



Jože Pogačnik

## TEORIJA USTVARJALNEGA RITMA IN SIMETRIJE

### Možnosti in meje aplikacije

1. V slovenski znanosti o književnosti so doslej že trikrat poskušali raziskovanje utemeljiti na pojmu, ki je v zahodnoevropski miselni diskurz prišel iz starogrške dediščine. Beseda je o pojmovanju *nomosa* v širšem smislu, se pravi, kot ritmično-arhitektonskega oblikovalnega načela, kateri naj bi, vsaj v nekaterih dobah in pri določenih ustvarjalcih, imel vlogo odločilnega dejavnika.

2.1 Prva sta s takšnim izhodiščem želela prodreti prešernoslovca A. Žigon in J. Puntar.<sup>1</sup> Žigonu je *nomos* »arhitektonski ritem umetnine«, nekakšen *Gliederbau* ali enostavno arhitektonika. Umetniško delo, po njegovem, vsebuje dve lastnosti: *metriotes* in simetrijo; *metriotes* mu je proporcionalna dimenzioniranost posameznih sestavin, simetrija pa pravilno sorazmerje posameznih delov. Filozofsko determinacijo in estetsko funkcijo je Žigon najbolje izrekel v naslednjem stavku: »Z neizmerno fineso v organizem umetnine tkani, so ti arhitektonski ritmi nekaki eterični, abstraktni, rekel bi da vanj le dahnjeni ornamenti, ki nevsiljivo in neopazno merijo umetnini, kakor enakomerni utrip žile človeku, notranji čas.« V nasprotju z Žigonom je Puntarjevo delo posvečeno konkretnemu preučevanju Prešernovega pesništva, ki naj bi bilo, v posameznih delih in kot celota, tako rekoč sinonim za aritmetično sedmerodelnost.

2.2 Drugi poskus je vezan na delo M. Boršnik. V *Uvodu* h knjigi *Študije in fragmenti* je avtorica svojo teorijo izpovedala takole. »V začetku tega leta sem se ob književnikih, ki jih že leta in leta študiram, nenadoma osvestila, da ima vsak od njih svoj ustvarjalni ritem, to se pravi, da se jim v določenih in to večinoma enako dolgo trajajočih presledkih kvaliteta dela spremeni, a tudi ojači ali oslabi. Spričo razvoja, ki pri večini do neke dobe raste, potem pa začne padati, če ni iz kakršnih koli razlogov presekano, pomeni to neko notranje nihanje, nihanje glede na enakomerno večjo ali manjšo intenzivnost, le da se nikoli ne ponavlja. Ugotavljanje takšnega ustvarjalnega ritma, kakor jaz ta pojav imenujem, ni lahka reč, ker običajno ni na pogled viden. Proučevanje takšne ustvarjalčeve strukture ne sme biti mehanično, marveč ga je treba globoko in prepričljivo utemeljiti iz dela samega. To je torej

<sup>1</sup> Za to epizodo sta pomembni dve deli. Prvo je napisal J. Puntar pod naslovom *Zlate črke na posodi Gazel ali problem apolonične lepote v Prešernovi umetnosti* (Ljubljana, 1912), drugo je vsebovano v uvodni študiji k Prešernovi čitanki *France Prešeren – pot in umetnik* (Celovec, 1914), njen avtor pa je A. Žigon. Članki s tako vsebino so izhajali v revijah *Dom in svet* in *Čas*; bibliografski pregled teh prispevkov in kritičnih odmevov nanje je dal F. Koblar v prispevku o J. Puntarju v *Slovenskem biografskem leksikonu* II, 600.

eksakten in zamuden posel, če noče biti šarlatanstvo.«<sup>2</sup> M. Boršnik je za zgled stavila pod raziskovalno lupo štiri realiste (A. Aškerc, J. Kersnik, Prežihov Voranc in J. Glazer), v obnovljeni izdaji svojega *Pregleda slovenskega slovstva* pa je nakazala že tudi generacijski ritmični princip. V njem je vsaka generacija sestavljena, po kriteriju rojstnih letnic, od »osrednje šestorice«. Takšnih šestoric je bilo v slovenskem slovstvu do leta 1945 dvajset, s tem pa prva zajema namesto ustvarjalcev najstarejše ohranjene zapiske; med njimi vladajo odnosi, ki jih avtorica označuje kot »presenetljivo ritmično sliko«, katera se razkriva s tem, da se »šibkejše časovno izmenjava z močnejšimi«. Izražena lastnost naj bi bila »tem bolj jasna in prepričljiva, čim bolj je čas od nas oddaljen«.

2.3 Tretji poskus se začena v osemdesetih letih, njegov nosilec pa je T. Kurent.<sup>3</sup> Ozadje mu je v tako imenovani gematriji, kar pomeni, v prevajanju besed v številke in obratno. Poskus ostaja načeloma na področju arhitekture, vendar sega tudi na področje književnosti, iz katere ga zanimajo posamezna poročila in njihov prenos v arhitektonsko govorico. Dosedanji Kurentovi prispevki so v glavnem vezani na opus J. Plečnika in izvirajo iz dveh njegovih poglobitnih oblikovanih načel, in sicer:

a) stavba, ki jo je projektiral arhitekt, naj bi imela tako idejo, da bi se človek tresel ob srečanju z njo, in

b) v umetnosti je merilo glavna stvar, primerjalno merilo pa naj bo človek.<sup>4</sup>

3. Omenjeni trije poskusi, ki jim je skupno pojmovanje nomosa<sup>5</sup> kot poglobitnega oblikovalnega izhodišča, so doživeli glasen ali tih odklon. Najbolj vehementno je bilo odklanjanje Puntar-Zigonovih tolmačenj Prešernove poezije. Čeprav so teorijo odobraval Josip Debevec, Aleš Ušeničnik in, nekoliko bolj zadržano, Jakob, Kelemina, so v bitki zmagali nasprotniki (»nearhitektonarji«) Josip Tominšek, France Kidrič in Fran Bradač. Zadnji je sestavil celo obširno razpravo, v kateri je s stališča klasične filozofije zavračal koncepcijo nasprotnega tabora. Bradačev napor je drugi klasični filolog (K. Gantar) komaj petdeset let kasneje ocenil kot napor, ki se mu pozna pisanje »po naročilu, v vsiljivo polemičnem tonu, z očitnim namenom, da okrepi določene pozicije v prešernoslovju. V bistvu gre za inventar hipotez raznih klasičnih filologov s strukturo posameznih pesniških umetnin, z vsiljivim poudarjanjem tistih, ki zanikajo tektonske prvine v antični poeziji; poglobljenih interpretacij in izvirnih pogledov v tej razpravi ni, tudi razne strokovne formulacije so precej nespretni...«.<sup>6</sup> O »ustvarjalnem ritmu« M. Boršnikove javnih nasprotovanj skoraj ni bilo, zato pa je bilo, kar velja tudi za Kurenta, več šaljivih obregovanj in gladkega odklanjanja v kavarniškem razpoloženju. Slovenski okus je torej raziskovalen prijem, ki je po svojem bistvu izrazito estetski in formalističen, izpljunil kot moteči tujek.

<sup>2</sup> Vse to je objavljeno na enem mestu, in sicer v knjigi *Študije in fragmenti* (Maribor, 1962). Osebnopovedni del je na str. 11–12, konkretizacija in teoretična podkrepitev v popravljenem *Pregledu slovenskega slovstva* (str. 151, 189–91, tabela na str. 290). V isti knjigi so zbrane tudi študije o omenjenih avtorjih, ki naj bi rabili kot zgled za vrednost koncepta.

<sup>3</sup> Prim. *Simboli in sporočila Plečnikovega spomenika NOB v Trnovem, Nova revija VIII* (1989), str. 489–98 (v opombah je omenjena tudi druga literatura, ki spada v ta raziskovalni kompleks). Posebej je treba opozoriti še na avtorjev prispevek *Simbolizem v Plečnikovih prevodih iz Prešerna, Cankarja, Župančiča, Seliškarja in iz ljudskih rek in arhitektonski jezik, Obdobja 4, 2. del* (Ljubljana, 1983), str. 407–25.

<sup>4</sup> T. Kurent, *Obdobja 4/2*, str. 407 in 409.

<sup>5</sup> O vprašanju nomosa prim. Thrasybulos Georgiades. *Nomos und Rhythmus bei den Griechen*. Hamburg, 1958.

<sup>6</sup> K. Gantar: *Grške lirične oblike in metrični obrzci*, Ljubljana, 1979, v poglavju *Nomos* (str. 31–40). Knjiga je objavljena v seriji *Literarni leksikon* kot njen 7. zvezek.

4. Omenjeni trije zgledi in usoda, ki jih je doletela, zahtevajo, da se vprašanje, o katerem gre beseda, ponovno aktualizira in smiselno tematizira. Za nalogo te vrste pa je seveda treba začeti pri literarnoteoretični dediščini grške antike. V etimologiji in semantiki pojma *nomos* ni enoumnih in za vse sprejemljivih razlag. Prvobitni pomen besede je bil precej splošen, označeval pa je zakon, zakonitost, red, običaj, šego in navado. Po ugotovitvah K. Gantarja se pojem prvič pojavi pri Heziodu (v pomenu »pravni red« in »postava«), pri Pindaru je »kralj nad vsemi«, hkrati pa je pojmovna razsežnost že prenesena tudi na področje glasbe (od tega časa naprej se pogosto zamenjuje z besedo *mélōs*, ki je splošna oznaka za pesem). Prenos pojma v glasbo je bil hkrati mejnik, od katerega naprej je *nomos* postal tudi pojem poetike.

4.1 Razlaga tega pojma je v antični dobi in v novejšem času zelo različna. Tisto, kar je ustrezno za tale kontekst in kar je posebej treba poudariti, se začne pri Plutarhu; ta ugotavlja, da se pesniški *nomos* tako označuje zato, ker pri njem »ni bilo dovoljeno prekršiti natančno določenega vrstnega reda vsake posamezne sestavne oblike«. V tem smislu je bila nega vrstnega reda vsake posamezne sestavne oblike«. V tem smislu je bila zanj »značilna neka strogo določena, ritmično uravnovišena in stabilizirana formalna shema, ki se je le s težavo in mukoma prilagajala in odpirala novim glasbenim in literarnim tokovom.«<sup>7</sup>

4.2 Nove in drugačne razsežnosti je dobil *nomos* zlasti v nemški romantiki. V delu A. W. Schlegla je vzel zelo na široko, vendar je vsem ekvivalentom skupna osnova v pojmih zakon in zakonitost. Schlegel je uvedel, kar je za nas bistveno, termin ritmični *nomos*, kar mu je pomenilo »harmonično razodetje neke za vedno določene zakonodaje lepo urejenega sveta, ki odseva večne pralike stvari.«<sup>8</sup> *Nomos* je torej za romantika predvsem urejevalno izhodišče, ki pelje stvari od kaosa do urejenega kozmosa. V celi tej zgodbi izstopajo pojmi, kakor so natanko določen vrstni red (= ritmičnost), stabilizirana oblika, za vedno urejena zakonodaja (= narave ali sveta). To pa pomeni, da sta na ozadju globalne filozofske koncepcije o umetnosti kot podaljšku občega ustvarjanja narave izpostavljena dva pojma, in sicer pojem simetrije in pojem ritma.

5. Pojem simetrije počiva na značilnostih harmonije in proporcev, kar pomeni, na pravilnem notranjem razporedu in sestavi posameznih delov, ki tvorijo umetniško besedilo.<sup>9</sup> Razpored in sestava se po mnenju antičnih (starogrških) mislecev ravnata po posebnih normah in formah, zaradi katerih je šele neko delo lahko lepo. Ker so takšna pravila izvedena iz bistva narave, ki je oblikovana po arhitektonsko-formalnih načelih, jih je mogoče izraziti tudi številčno. Premisa je bila v središču umetnostnih premišljevanj Pitagore, Aristotela, Platona in Cicerona, prenos v krščansko podobo sveta je doživela v srednjem veku, pomembno pa je vplivala tudi na poglobitve estetske šole v renesansi, medtem ko je v obdobju klasicizma postala celo osrednja umetnostna premisa.

5.1 Kako daleč sega pojem simetrije, naj razodene zgodba, ki jo pripoveduje Diodor iz Sicilije v 98. poglavju svoje knjige. Po tej zgodbi sta dva kiparja, Talekles in Teodoros, oblikovala kultni kip tako, da je prvi delal svojo polovico na Samosu, drugi pa v Efezu; ko so polovici sestavili, sta ena drugi popolnoma ustrezali in torej predstavljali celoto.<sup>10</sup> Toda ista zgodba pripoveduje še nekaj, kar je pomembno za

<sup>7</sup> K. Gantar, n. m., str. 32–6.

<sup>8</sup> K. Gantar, n. d., str. 36–7.

<sup>9</sup> O proporcionalnosti, predvsem na področju arhitekture, piše Đorđe Petrović v knjigi *Teoretičari proporcija*, Beograd 1967 (Zodijak 17).

<sup>10</sup> Đ. Petrović, n. d., str. 57.

vprašanje, ki ga obravnavamo. Po Diodoru takšen način dela ni svojstven Grkom, temveč Egipčanom. Pri Grkih je kiparstvo določeno z optično predstavo, zato ni mogoče tisto, kar je mogoče v egipčanskem kiparstvu, namreč, ko več za veličino figure, ki jo je treba narediti, posamezne njene sestavine lahko klešeš kjerkoli, pa se bodo vendarle na koncu zlagale v celoto brez ostanka.

5.2 Ta zgodba odkriva izvir različnih učenj o harmoniji in proporcih, se pravi o teoriji simetrije, veliko bolj pomembno pa je, da se celotna zgodba o tem vprašanju da reducirati na osnovo vsega, ki je v številu. V stari Grčiji je imel nomos ustaljeno sedmerodelno strukturo pri Terpandru; ta sedmerodelnost je bila v zvezi z Apolonovim kultom (sedmica je bila Apolonovo sveto število). Razen sedmice (heptada) je bila znamenita trojka (triada), iz teh števil pa si, na podlagi računskih operacij, lahko oblikoval še druga, ki so svoj simboličen pomen dobivala zlasti s pojmovno preobrazbo v srednjeveškem krščanstvu. Takrat se je začelo uresničevati tisto, kar pravi biblijska *Salomonova knjiga*, in sicer, da je dobro »omnia in mensura et numero dispoisisti«.<sup>11</sup>

6. Pojem simetrije se je, kakor je bilo že omenjeno, pojavljal v tesni zvezi s pojmom ritma. Beseda je v etimološki zvezi z grškim glagolom, ki pomeni teči, medtem ko je sam pojem prvobitno tesno povezan z metrično shemo. Kakor vemo, je stopica pri Grkih pomenila visoko in nizko glasovno lego; ritem je bil torej mera, na podlagi katere so se stopice vezale v verz. Beseda ritem je zato v grščini kar hitro dobila tudi pomen skladnosti, ubranosti ali urejenosti sestavin.<sup>12</sup> Za zahodnoevropsko rabo pa je važno omeniti še aspektno spremembo, do katere je prišlo v traktatih o metriki, ki jih je okoli leta 350 prispeval Marius Victorinus. Ta avtor je namreč opozoril, da se je v njegovem času začela oblikovati nova verzna tehnika, ki je bila nasprotna stari metrični. To tehniko, ki jo nemška znanost imenuje *rhythmus teutonius*, je poskušal opisati takole: »Kaj je ritem? To je tvorba, sestavljena iz ubranih besed, a ne po metričnih pravilih, ampak po številu (poudarjenih) zlogov, ki se ravna po posluhu, kakor to dokazujejo pesmi vulgarnih pesnikov.«<sup>13</sup> Viktorinova ugotovitev je pomembna, ker gre v njej za razmejitev med metričnim (kvantitativnim) sistemom in sistemom, ki se opira na ikte in zloge (silabični in akcentuacijski sistem). Od tega časa dalje sta v pesniški ustvarjalnosti bili mogoči dve skupini: *carmina metrica in carmina rhythmica*.

6.1 Psihologija je ugotovila, da človek ritem doživlja sintetično, kar pomeni, s fizičnim in psihičnim delom svoje osebnosti, hkrati pa je pomembno, da gre za doživljaj, ki je *praviloma podzavestne narave*. Ko govorimo o ritmu, mislimo na nek bolj ali manj pravilen notranji tok, tok pa je gibanje, ki ga je izredno težko prepoznati in opredeliti.<sup>14</sup> Ta lastnost je privedla ruske formaliste do teze, da je ritem celo nekaj, kar je zunah stiha, povezano z nekakšnim ozadjem, katero je skrito ter ga je treba šele odkriti in spoznati. (O, Brik, *Ritem in sintaksa*, 1920).

6.2 V uvodnih navedkih se je razodelo, da teoretiki ritma ta pojem vedno

<sup>11</sup> Za slovensko področje je takšno analizo na primeru *Brižinskih spomenikov* napravil J. Pogačnik v razpravi *Kompositorische und stilistische Besonderheiten der Freisinger Denkmäler*; objavljena je v zborniku *Freisinger Denkmäler – Brižinski spomeniki – Monumenta Frisingensia* (München 1968, str. 121–56).

<sup>12</sup> Prim. A. Ocvirk: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz* (Ljubljana, 1980, izšlo v dveh delih kot 9. in 10. zvezek *Literarnega leksikona*). Upoštevana so ustrezna mesta pod geslom *ritem*.

<sup>13</sup> V izvorniku se to mesto glasi. *Rhythmus quid est? Verborum modulata composition non metrica ratione. sel numerosa scansione ad iudicium audium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium.*

<sup>14</sup> Zanimivo je, da je beseda *ritem* ohranjena v večini evropskih jezikov: *ritmos* (grško), *rhythmus* (latinsko), *rythme* (francosko), *Rhythmus* (nemško), *rhythm* (angleško), *ritm* (rusko), *rytm* (poljsko), *ritam* (hrvaško) itd.

povezujejo s kozmosom ali z naravo. H. Morier je zato lahko pojem definiral z zelo splošno označbo; po njem gre za »retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant«. Po kriteriju recipienta deli ritem na fizični (hoja, ples, veslanje), slušni (avditivni – rima, poseben način govora, bitje zvona, takt v orkestralni izvedbi) in vizualni (luč na svetilniku). Po poreklu je ritem prav tako mogoče razdeliti na tri dele, in sicer:

- a) naravni (evolucija zvezd, pojavljanje kometov, ciklus letnih časov, alternacija noči in dneva),
- b) fiziološki (bitje srca, dihanje) in
- c) umetni (v glasbi in pesništvu).

Tudi Morier dodaja zanimivo opazko, ki kaže na tesno zvezo narave z ritmom; opozarja namreč na dejstvo, da normalno bitje srca v eni minuti (60 udarcev) ustreza ritmu normalne pesniške dikcije.<sup>15</sup>

7. Ritmično gibanje torej ne v naravi in ne v umetnosti ni sporno, sporno pa lahko postane v posameznih interpretacijah, ko raziskovalec ne pazi na latinski pregovor *est modus in rebus sunt certi denique fines*. Še bolj to načelo velja za simetrijo, ker različne razčlembе na tem področju laže uveljavljajo nasilje, ki ga gradivo ne potrjuje. Težnja po ritmu in simetriji v pesništvu torej ni nova, saj se je izredno močno uveljavila že v grški antiki. Celo več: zahteva po odmerjenosti, somerju in skladnosti je bila enako intenzivna v upodabljanju umetnosti, filozofiji, dramatik in matematiki. Izvir vsega tega je v egipčanski zgodovini, ki je aritmetiko dvignila na visoko raven iz praktičnih razlogov (dviganje in padanje Nila ter povezanost tega s pogoji žetve). Ritem in simetrija sta že od tega časa zasnovana na načelu proporcij, ujemanju delov s celoto in v želji po notranjem ravnotežju. Gre torej za dva estetska vidika, ki bi želela urediti ustrezne dele v razumno celoto, to razumnost pa naj bi bilo mogoče doseči s pomočjo tako imenovane osrednje ali sredinske osi. A. Ocvirk, na primer, je o tem zapisal: »Na levi in desni strani sredinske osi veljajo isti zakoni, se pravi načelo skladnosti. Isto velja tudi za središčno prečnico, ki razpolavlja umetnino na zgornji in spodnji del.«<sup>16</sup>

7.1 Nesporno je, da tudi književnost daje obilo zgledov, ki jih je mogoče in celo potrebno interpretirati s stališča matematike ali kompozicijske arhitektonike. Zgled niso samo nekatera izrazita književna obdobja, kakor na primer antika, renesansa ali klasicizem, zgled so tudi književne šole (aleksandrinska, parnasovstvo) in posamezna besedila (v grški literaturi teksti, ki so zgrajeni na načelu *sectio aurea*, simetrične tendence v Prešernovem *Povodnem možu* ali simbolična vrednost heptade v kompoziciji njegovih *Sonetov nesreče*). Nelagodnost raziskovalne misli in načelno odklanjanje, ki je na Slovenskem dominantna, pa postavlja vprašanje, kje so razlogi za takšno prakso. E. Panofski je za podobne pojave v svetu poskušal formulirati odgovor, ki se glasi takole: »Raziskovanje nazorov o proporcijah se praviloma sprejema s skepto. To ravnodušnost utemeljujejo v modernem subjektivističnem gledanju, po katerem je umetnostna tvorba nekaj popolnoma iracionalnega. Sodobni gledalec s svojim romantičnim gledanjem na umetnost ne trpi, da mu zgodovinar govori, kako ima ta ali oni pojav v osnovi razumski zakon o proporcionalnosti.«<sup>17</sup>

7.2 Nasprotje, o katerem teče beseda, je torej nasprotje med »urejenimi«

<sup>15</sup> Prim. H. Morier: *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Pariz 1961, str. 370–76.

<sup>16</sup> Prim. A. Ocvirk, n. d., str. 88.

<sup>17</sup> Takim problemom je posvečeno delo tega avtorja pod naslovom *History of the Theorie of Human Proportions as a Reflection of the History of Stiles (Meaning in the Visual Arts)*, New York 1955.

obdobji (antika, renesansa, klasicizem) in obdobjem romantike. Težnja po simetriji in po pravilnem ritmu je torej težnja po idealnih oblikah, celotno prizadevanje pa je po svojem bistvu idealistično. Idealistična je sicer tudi romantika, vendar je v njej nastal radikalen odmik od sorazmerij. Njena zamisel neskončnosti ji je kakršno koli proporcionalnost napravila tujo, čustveno ozadje pa je prebrisalo tudi sleherno težnjo k simetriji.

7.3 Citat iz Panofskega razodeva le, zakaj se je omenjena raziskovalna doktrina preživela in zrušila, nič pa ne govori o notranjih razlogih, ki so šlo onemogočili in ji, kar je bilo celo škodljivo, zavrli nadaljnjo uporabo. V celoti tega prizadevanja leži namreč nek notranji nesporazum. Umetniško delo je po svoji definiciji usmerjeno v variabilnost, ki na poseben način zajema nek trenutek življenjske resničnosti, raziskovalna doktrina pa to delo reducira na konstanto, ki naj simbolizira nadčasovno večnost. Ideja pretiranega reda, po kateri je tudi kozmični sestav enkrat za vselej določen, njegov reprezentant, ki je umetniško delo, pa naj bi ohranil takšno harmonijo, ni nič drugega kot čista metafizika. Ko se je takšen »božanski« red poskušal utelesiti še v številčni simboliki, se je v skrajnih primerih metafizika združila z mistiko. Zgodilo se je torej tisto, kar je že Aristotel označil kot hierarhijsko napako: elementi števila so bili postavljeni pred elemente stvari. To pa seveda pomeni, da je očitke take vrste mogoče izražati zgolj na metodološki ravni, ne dotikajo pa se bistva in sestava proporcionalnosti. V tem dejstvu je bistro ugotovitev zapisal A. Zeising; takole pravi: »Z opazovanjem najboljših del iz vseh časov lahko ugotovimo, da se v sleherni umetniški tvorbi ponavlja neka osnovna oblika, da posamezni deli s svojo obliko in razporedom ustvarjajo podobne figure. Obstaja neskončno mnogo različnih figur ali osnovnih oblik, katere se same po sebi ne morejo imeti ne za lepe in ne za grde. Harmonija je rezultat ponavljanja osnovne figure dela v njegovih podrejenih sestavinah. Takšna notranja zveza posameznih delov s celoto se razkriva predvsem v delih klasične arhitekture, v tej zvezi je podlaga za njihov enkraten in harmoničen izgled.«<sup>18</sup>

7.4. A. Zeising je z navedeno ugotovitvijo izrekel tri izhodišča, katera so bistvena tudi za tole študijo. Gre za naslednje:

a) V umetnostnem oblikovanju so navzoče, bolj ali manj opazne in razvidne, ritmične in simetrične tendence, ki izvirajo iz teorije proporcionalnosti.

b) Takšne tendence so najbolj frekventne v tistih umetnostnih obdobjih, ki teže h klasičnemu oblikovanju v besedi, zvoku ali materialu (antika, renesansa, klasicizem).

c) Njihove značilnosti in zakonitosti je mogoče razbrati samo z empiričnimi postopki, ki se morajo utemeljevati v konkretni umetnostni tvorbi.<sup>19</sup>

8. Slovenska aplikacija teorije proporcionalnosti (nomos) je torej znanstveno-raziskovalno legitimna v svojem osnovnem hotenju, v vseh treh poskusih pa je na njihov račun mogoče izreči isto pripombo. Ta pripomba se nanaša na dejstvo, da avtorji, ki so pri tem udeleženi, sistem proporcionalnosti uporabljajo kot enovit in enoten sistem, ki naj bi veljal za celega avtorja ali vso dobo. Gre torej za metodolo-

<sup>18</sup> Navedeno pri Đ. Petroviću, n. d., str. 196.

<sup>19</sup> Postavke za takšno globalno projekcijo je mogoče najti v naslednjih znanstvenih delih: Karl Bücher: *Arbeit und Rhythmus* (1919), Paul Fraisse: *Les structures rythmiques* (1956), Paul Habermann: *Rhythmus. V: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, III, Berlin, 1928/1929, str. 49–57 in Felix Mayer: *Schöpferische Sprache und Rhythmus* (1959).

Mimogrede naj bo še omenjeno, da je, deloma podobno kot M. Boršnikova, o nemški kulturi premišljal Richard Benz v delu *Rhythmus deutscher Kultur (Versuch einer Deutung der Geschichts-Kräfte)* (Dresden 1935, 159 str.).

ško vprašanje, katero v konkretni praksi ni dovolj reflektirano, predstavniki opisane raziskovalne doktrine ne razločujejo možnosti od meja svojega postopka. Zato je v njihovih storitvah, kakor bi dejal Platon, preveč hladne mistike čistih števil, ki naj bi bila podlaga tako lepote kot razvoja. V tem nereflktiranem presežku metode pa je izvir slovenskih spopadov in odbijanja te metode, hkrati pa tudi razlog, da so ostale neupoštevane celo tiste metodološke postavke, ki so po svoji naravi pozitivne in vodijo razvoj naprej.