžareva blazna struška baronesa v svojem hrepenenju po utopljenem grofu Arnoldu (kasneje Albertu, Konstantinu, Karlu, Svatopluku, Milanu) in v ljubezni do mrtvega otroka z njim. Neposredno, a ofelijsko nežno in bridko sprejema obisk otoških deklet:

»Tiho ste prišli,	- u - u -
kakor solnčni žarek.	u u - u - u
In tako bode nekega dne	u u - u u - u u -
prišel tudi on.	u - u u -

Tako tiho, tiho,
kakor pada
jesensko listje od vej.

u u | - u | - u
- u | - u
u | - u | - u u | -

(Tam, 355.)

Nezaupljivo ju sprašuje, ali verujeta, da se otrok, ki so ga ji vzeli in ga dejali v zemljo, spet prebudi in pride spet k njej. Ljudje jo imajo za blazno,

ali jaz to vem dobro vse,
in prišel bode,
in oklenil se bode mojega vrata,
in svitlo solnce bode sijalo,
in cvetje bode cvetelo povsod,
in v sredi tega cvetja bodem hodila,
in ob roki vodila
svojega otroka.

- u | - u u | - u | -
u | - u | - u
u u | - u u | - u u | - u
u | - u | - u | - u u | - u
u | - u | - u u | - u u | -
u | - u | - u | - u u | - u
u u | - u u | - u
- u u u | - u

(Tam, 357.)

Trojna nenaglašenost predzadnje stopice sicer krši metrum, ne pa ritem. Saj iz te tišine raste zadušeno ihtenje razbolele blazne, ki ji skuša avtor z brezsmiselnim smejanjem utemeljiti njeno notranjo topost. Tega pa ne dopušča ritem, saj v njenih nadaljnjih besedah prav v ritmu prekipeva njena boleča čustvenost:

Ali prišel bode tudi moj Karlo,
in tudi oni, —
o katerem pa vama ničesar
povedati ne smem,
ker svet ne sme vedeti,
da se imava rada, rada,
moj bog *tako* rada!*

- u u | - u u | - u u | - u
u | - u | - u
u u | - u u | - u u | - u
u | - u u | - -
u | - u u | - u u
- u u | - u | - u | - u
- u | u | - u

(Tam.)

Racionalni vrinjeni stavek (*o katerem pa vama ničesar povedati ne smem*) kviri ritem pa tudi lirično razpoloženje in v taki obliki ne spada sèm. V kasnejši tiskani redakciji (LZ 1881) je Tavčar tudi to mesto spremenil. Kako je popravljval okoli leta 1881, to je, v naslednjem obdobju in dobi, naj pokažeta varianti:

>Tiho sta prišli,
kakor solnčni žarek!

- u | - u | -
- u | - u | - u

In tako bode necega dne
prišel tudi on!
Tako tiho, kakor pade
jesensk list od veje.

u u | - u u | - u u | -
u | - u u | -
u u | - u | - u | - u
u - | - u | - u

(LZ 1881, 172.)

»Pa prišel bode tudi moj Milan!
Ali o njem vama ne smem
ničesar povedati,
ker Konstantin pravi,
da svet ne sme vedeti,
da se imava rada,
moj Bog,
tako rada!«

u u | - u u | - u u | - u
- u u | - u u u | -
u | - u u | - u u
u | - u u | - u
u | - u u | - u u
- u u | - u | - u
- -
u - | - u

(Tam, 174.)

Srednjo varianto je avtor v naslednjem obdobju sploh črtal. Prvo varianto je racionaliziral: v petem verzu je črtal podvojitve (*tiho, tiho*), v zadnjih nedovršno dogajanje (*kakor pada jesensko listje*) perfektiliziral (*kakor pade jesensk list*). Tako je mehko drseče, padajoče intonirane prehode med besedami otrdil, z ostro vmesno pavzo med dvema zaporednima poudarkoma (med jambom in trohejem v zadnjem verzu: *jesensk list* od) pa vso mehko presekal. — Skoraj povsem epska pa je zdaj tretja varianta, in to predvsem zaradi treh odvisnih stavkov: od prvega (*ker Konstantin pravi*), odvisi odvisnik druge stopnje (*da svet ne sme vedeti*), od tega drugostopenjskega pa tretjestopenjski (*da se imava rada*), kar liričnost, sovražno vsakršnih odvisnikov, povsem izniči. Trije odvisniki so navzoči tudi že v prvi redakciji, vendar razen že omenjenega vrinjenega stavka manj vsiljivo in le s prvostopenjsko in drugostopenjsko odvisnostjo. Kakor pri prejšnjem primeru tudi v tej zadnji varianti ritem več ne drsi: manjka geminacija *rada, rada*, zadnji verz pa še vejica s pavzo razseka na dvoje. Tako dobi v vzkliku *moj bog* kračina bog lastni poudarek, Tavčar piše 1881 *Bog* z veliko in mu dá svoj pomen. Tudi v zadnji verz prve redakcije pade nenadoma jamb, ki pa z ritmičnim kontrastom še poveča čustveni učinek trojne trohejske geminacije *rada*. Ta učinek je v kasnejši racionalnejši varianti oslavljen.

Zaenkrat je bilo vsaj na tem primeru mogoče nakazati, kako v dveh zaporednih obdobjih, ki tudi stilno predstavljata dve različni Tavčarjevi

dobi, z osebno čustveno prizadetostjo usiha Tavčarjeva liričnost, z njo pa tudi poetični ritem.

Usiha, a ne usahne!

*

Tavčarjeva ustvarjalnost je trajala šest desetletij (1865—1925). Sreda te poti (1895) pa ne pomeni njegovega ustvarjalnega viška — kakor na primer pri Aškercu —, ker Tavčar raste do konca, pač pa pomemben zaključek: v devetdesetih letih se zaključuje Emilijina neposredna tematika. S tem seveda ni rečeno, da tudi v drugi polovici Tavčarjeve ustvarjalnosti na to usodno mladostno ljubezen ni reminiscenc, nasprotno, kakor se z novelo *Maščevanje* 1867 misel na tragični razstarek z Emilijo začneja, tako se ob petdesetletnici njene poroke z novelo *Cvetje v jeseni* 1917 zaključuje in celo z nekdanjim avtorjevim podpisom Emil Leon potrjuje.

Toda nekdanji poetični ritem se je v našem stoletju izpel, spremenil. Čeprav je besedilo polno poezije, ga je le redko še čutiti v kakšnem čustvenem odstavku.

Osrednje Tavčarjevo delo devetdesetih let je očarljiva okvirna povest *V Zali*, natisnjena v Ljubljanskem zvonu 1894, zaključena pa vsaj že v letu poprej (gl. TZD III.² 440.). Človek bi pričakoval, da se z refrenom te povesti: »*Ljubezen nam je vsem v pogubo*« (○|—○|—○|—○|—○) zaključujejo tudi vse te tragične čustvene zgodbe, ki izzvenevajo Tavčarjevo bolečo mladostno odpoed. Pa vsaj na videz ni tako. Ob desetem nadaljevanju povesti *V Zali* se je namreč v Zvonu pojavila psevdonimna novela, ki je brezdvomno Tavčarjeva. Po vsej verjetnosti je ta novela nastala ob snovanju omenjene okvirne povesti, za kar pa še nimamo nikakršnih trdnejših dokazov, razen nekaj jezikovnih posebnosti — o njih bo govora drugod —, ki obe deli časovno vsklajujejo.

Neglede na ta navidez droben časovni problem glede nastanka, ki vsaj začasno zavoljo pomanjkanja gradiva ostaja odprt, je treba tu to doslej neznano Tavčarjevo delo podrobneje obdelati, ker spada v ta okvir.

Že v drugi izdaji prve knjige Tavčarjevega zbranega dela sem omenila njegovo novelo *Noire ou blanche*, ki je izšla 1894 na sedmih straneh (606—612) oktobrske številke Ljubljanskega zvona (TZD I², 1966, 439). Dotlej ni bilo še nikjer pojasnjeno niti nakazano, da je njen avtor *Ivan Brežan* identičen s Tavčarjem. V bibliografskem kazalu k Ljubljanske-

mu zvonu je ostal prav ta psevdonim pod številko 3347 kot eden redkih nerazrešen.

V sedmi knjigi Tavčarjevega zbranega dela (1958) je pod istim psevdonimom Ivan Brežan že objavljena Tavčarjeva »satira« *Amerikanska reklama* (1893), pod Ivan B. »izvirna slika« *Cigan* (1892) in »kratka, a resnična zgodba samcem v tolažbo« *Ponesrečeno odpeljanje* (1893), pod Ivan Breščan pa »noveleta« *Slika Marije* (1897). Poleg vseh teh podlistkov iz Slovenskega naroda sta tu ponatisnjena še dva pod B. (1902) oziroma -B. (1904), ki te tematike ne zadevata, za naslednjo knjigo pa je napovedano še daljše delo, »ki je izhajalo pod črkama I. B.« (TZD VII, 1958, 401), a v osmi knjigi ni izšlo, ker ni bilo mogoče izpričati Tavčarjevega avtorstva.

Leta 1887, ko se je Tavčar oženil (23. maja) s premožno dedinjo Franico Košenini, je 16. junija istega leta kupil, deloma na dolg, hišo ob Ljubljani na Bregu št. 8 (danes št. 10). Ponosen na svojo novo posest (gl. arhiv ljubljanskega sodišča), se je v naslednjih letih pričel podpisovati z navedenimi psevdonimi oziroma kraticami. (Prvič se je, kakor kaže, pojavil pod kratico B. s podlistkom *Čehi o Slovencih* v Slovenskem narodu 7. februarja 1888.)

Poprej omenjeni podlistki imajo neko skrito povezavo z novelo iz Zvona. Ne le, da vsaj posredno vsi govore o ljubezni, iz njih se dá zaslutiti sorodno nagnjenje: vsaj rahla reminiscenca na Emilijo.

Slika *Cigan* je nagloblja, umetniško najdovršenejša. Po snovi in obdelavi bi vsekakor spadala med *Slike iz Loškega pogorja*, če bi ne bila izšla štiri leta za zadnjo (*Gričarjev Blaže*, 1888) in bi bila urednika Tavčarjevih zbranih spisov Levec ali Prijatelj zanjo sploh vedela. Toda kakor je avtor té slike Med gorami ljubil in med svojimi deli upravičeno tudi izredno cenil, *Cigana* urednikoma ni izdal, čeprav bi spadal v ciklusu med najboljše. Ni ga pač izdal, ker nikomur ni hotel izdati tega skritega psevdonima. Morda, ker se mu je zdelo avtorstvo ostalih feljtonov prešibko, morda pa tudi zavoljo »reminiscence«. Saj je bil vse, kar bi količkanj moglo izdati njegovo prvo ljubezen, njegovo Lavro, ki mu je oplajala poetično delo do poznih let, skrbno zamolčal.

Ta slika pa je sama po sebi takšna, da bi pri njej kakor pri številnih znanih nihče ne mogel zaslutiti tihega ozadja, kdor ga ne pozna. Le kdor je izsledil, da romantična zgodba v romanu *Ivan Slavelj* ni zgolj plod Tavčarjevih romantičnih sanj, marveč vsebuje tudi resnično ozadje, bo lahko odkril notranjo povezavo tudi s to sliko. Prvi del *Stavolja*, šaljivo

drastični oris njegove mladosti, pa je z okvirom te slike — avtorjevim humorističnim orisom prvega lastnega šolanja kot dopolnilom k *Slavlju* — tako na prvi pogled viden. Podobno kot je drugi del *Slavlja* — oris njegovih mladih zrelih let — prikazan resno in govori le o ljubezni, enaka je tudi uokvirjena zgodba v tej sliki, ki pa je postavljena na vas in v skladu s kračino brez epizod in brez analitičnih vložkov. Tudi tu povzroča dramatični spor družbena razlika, le da razlika med ciganom in kmečkim dekletom, ki ji brani poroko njen oče. Ta oče je prikazan z vso strastjo sovrašтва do dekletovega ljubimca, podobno, a uspeleje kakor številni očetje od prve novele *Maščevanje* (1867) preko analitične zgodbe v *Slavlju* naprej. Vsem tem očetom tako različnega družbenega porekla je kljub zabrisanosti očitno služil en sam model — Fidelis Terpinč. Kakor je v trpeči ljubimki nakazana Terpinčeva nezakonska hči in pohčerjenka Emilija Garc, v ljubimcu pa avtor sam. Podobno kakor marsikje drugod. Čeprav je prvotna romantično pretirana osebna prizadetost polagoma čedalje bolj zabrisana z objektivno realistično podobo. Kakor se prve zgodbe zaključujejo tragično, tako se kasnejše deloma tudi srečno. Meja med njimi je, kot že povedano, *Ivan Slavljelj*, kjer se starejša, analitična zgodba vsaj za dekleta zaključuje tragično, mlajša, sintetično prepletajoča Slavljevo ljubezen z Marijaničino, pa srečno. Srečno se poldrugo desetletje kasneje razplete tudi *Ciganova* ljubezen do Dolinarjeve.

Te blede motivne paralele pa so prešibke, da bi mogle po tolikšnem časovnem odmiku učinkovati tudi še na notranjo strukturo Tavčarjeve umetnine. Spričo dolgoletnega razvoja v realizem komaj še lahko tutam izzovejo košček poetičnega ritma. Ta se v tej črtici oglašja le še v elegičnem refrenu: Da, to so bili lepi stari časi! (—|—|—|—|—|—|—|—|—|—) Vendar se četrtič — poslednjič — ta refren ne le z uvodnim poudarkom, marveč še z novim vrinjenim poudarkom v predzadnji stopici (Da, to so bili lepi, *ti* stari časi!) liričnosti tako odmakne, da poetično izpovedno ne učinkuje več.

Če ta »izvirna slika« kljub srečnemu zaključku in svetli uokviritvi v mladostne spomine učinkuje kot resna drama, pa naslednja zgodba *Ponesrečeno odpeljanje* kljub »nesrečnemu zaključku« izzveneva v anekdoto. Tu je nasprotno oče dobrodušnež, ki želi hčerino poroko s kasnejšim pripovedovalcem te zanj pač bridke dogodivščine, zato si izmisli zaplet, hči pa ta zaplet izkoristi za pobeg z drugim. Torej na glavo postavljena situacija, ki predstavi prevaranega ljubimca s smešne strani.

— Kdor pozna humoreski *Rože in trnje* in *Prijatelj Radioj* (TZD I²), ve, kako se je znal Tavčar norčevati iz svoje največje bridkosti, čeprav se mu to vselej ni dovolj posrečilo. Po poldrugem desetletju je tem lažje obstal na površini meščanske situacijske humoreske, ki od njega ni več terjala nobene teže pa tudi ne poetičnosti. Ritem je torej prozaičen: neuglašen in poskočen.

Spričo takšne zgolj zabavne feljtonistike se je Tavčar za hip zamislil, čeprav se ji ni odpovedal. Problem zase je *Amerikanska reklama*, navidez le duhovita, mojstrsko zgoščena, pravljjično šaljiva potegavščina, ki pa terja raziskavo. Tavčarjevo delo je sicer redko prestopilo meje svoje zemlje. Tu pa še s takšno snovjo in imeni! In čemu podnaslov *satira*?

Aktualna, a mednarodna tematika, kako spretno zna ameriška industrija izkoriščati svoje blago — lahkotna feljtonistična snov v lahkotnem neuglašenem ritmu — pa se nenadoma trohejsko-daktilsko uredi:

Zgodovina utiške države omenja samo	-u -u u -u u -u u -u u -
Mamil Avrila, »angela večne učenosti«, Sami Bazana, »angela neusahljivega <i>spomina</i> « — odlikoval se je s svojim spominom pri najstarejših listinah in je te izpopolnil —	-u u -u -u u -u u -u -u u -u -u u -u -u u u -u -u u -u u -u u -u u -u -u -u u -u -u u -u
in Kalin Pato, »angela večne pravice« — zapisaval je prava in nagodbe no- vejših dni —	u -u -u -u u -u u -u -u -u u -u -u -u u -u
in Sabin Sevo, »angela učene mladosti« — znamenitega <i>po</i> svoji mladosti, dolgih laseh in rdečem, rožnem licu.	u -u -u -u u -u u -u -u -u u u -u u -u -u u -u -u -u -u

(SN 31. maja 1895.)

Da predzadnji »verz« s tremi nepoudarjenimi zlogi izpada, nič hudega: besedilo za pomišljaji je samo vrinjeno kot pojasnilo in učinkuje kakor povsod drugod v takšnih primerih tudi brez tega prozajično. Da pa je v petem »verzu« predzadnja, jambaska stopica spodrsljaj? Ali pa je morebiti namerna disonanca, podčrtan ironičen poudarek, da je spomin usahljiv.

Kaj hoče avtor s temi čudnimi imeni, ki jih — razen prvega — s takšnim ritmičnim poudarkom kopiči samo na tem mestu? Da je v njih nekaj skritega, doženemo, ko začenjamo črke obračati. Da je Tavčar takšne anagrame ljubil, vemo že od poprej (prim. TZD IV. 13, 348). Kakor Mencinger se je zlasti v tem času rad igral z imeni in naslovi: Ničmah, Nevéseckdo, Tevs Eboran, Pant Ofelčič (TZD IV. 359; VII. 419, 421, 425).

S smiselno zamenjavo črk dobimo tudi iz zgoraj navedenih imen. postavljenih po vrsti, kratko, na pogled nejasno »pesem«:

Mamila Lavri.	u —u —u
A zaman basi.	u u —u
A na plitko	u u —u
vse obasni.	—u —u

Dala bi se obrazložiti takole. Lavri-Emiliji posveča mamila — svoje proizvode, ki se z njimi omamlja. Ker pa je ona že deveto leto v grobu, poje zaman. Sicer pa ne poje, samó basni (basi). Ker o njej peti nima več smisla, plitko basni o vsem.

To je torej satira na njegovo lastno delo. Omogočili so mu ga angeli: večna učenost, neusahljivi spomin, večna pravica, učena mladost. Rezultat pa je enako klavrn kakor pri utoških državnikih — vse prizadevanje se sproti izniči. Profit ima samo — ameriška reklama!

S podobno, jambsko stopico kakor zgoraj v petem »verzu« disonira tudi tu drugi »verz«: *A zaman basi*. Pomembno bi bilo vedeti, ali je to Tavčar storil zavestno ali ne. Če je to storil zavestno, bi pomenilo, da je namerno uporabil disonantno ritmično sredstvo kot izraz bridke ironije, kako je spomin usahljiv, torej ničev, kadar je predmet opevanja preko zadnje meje nedosegljivega. S to idealistično, izsanjano ljubeznijo se mu je podrila velika vrednota, vendar fiktivna »vrednota«, ki je enako kakor stalni ritem v realnem svetu neuporabljiva. To bi pomenilo, da mu ritem ni več izražal le monotonega elegičnega razpoloženja, marveč tudi osveščevalne preokrete in s tem postajal večpomenski. Potemtakem se je osvestil ritmičnih fines in jih znal funkcionalno uporabiti. S prepajanjem lirične elegike z ironijo se je približeval moderni bivalentnosti, ki jo je ujel tudi v ritem.

Hkrati se je tudi idejno premaknil v sodobni skeptični čas. Zdvožil namreč ni samo nad gorenjimi angeli, nosilci »večnih« vrednot, marveč tudi nad ljubeznijo, ki ji je dotlej z vso gorečnostjo služil. To dokazuje

refren: *Ljubezen nam je vsem v pogubo* v osrednjem delu tega časa. Ta refren je v soglasju z vsemi zgodbami okvirne povesti *V Zali*. Ni pa v soglasju z zaključkom istočasno psevdonimno objavljene novele *Noire ou blanche*.

* * *

Tematično in po motivu, deloma pa tudi kompozicijsko spominja ta novela na Tavčarjevo delo prve pa tudi druge dobe do preloma v začetku osemdesetih let. Dotlej se je v glavnem gibal na parketu višje družbe, bodi meščanske, v glavnem pa aristokratske. Tudi ta novela opozarja na graščinsko življenje in prazno višjo družbo, značilno za orise prvih večjih del; enako sorodno je tudi prepletanje analitično prikazane preteklosti z romantično grozečo tragiko in sintetično obdelane sodobnosti s srečnim zaključkom. V tej tehniki skoraj da ni razlike med to lapidarno zgoščeno novelo in daljšimi začetnimi teksti *Otok in Struga* ter *Ivan Slavelj*, deloma pa celo *Mrtva srca*. Hitra presoja bi torej lahko zavedla v sodbo, da tudi ta »novela« ni drugega kakor zgoden načrt za roman, ki ga je avtor po dveh desetletjih zavoljo urednikovega praznega predala izbrskal iz starih papirjev. Pa najbrž le ni tako. Snov ni niti najmanj nametana, marveč premišljeno stilizirana, da ima takorekoč obliko klasične drame. Vsako novo poglavje, pa naj je še tako kratko in strnjeno, prikazuje novo situacijo ali dogajanje, ki bi ga zavoljo dramatičnosti lahko imenovali novo dejanje, boljše, poddejanje, povezano z naslednjim v skupno dejanje. Vsako poddejanje je ločeno od naslednjega z zvezdicami. Vrste se večinoma v takšnem redu, da prvo, ki označuje sodobnost, dopolnjuje drugo iz preteklosti. To »ritmično« simetrijo naj pokaže naslednja razčlemba.

I. Situacija:

1. »Žalovanje« mlade vdove Lucije, rojene Nemrava, za izžitim baronom Elmersteinom.
2. Grajske slike — odsev mesalianse med razpadajočo baronsko tradicijo in enako neokusnim Lucijinim meščanskim bogastvom.

II. Sprožitev in zaplet:

1. Nova častniška družba usehlih starcev s »šetajočim mrličem« grofom Potockim.

2. Skrivnostna preteklost grofa Potočkega ob lepi poljski pevki Kazimiri Lanovski in malopridnem knezu F... yju.

III. Vrh:

Ljubezensko razodetje med Lucijo in Potockim ter njegov usodni odhod.

IV. Razplet:

1. Porazno pismo Potočkega Luciji.
2. Izpoved tega pisma: Potočkega nacionalno prizadeti spopad s knezom F... yjem, žalilcem igralkine časti, terja z izborom črne krogle zdaj njegovo smrt.

V. Katastrofa:

1. Lucijina brezplodna misel na osveto.
2. Grof Devski maščuje v soglasju s svojim polkom z ubojem kneza F... yja prijateljevo smrt.

VI. Epilog:

1. Srečanje Lucije z Devskim ob obletnici smrti na grobu Potočkega.
2. Ob triletnici smrti njuna zaroka in poroka.

Ni tu prostora za analizo, koliko elementov, značilnih za prva tri obdobja Tavčarjevega ustvarjanja, se v tem skopem delcu obnovi, kot da je to površen precejek prvega osemnajstletnega dela.

Semkaj spadajo le še imena teh junakov, kolikor se dajo anagramsko raztolmačiti.

Lucija Nemrava = Emilja Narcuva. Tavčar je kmalu zvedel, da se je Terpinčeva pohčerjenka prvotno po nezakonski materi pisala Garc (Garz) in so jo v takratni ljubljansčini nazivali Garcuva; zamenjava G-ja z N-jem je najbrž kamuflaža ali podoben premik, kakor pri naslednjih imenih zamenjava a-ja z s-jem in d-ja s t-jem.

Elmersteinova = Emilova eterns. S pesniškim psevdonom Emil, ki si ga je Tavčar po imenu izvoljenke prisvojil v času, ko jo je najintenzivneje opeval (prim. SR 1967, 211, 216), tu nakazuje, da je njegova večna (eterna).

Arnold Potocki = narod otpoklic. V noveli je junaka, ki nosi redko ime tragično propadlega grofa z Otoka (gl. str. 58), narodna zavest prisilila k obrambi žaljene pevke in ga s tem pahnila v pogubo. Podobno se oglašča predanost narodu tudi v Tavčarju in v nekaterih njegovih mladostnih junakih, ki se čutijo »odpoklicane«, to je odtujene in zaktivizirane proti plehki anacionalni sredini.

Stanislav Devski = Ivan v Deski slast. Kakor je našel Ivan Slavelj novo življenjsko pobudo v modrovanju Štefana Deske (gl. str. 57), tako je tudi avtorju samemu prav ta pogled na življenje zbudil nov smisel. *Kaplja pri kaplji*. Slavelj doume življenjsko slast, najde srečo pri svoji mladostni izvoljenki, ki je bil nanjo že resigniral. Tavčarju samemu, ki mu je bila pot nazaj za vselej zaprta, pa se odpro zdaj nove poti kakor Luciji ob Devskem. S poroko 1887 je bila njegova erotična kriza dejansko premagana, in to je tudi osrednji vzrok za prelom v novo ustvarjalno dobo. Ker pa njegova narava čustveno silno visi na tradiciji, mu tudi nekdanjih ljubezenskih korenin ni moč čez noč pretrgati. Še vso naslednjo dobo poganja iz njih nov elan; čeprav je Emilija mrtva, se v njegovem delu še zmeraj oglašča.

To potrjuje tudi poetični ritem obravnavane novele, ki naj zanj navedem le dva odlomka:

Okolo mene
vlada smrtna tišina,
čutim dih smrtni,
uničujoč
najine nadeje,
sapa veje v noč,
in še te ljubim, Lucija!
(LZ 1894, 610.)

u|—u|—u
—u|—u u|—u
—u u|—u
—u u|—
—u u|—u u
—u|—u|—
u|—u|—u u|—u

Ohladila se mi je burna kri,
obledele obraz,
zledenela roka,
dokler nisem uzrl tebe, Lucija!
(Tam, 611.)

—u|—u|—u u|—u|—
—u|—u|—
—u|—u|—u
—u|—u|—u u|—u|—u

* * *

Tolikšna čustvena prizadetost se je lahko poglobila ob deseti obletnici Emilijne smrti 13. I. 1884 (prim. SR 1967, 174 s.).

Tavčar je bil močno navezan na takšne obletnice. Tudi ob obletnicah Emilijine poroke je z grenkobo mislil nanjo. Komaj mesec dni po poroki

objavljena prva njegova novela *Maščevanje* grmadi krivdo za tragedijo res še samo na junakinjinega očeta, ob vsaj približni desetletnici te poroke je tragedije *Mihe Kovarjevega* kriva samo še njena nezvestoba. Enako tudi ob dvajsetletnici v *Posavčevi češnji*. Enako tudi ob tridesetletnici v *Sliki Marije*.

Povsod v teh delih se na poetičnih mestih srečujemo s Tavčarjevim vezanim ritmom, čeprav ne vselej tako čistim in metrično doslednim kakor na navedenih mestih.

Tudi zaključek novele *Slika Marije* je še tako prepojen s tem ritmom da je poleg nekega stvarnega dejstva urednico zbranega dela spodbudil k domnevemu datiranju v starejši čas (TZD VII. 423), čeprav upravičeno samo za nekaj let. Jezik in stil se namreč prav tako kakor pri noveli *Noire ou blanche* ujemata s Tavčarjevim izražanjem v začetku fin de siècle. Novelo *Slika Marije* torej po nastanku kvečjemu lahko postavimo za nekaj let nazaj k noveli *Noire ou blanche* in k okvirni povesti *V Zali*. Vse tri so si oblikovno, stilno in snovno vsaj toliko sorodne, da lahko domnevamo, da z letom 1893 zaključujejo zadnje obdobje zadnje dobe v prvi polovici Tavčarjevega ustvarjanja. Objavo novele *Noire ou blanche* je avtor pač prihranil za obletnico Emilijine smrti, objavo novele *Slika Marije* pa za obletnico njene poroke in jih temu primerno prikrojil. To je pač nov dokaz za njegov izredni smisel za obletnice, ki mu spričo zvestobe tradiciji omogoča čustveno živitev v preteklost. Kako se tudi ta v tej zadnji Emilijini noveli uveljavlja, naj ponazori vsaj en odlomek. Slikar, ki se je kakor v Aškerčevi baladi *Slikarjeva slika* odrekel življenju, moli pred Marijo, ki je v njej upodobil nezvesto izvoljenko:

»Odpusti mi, Marija!
Glej, v prahu klečim pred teboj
ter te prosim pomoči!
Kolikokrat sem se k tebi zatekel,
in vselej si me utešila,
zacečila si mi mojo srčno rano;
saj samo ti veš,
kaj mi razjeda srce,
kaj me navdaja z obupom,
pred katerim me varuješ ti,
božja mati!
(SN 7. julija 1897.)

u|—u|—u|—u
u|—u u|—u u|—
u u|—u u|—u
—u u|—u u|—u u|—u
u|—u u|—u u|—u
—u|—u|—u|—u|—u|—u
u|u|—
—u u|—u u|—
—u u|—u u|—u
—u|—u u|—u u|—
—u|—u

Saj samó tí véš (◡|◡◡|◡◡) udarja z ó-jem, í-jem in é-jem kot krik v monotono ječanje. Marija, ki mu je kot dečku zbudila prve erotične vzgibe, je ostala zadnja, nema priča svetu prikrite romantične erotike.

Takšen je bil poetični zaključek Tavčarjeve ustvarjalnosti, posvečene Emiliji, ob zagonu fin de siècle: s padajočo ritmično intonacijo, ki je ustrezala njegovi resignaciji.

Hkrati pa je v njem že od srede sedemdesetih let, zlasti pa ob ženi Franji vso zadnjo dobo rastlo novo poživljajoče življenjsko občutje, ki ga je z rastočo ritmično intonacijo preokrenilo v tem stoletju v novo smer.

TAVČAR'S POETIC RHYTHM

SUMMARY

In the first half of Ivan Tavčar's period of literary creativity (1865—1895) there are lyrical passages in which the rhythm characteristic of his first poetic period is also carried over into his prose. This rhythm is of falling intonation, and although it seldom deviates from the trochaic — dactylic metrical scheme, it nevertheless expresses a strong temperament of a free spirit. In the present study a number of such poetic examples are dealt with, i. e. the cases of verse form discerned in his poetic prose. By comparing them with the metrical scheme certain rhythmical nuances can be observed. Considering the whole work in the light of this dominant one can make the assumption that these connected rhythms are the expression of Tavčar's most intimate emotional and spiritual world, linked with his attitude to the first unhappy love (cf. Marja Boršnik's study »Tavčarjeva Bogomila« (Tavčar's Bogomila), SR, 1967).

Such rhythmic expression can also be found in the short story *Noire ou blanche* (Ljubljanski zvon, 1894), written by Ivan Brežan, a pseudonym which has so far not been identified as Tavčar's. From the comparison with other short pieces written by the same author and the abbreviations he used, as well as the themes, motifs, composition and especially the rhythms found in the rest of Tavčar's narrative opus, the study undoubtedly proves that the author of the above mentioned short story is Ivan Tavčar. At the same time an assertion is made that this and two other fictional works which were begun or published at the same time mark the end of this resigned, falling, poetic rhythmic tone in Ivan Tavčar's works, so that the other half of his period of creativity (1895—1925) marks a turn into a new direction from the point of view of rhythm too. Poetic rhythms used before that time, which were linked with the author's first intense erotic experience so fruitful in terms of creativity, began to dry out especially from the time of Tavčar's marriage (1887) because gayer rhythms more closely linked with real life were making a strong advance in Tavčar's works written in the present century.