

Lev Kreft

Graciously¹ gibanje

Ključne besede: graciously gibanje, estetska, božanska in moralna gracija, kulturno sidro, tenka skladnost, dar, luč in svetloba

1 Razprava o graciji v filozofiji športa (1979–2003)

Pobuda, da sem začel s preiskovanjem miline – estetske gracije –, prihaja iz dveh polemik o milini, ki sta si med seboj za poldrugo stoletje narazen. Do te, ki je bližja današnjim časom, je prišlo v estetiki športa, starejša pa sodi v splošno estetiko. V estetiki športa je bilo razpravljano o graciji del raziskovanja estetske privlačnosti športa, pojasnjevali pa so jo N. G. Wulk, David Best in Joseph Kupfer. Njihova besedila na to temo so sicer sprva izšla vsako posebej, a so se nato leta 1979 pojavila združena v zborniku o športu in telesu (Gerber, Morgan, 1979). David Best je estetsko privlačnost gracije razložil z najvišjo stopnjo ekonomičnosti in učinkovitosti vloženega navora: »Določeno gibanje nas estetsko zadovoljuje le, kadar v kontekstu celotnega dejanja pride do celovite sestave, ki je za doseganje zastavljenega cilja najekonomičnejša in najučinkovitejša« (Best, 1979, 350). Že tu Best išče estetske značilnosti športa tam, kjer podpirajo cilj in namen športnega nastopa, in ne v smeri, ki bi vodila k sklepu, da je šport podoben umetnosti ali ji je celo enak (Best, 1980). Wulk ima glede gracije enake poglede kot Best: »Vse je osredotočeno na doseganje športnega cilja, saj nepotrebni gibi, ki ne prispevajo k celotni veščini gibanja, odvrtaajo od enotnosti, celovitosti in graciously športne izvedbe« (Wulk, 1979). Kupfer le še potrdi zaznavne značilnosti gracije: »Ekonomičnost in učinkovitost navora sta doseženi s povezanim in tekočim gibanjem« (Kupfer, 1979). Ko bi se podali v raziskovanje s teh izhodišč, bi morali pogledati, kakšne namene, cilje in smotre kak šport ima, da bi si lahko odgovorili na vprašanje, od kod pri določenem športu izvira estetska privlačnost in gracija.

1 Pisati o graciji (lat. *gratia*, ital. *grazia*, ang. *grace*, fran. *grâce*) se v slovenščini zaplete, ker nimamo skupne besede za snop pomenov, ki ga izvor pojmovno združuje. Estetska gracija je pri nas običajno *milina*, a tudi ljubkost, medtem ko je teološka gracija *milost*, etična pa *usmiljenje*. Vsem razen »ljubkosti« se še vedno pozna skupno izhodišče, vendar odsotnost združevalnega izraza zabriše prav vprašanje, ki je v izhodišču mojega prespraševanja: od kod povezuje trih pomenskih območij (estetskega, teološkega in etičnega) v istem izrazu. Tujka »gracija« in njene izpeljave, kakršna je tudi »graciously gibanje«, torej tu ne nadomešča ne miline ne milosti ne usmiljenja, ampak zgolj omogoča zastaviti vprašanje o uganki njihovega skupnega izvora. Seveda pa mila »troedinost« gracije v slovenskem jeziku hkrati pritrjuje podmeni, da so se v času nastajanja domačih izrazov te tri sestavine gracije že tako razločile, da jih v slovenščini ni bilo več mogoče označiti z eno samo besedo.

Cordner je te tri članke vzela za izhodišče konstruktivne kritike, kot ji sam pravi (Cordner, 1984, 310), in, kot je bilo sprva videti, sklenil teoretiziranje o graciji za kar nekaj časa. Napoved na začetku njegovega prispevka govori sama zase:

V nadaljevanju bom predstavil dve različni vrsti ugovorov proti izenačenju gracije s funkcionalnostjo. Prva vrsta ugovorov prinaša primere gracije, ki, kot je videti, nimajo nikakršne zveze s funkcionalnostjo [...] Druga vrsta ugovorov pa navaja primere športnih gibanj, ki so učinkovita in ekonomična, vendar jim ni mogoče pripisati gracioznosti. (Cordner, 1984, 303)

Jedro tega nefunkcionalističnega predloga za razumevanje gracije v športu je, da »ni poteza tisto, kar je graciozno, ampak je graciozna tista oseba, ki naredi potezo« (Cordner, 1984, 309). V gracioznosti naletimo »na celotno bivanje igralca« (Cordner, 1984, 310), tako da »se vse sestavi v harmonično celoto« (Cordner, 1984, 308), kar je dokaz, da je »sodba o gracioznosti utemeljena v zaznani enotnosti bivanja [osebe, op. p.] v izvedbi« (Cordner, 1984, 308).

Petnajst let kasneje je Paul Davis objavil članek o Cordnerjevi teoriji (Davis, 2001). S Cordnerjem je soglašal, da je izvor gracije v tisti vrsti enotnosti, ki ji lahko rečemo biti-v-izvedbi. Vendar je ponudil agnostični sklep, da »nikakršna teoretična razlaga gracioznega gibanja ne bo zadovoljiva« (Davis, 2001, 94), in hipotezo, da je graciozno gibanje realna lastnost pojavljanja, ki se je ne da zvesti na kako razlago, ker gre za tako čutno neposrednost, ki v sebi ne skriva nikakršnega pomena, da bi ga teorija od tod izkopalava: »Morda bi bilo treba v primeru te estetske kvalitete narediti nekaj, kar gre filozofom težko od rok, in jo pustiti pri miru« (Davis, 2001, 94). Dve leti kasneje je izšel Cordnerjev odgovor. Zavrnil je vse Davisove trditve in dokazovanja ter ponovil, da njegova splošna teorija gracioznega gibanja, utemeljena v »enotnosti bivanja«, predstavlja hkrati zavrnitev teorij o graciji kot funkcionalnosti in učinkovitosti gibanja kot tudi »resno alternativo Davisovemu estetskemu minimalizmu« (Cordner, 2003, 132).

Pri tej polemiki je bilo malce nenavadno, da se je obnovila po toliko letih, vendar je s tem le pokazala, kako sporadično se o graciji govori, in to ne samo v filozofiji športa, ampak tudi v estetiki sami. Cordner je leta 1984 omenil, da je »gracija koncept, ki so mu filozofi izkazali le malo pozornosti« (Cordner, 1984, 301), in ugibal, ali ni razlog v tem, da je toliko več razpravljanja o graciji v teologiji. V tem je nekaj resnice. Članki in knjige, ki se ukvarjajo z estetsko gracijo, se pojavljajo od časa do časa brez kontinuitete in poniknejo brez sklepa, potem pa se nekje drugje in v drugem času spet pojavijo, in to s podobnimi nasprotujočimi si stališči. Teološke razprave o graciji kot milosti božji pa so se začele v zgodnjem krščanstvu in niso nikdar zares poniknile, tako da so še danes vidna tema razprave med teologi in tudi med različnimi krščanskimi cerkvami. V zadnjih letih se da iz bibliografije razbrati, da so članki in

knjige o estetski graciji – milini – še vedno redki in občasni, medtem ko se je v istem obdobju pisanje o božji milosti in njeni teološki razlagi, povezano s predhodnimi razpravami, še dodatno razmahnilo. Razloge za razlike med teološkimi in cerkvenimi stališči lahko iščemo v razvejanosti krščanstva na celo vrsto različnih cerkva in teologij. Kakšne razloge pa bi lahko navedli za prav tako trdna, četudi zgolj občasno javno izkazana razlikovanja v estetskem pojasnjevanju gracije kot miline? Pogledi, na katere smo naleteli v razmeroma svežem primeru soočenja pogledov, so najmanj trije: da je gracija matematično oziroma fizikalno ugotovljiva funkcionalnost gibanja, da je gracija enotnost eksistence v nastopu in da je gracija očitna lastnost pojava, ki pa ji ne bomo nikdar prišli do živega s kako razlago.

2 Starejša razprava o graciji

Izmenjava mnenj med Herbertom Spencerjem (1820–1903) in Jean-Marie Guyaujem (1854–1888) sodi v drugo polovico devetnajstega stoletja. Herbert Spencer je članek »Gracioznost« objavil v reviji *The Leader* na božični dan (25. decembra 1852). Od kraja se ukvarja zgolj in samo z razumno razlago občutka in ugodja, ki ga vzbuja gracioznost gibanja. Pri tem gre za »gibanje, izpeljano z ekonomično rabo moči« (Spencer, 1950, 107). To zamisel razvije s pomočjo konkretnega primera iz športa: umetnostno drsanje »kaže, da je graciozen gib mogoče definirati kot gibanje v krivulji« (Spencer, 1950, 111), ker je prav gibanje v krivulji najbolj ekonomično.

Jean-Marie Guyau je v študiji o problemih sodobne estetike (Guyau, 1884) kritiziral evolucionizem in pozitivistične teoretike, kamor sodi tudi Spencerjeva filozofija, zaradi dveh trditev: da je umetnost samo igra brez resnih posledic za evolucijo človeka ter da je edina prava in popolna podlaga za razumevanje sveta in samorazumevanje človeka znanost. Evolucionizmu in pozitivizmu je tedaj nasprotovalo prepričanje umetniških modernistov o umetnosti zaradi umetnosti, ki je umetnost povzdigovalo v religijo modernega človeka, hkrati pa jo na osnovi njene čiste estetske vrednosti postavilo onstran znanstvenega dometa, kar pomeni, da znanost umetnosti ni zmožna ne dojeti ne pojasniti. Tako kot filozofski evolucionizem in pozitivizem, ki sta postavila znanost v vlogo edinega zveličavnega pogleda na svet, pa je Guyau zavrnil tudi umetniški modernizem. Pri tem pa je pomembno, da je naletel na nekaj podobnega, kar družiti dve med seboj na prvi pogled neposredno polarni stališči: oba pogleda sta soglašala, da umetnost nima ničesar opraviti z navadnim življenjem. Za ene je bila razvedrilna igra, ki ničesar resnega ne prispeva k obstanku vrste, za druge eterično bistvo vsega bivanja, ki si z resničnostjo vsakdanjega bivanja ne sme mazati rok. Guyau je hotel preseči takratna nasprotja. Trudil se je izoblikovati verjetnejšo in manj enostransko hipotezo, ki bi lahko zaobjela in presegla tako znanstveni kot umetniški pogled na svet. Ugotovil

je, da je za kaj takega treba začeti pri človekovi vsakdanjosti ter pri resnem pomenu umetnosti in igre zanjo. Od tod njegovo lastno filozofsko prepričanje, da prizadevanja za srečo pri ljudeh ne moremo pojasniti, ne da bi igri in umetnosti pripisali resen pomen za človekov obstanek oziroma za njegov način prilagajanja okolju. Posledično sta tako igra kot umetnost tudi posvetni, prizemljeni dejavnosti, ne pa nekaj ločenega in nekoristnega, kar sodi onstran mnogih večjih potreb in nagnjenj človeške vrste.

Ta usmeritev je vidna tudi v Guyaujevih pogledih na estetsko gracijo. Guyau začenja z lepoto gibanja z namenom, da bi njen obseg razširil z umetnosti na vsakdanjo izkušnjo gibanja, čutnosti in čustva. Lepota gibanja ima tri značilne sestavine. Prva je moč, druga je harmonija v ritmu in redu, ki izpriča usklajenost gibanja z okoljem in namenom, tretja značilnost pa je gracija. Guyau kritizira Spencerjevo razlago, da je gracija ekonomična raba moči ali gibalne sile, ker ekonomija moči sodi k drugi značilnosti lepote (ritem in red). Da bi okrepil lasten pristop, s tem v zvezi dodaja, da je tudi ta značilna poteza igre ali umetnosti zaznavna v vsakdanjem življenju, kjer se ekonomična raba moči pojavlja tako pri delovnem ritmu kot pri umetnosti ali prostem gibanju. Namen gibanja ni nekaj, kar je dano vnaprej, ampak mora biti zaznaven v gibanju in iz gibanja samega, skupno z okoljem, ki je prostor gibanja, pa tudi odpora gibanju, in telesom, ki z gibanjem premaguje tudi lastno vztrajnost. »Zato si žongler ne more privoščiti, da bi bil pri njegovem delu viden enak napor kot pri športniku, in zato pesnik ne sme dopustiti, da bi zaznali njegovo iskanje rime« (Guyau, 1884, 27). Kot tretja značilna sestavina lepote se gracija prilega Guyaujevi smeri pojasnjevanja: povezana ni le z umetnostjo, ampak tudi z delom in s športno kulturo. Če raziskujemo gibanje z estetskega vidika, ne moremo mimo njegovega gibala, in njegovo gibalo je volja, usmerjena k namenu – cilju gibanja. Napaka evolucionistov je prav ta, da niso prepoznali smotrnosti gibanja, ker pri gibanju posledica ali intenca stopa pred njegovo vzročnostjo. Še več, vsako gibanje predstavlja tudi čustvo ali izraz, saj je precej več kot zgolj »poteza iz geometrije, ki jo izpelje« (Guyau, 1884, 45). Kot tretja kvaliteta gibanja gracija ni preprosto ekonomična raba moči, ker gibanju dodaja nekaj mirujočega. Videti je, da je Guyau estetski graciji zavestno pripisal nekaj, kar je drugim ušlo: gibanje, ki ni agresivno in zanika nasilno premočrnost. Pri gracioznem gibanju smoter (*causa finalis*) ni dan v gibanju kot nekaj, za čemer se ženemo z vso silo, ampak kot nekaj, kar hoče naša volja doseči z dostojanstvom. Gre torej za kaj zgovorno gibanje, ki sporoča več kot le ekonomični izračun smotrne uporabe energije.

3 Historično in socialno raziskovanje gracije

Prispeli smo do podobnosti in primerljivosti med pogledi, ki so se o graciji in gracioznem gibanju soočali in spopadali v devetnajstem in dvajsetem stoletju. Kaj pa

zdaj? Kako bi lahko nadaljevali? Morda z očitnim, a filozofsko zagatnim vprašanjem: kakšne vrste pojem je gracija? Je to pojem, ki bi ga lahko oziroma bi ga celo morali pretresti zato, da pridemo do definicije, ali pa bi bilo treba kar takoj odigrati Wittgensteinovega aduta – družinski pojem? Videti je kaj primerno, da že takoj na začetku ugotovimo, da je gracija družinski pojem, kar pomeni, da v njeni notranji sestavi ni treba iskati kake neizpodbitne in enovite logičnosti. Toda s tem ne bomo mogli razrešiti problemov, na katere smo pri razlikovanjih in polemikah o estetski graciji – milini – gibanja pravkar naleteli. Boljša kot hitra razglasitev družinskosti, v kateri so skupaj vrženi nezdružljivi primerki, je pot k pojasnilu, zakaj so se tri razločena in različna polja pomenov (teologija, estetika in etika) znašla pod enim samim označevalcem. Kakšen bi utegnil biti razlog, da božja milost krščanske teologije pripada isti družini kot ljubkost športnega gibanja in olikana uglajenost moralnega ravnanja?!

Predlagam, da se lotimo dveh načinov preiskovanja. Prvi je *zgodovina gracije kot pojma*, drugi pa *analiza gracije kot družbenega dejstva*. Pri pregledu zgodovine nam pride prav študija Martina Rossi Montija *Nebesna na zemlji. Gracija med teologijo in estetiko* (Rossi Monti, 2008), za raziskovanje gracije kot družbenega dejstva pa lahko odrinemo na pot s pomočjo Searlovega pristopa. V knjigi *Izdelovanje družbenega sveta. Struktura človeške civilizacije* (Searle, 2010) ne kaže namena, da bi do družbenih dejstev prišel po poti evolucijske navezave med živalmi in človeško družbenostjo ali po poti medicinskega proučevanja delovanja socialne komponente človeškega živčnega sistema, kot to počne skorajda že prevladujoči trend novodobnega poznanstvenjenja družbenih in humanističnih ved. Njegova formulacija naloge zveni kot paradoks: naloga družbenih ved je pojasniti, kako poteka socialna proizvodnja objektivnih trditvev iz ontološko subjektivne realnosti. Z ontološko subjektivno realnostjo Searle meri na to, da ljudje »ustvarjamo zasebno lastnino, denar, vladavino, poroko in še tisoč drugih pojavov tako, da jih reprezentiramo, kot da obstajajo« (Searle, 2010, 86). Te družbene ustanove ne obstajajo na enak način kot naravna telesa, vendar imajo enake učinke kot fizično obstoječe stvari, ker jim pripada status družbenega dejstva. Večina med njimi pa si pridobi tudi materialno, utelešeno podobo. Proces proizvodnje družbenih dejstev potrebuje za utelešenje ontološko subjektivne realnosti in za to, da je telo, v katerega se utelesi družbeno dejstvo, zmožno življenja, lingvistično in/ali utelešeno simbolno reprezentacijo. Moj prvi predlog je, da »gracijo« razumemo kot produkcijo, ki si iz ontološko subjektivne realnosti upa izdelovati spoznavno objektivne trditve. To pa pomeni, da gracija ni kaka lastnost predmetov samih, saj so ti predmeti le utelešenja, ki simbolno reprezentirajo družbena dejstva. Gracijo v njenem utelešenju izdelujemo iz subjektivnega obstoja v objektivno reprezentacijo na podoben način, kot *sensus communis* (skupni čut človeštva kot skupnosti) pri

Kantu, ki povsem subjektivni trditvi estetske sodbe okusa o lepem («To je lepo.») daje avtoriteto apriorne veljavnosti. Da človeška bitja proizvajamo družbena dejstva, ki nimajo statusa »naravnih« dejstev, pomeni, da smo zmožni in da tudi moramo videti lastno subjektivno družbeno realnost reprezentirano v trdnih snovnih ali spiritualnih predmetih, tako da se naši medsebojni odnosi upredmetijo, utelesijo in na ta način postanejo nekaj objektivnega. Marx temu v primeru blaga pravi fetišizem blagovne forme, saj se v blagu, ki je »navadna stvar«, pojavljajo utelešeni medčloveški odnosi v delu in proizvodnji. Vendar brez takega utelešenja družbenih razmerij teh razmerij ni mogoče ne vzpostavljati ne vzdrževati – fetišizem je prav utelešenost razmerij med ljudmi, ki ta razmerja vzdržuje in ohranja.

Pojmi, ki jih proizvaja lingvistična ali utelešena simbolna reprezentacija, pa utelešeni res veljajo za objektivno realnost, četudi so narejeni iz nečesa, kar je po svojem ontološkem statusu povsem subjektivno – to pa še ne pomeni, da lahko pri njih pričakujemo, da se bodo obnašali kot trdno izoblikovani in natančno določeni koncepti. Prav nasprotno, njihova uporabna družbena vrednost je odvisna od tega, da ostajajo odprti in gibčni, njihova spoznavno objektivna moč pa začrta odprto polje, na katerem delujejo, kot polje bojov in spopadov za semantično uporabnost. V takih primerih si ne moremo kaj dosti pomagati z iskanjem trdne specifične razlike kot bistvene sestavine kake definicije. Specifičnih razlik je več in pojmovno polje razmejujejo v zloženko in pretoke med seboj spopadenih in včasih na videz ločenih praks. Če hočemo v takih primerih razkriti vsaj nekaj skladnosti iz uporabe dotičnega pojma (v humanistiki pa v večini primerov hkrati raziskujemo in uporabljamo prav take pojme), moramo pojasniti, kako so te razlikujoče se in ločene prakse organizirane. Za dostop do gracije kot pojma take vrste predlagam dve orodji (Ghaziani, Baldassari, 2011): *kulturno sidro* in *tenka skladnost*. Kulturno sidro predstavlja skupino značilnosti, ki ne pripadajo pojmu kot njegovo bistvo ali specifična razlika, marveč zagotavljajo obstoj in ohranjanje takih skupnih potez, ki ustvarjajo dovolj trdno podlago za siceršnja razlikovanja in medsebojna soočanja, pogajanja in spopade med njimi, ne da bi tok razlikovanj in razhajanj onemogočil uporabnost, sporočilnost in družbeno komunikacijsko vrednost. Tako vzpostavljen pojem pušča dovolj odprtega prostora različnim konverzacijskim skupinam ter omogoča spopade v okvirih medsebojnega (ne)razumevanja, pa tudi nastajanje in razširjanje novih pomenskih izrastkov. Ko se znajdemo sredi takega polja, ugotovimo, da spopadi in razlikovalni procesi, ki delujejo v njem, ne delujejo kot disidentski napadi in odmiki od središčnega bistva (čeprav se taki argumenti v medsebojnih spopadih neprestano uporabljajo), ker takega centra ni, ampak so prav ti spopadi in razlikovalni procesi tisto, kar ohranja pojem pri življenju. Tovrstni pojmi so lahko videti kot nepregledna in neurejena množica, vendar nikdar niso brez skupne identitete, pa naj je ta še tako tenka. In »tenka skladnost« je, kot trdi

William H. Seewell mlajši (1999), tista, ki ohranja povezanost in smiselnost kulturnih pojmov in konceptov vsem razlikovanjem navkljub. Kultura, pri kateri smo udeležene ali udeleženi, ni niti povsem skladna niti povsem fragmentirana. Podmeno, da gre tu za tenko skladnost – koncept je podoben »omejeni skladnosti«, ki jo je Paul DiMaggio uporabil leta 1997 (DiMaggio, 1997) –, Amin Ghaziani in Delia Baldassari povzemata takole: »Kulturne sestavine [pri pojmu, ki mu je lastna tenka skladnost, op. p.] so heterogene, vendar razvrstljive v različne podenote, od katerih vsaka izkazuje lastno notranjo logiko. Pri določeni enoti se lahko nekatere sestavine spreminjajo skozi čas, druge pa kažejo težnjo po vztrajanju« (Ghaziani, Baldassari, 2011, 183). Nekaj strani kasneje dodajata:

V pomenskih sistemih obstaja neurejeni red, ki raste iz tistega, kar je v sociologiji že postalo aksiom: pomeni so večglasni ... Odgovoriti na vprašanje, kako to, da je lahko kultura hkrati nekaj usklajenega in nekaj protislovnega, zahteva rekonceptualizacijo skladnosti kot nečesa trdnega in hkrati podložnega spremembam, premenljivega in vztrajnega, pa tudi obnavljajočega se ne glede na tok časa. (Ghaziani, Baldassari, 2011, 197)

Pa vendar je pri takih pojmih in konceptih čas zelo pomemben dejavnik, saj se pojavlja v podobi historičnosti – zgodovine, ki je vpisana v pojem. Za preiskovanje trdnega pomena izrazov, ki imajo zgodovino, obstajata dve metodi. Prva preiskuje napredovanje pojma, torej to, kako neki pojem postaja bolj in bolj natančen, določen, uporaben in skladen, in izhaja iz predpostavke, da v poteku časa kasnejše rabe postajajo določnejše in natančnejše, ker se izkušnje in spoznanja kopičijo, na dan prihajajo razvitejši in bolj razčlenjeni uvidi, dokler končno o nekem pojavu, ki je bil v preteklosti le povprečno in površno označen, ne pridemo do natančnega pojma. Tak pristop pomeni, da resnica družbenih konceptov prebiva na našem lastnem koncu in s tem izraža zaupanje v napredek (našega dela) človeštva od delnih k univerzalni resnici. Druga metoda izraža historični ali kulturni pesimizem, ki ponuja obratno podmeno, da je bilo človeštvo na začetku v neposrednem stiku z resnico, kasneje pa je bila z napredovanjem civilizacije ta neposred(ova)nost resnice izgubljena. S prvo dokazujemo, kako blizu smo prišli resnici in kako globoko smo prodrli vanjo, z drugo pa, kako daleč stran smo se izgubili od nje. Historično preučevanje gracije kot pojma, ki je prisoten v tej civilizaciji že od starogrške dobe dalje, je pri iskanju njenega kulturnega sidra in tenke skladnosti potrebno opravilo. Toda v nasprotju z obema tema pristopoma, ki sta namenjena predvsem izražanju splošnega optimizma ali splošnega pesimizma o zgodovinskem napredku evropskega konca sveta, ki je uspešno posvojil staro grštvo, se bomo odpovedali tako trditvi, da danes o graciji vemo bolje in več kot v prejšnjih časih, kot tudi trditvi, da prava resnica o graciji čepi nekje v starodavnem antičnem neposrednem, nerazcepljenem in nepokvarjenem bistvu. Pri

zgodovini nekega pojma je zanimivo nekaj drugega, namreč prav to raznorodno, pa vendar vistosmerjeno spreminjanje. Dogaja se v prostoru med zamrznjeno tradicijo, ki se, ko preide v stanje trdne norme, ohranja skozi stoletja, ne da bi se spremenila, in »telefončkom«, ki smo se ga igrali kot otroci, kjer povedan na uho naslednjega v vrsti pride začetni stavek na koncu na dan kot nekaj povsem neprepoznavno predrugačenega. To, kar je vmes med to nespremenljivo trdnostjo in popolno predrugačenostjo, je območje kulturnih tradicij, ki se spreminjajo z uspešnimi novimi interpretacijami ohranjenega gradiva ter se prilagajajo novim potrebam in interesom brez možnosti začenjanja od nič – tako, da se gradijo nove stavbe iz podedovanih materialov, tako kot so v srednjeveških mestih uporabljali materiale rimskih stavb, ko so si zidali lastne nove. Resnica je v procesu, že res, toda tako kot proces ni odvisen le od svojih virov in korenin, ki bi jim smeli pripisovati status »avtentičnosti«, tudi izidi procesa niso kar nujno tudi najbistrejša sinteza celotne zgodovine pojmovnih premen. Teleologija ali prvinska avtentičnost? Ne ena ne druga, saj sta obe ideološka koncepta, ki ne izražata historičnega in socialnega spreminjanja pojmov, ki jih uporabljamo, ampak izražata upanja in strahove našega lastnega položaja v sedanosti.

Na vso srečo zgodovine pojma in njegovega razvoja v ločeno estetsko kategorijo ni treba začeti z ničelne točke, ker je čas od antike do renesanse pred kratkim natančno proučil že Martino Rossi Monti. Zato zadošča povsem kratek povzetek njegovih rezultatov. V italijanščini, tako kot v angleščini, se tako za estetsko milino kot za teološko milost uporablja isti izraz – *gracija*. Monti začenja z vprašanjem »Zakaj uporabljamo isti termin za dve povsem različni stvari?« in ga razširi za tri dodatne formulacije: »Ali je za tema dvema skrit en sam, a povsem pozabljen koncept? Ali je med enega in drugega posegla sekularizacija? Ali pa ti dve rabi *gracije* nimata med seboj ničesar skupnega?« (Rossi Monti, 2008, vii).

Latinska *gratia*, iz katere so prišli izpeljani izrazi v druge jezike, ima vir v starogrškem pojmu *charis*. Ta ima najmanj tri emanacije – božansko, estetsko in moralno oziroma družbeno (Rossi Monti, 2008, xix–xx), vse tri pa v grški tradiciji veljajo za *dar* (Rossi Monti, 2008, xxi), za katerega je značilna tudi emanacija *luči* (Rossi Monti, 2008, xxvi). Te poteze *gracije* je kasneje v filozofiji Plotin razvil v estetsko metafiziko, ob zaključku srednjega veka pa je iz nje nastala tudi teološka estetika luči, zlasti pri Robertu Grossetestu. Plotin sodi med najvplivnejše mislece evropske tradicije in najpogosteje se tudi izkaže, da so smeri, ki jih označujemo kot platonistične ali neoplatonistične, pravzaprav plotinovske. Poleg vrste drugih zamisli je uvedel tudi idejo, da je snovna, fizična lepota nekaj več kot le posnetek idealne realnosti, v kateri dejansko eksistira ideja lepote kot najlepša in vzor vse druge lepote, je tudi znak, ki spodbudi, da se naše oči obrnejo navznoter, k duši, ki je prava lepota našega bivanja. Z obratom od zunanjega k notranjemu, idealnemu in zares realnemu svetu naletimo na

drugačno lepoto, kot smo je vajeni, tako, ki se ji ne da meriti proporc, saj duša nima delov in sestavin, lepo urejenih v celoto, ampak je ena, enovita in celovita lepota brez vsakršnih delov in proporc. Ko nam je dan ta dar, z njim najdemo pot k dejanskemu izvoru vse luči: k Enemu. Na prestol, ki ga je pri Plotinu zasedalo to Eno, je Avguštin postavil krščanskega Boga: na mesto, od koder izvira vse, tudi teološka estetika. Pomen, ki ga pripisujemo Grossetestovi teologiji luči, pa je prav v tem, da natančno in skorajda že »znanstveno« razloči med snovno svetlobo, ki osvetljuje zunanji svet in je po sestavi skupek materije in energije, ter nesnovno lučjo, ki ima moč spočnenjanja in ustvarjanja, s katero se milost razprostira preko vsega stvarstva.

Navezanost gracije na dar in luč je pomembna, ker razkriva njen aktivni značaj. Oba, dar in luč, pomenita dejavni odnos med dajalcem/virom in prejemnikom, zaradi katerega se gracije ne da umestiti v območje pasivne kontemplacije, ki je značilna poteza modernističnega pojmovanja lepote (Rossi Monti, 2008, xxi). Ta dejavni odnos je gibanje v najbolj temeljnem pomenu: gracija je gib milosti ali miline, ki svoje prejemnike gane v izvirnem pomenu *movere* kot spraviti nekaj v gibanje in ganiti vse, saj se z vsakim gibom ne spremeni le položaj gibajočega se telesa, ampak vse okrog njega in s tem tudi celota sveta. Dar, kot je pojasnil Marcel Mauss v znameniti študiji iz let 1923–1924 (Mauss, 1996), ni zgolj prijazna poteza brez nastanka vzajemnih obveznosti. Pripada starejši ekonomiji, pri kateri se vzpostavljajo, dajejo in prejemajo družbeni vzorci medsebojnih razmerij. Med posledicami daru je tudi ta, da se je na prejeti dar treba odzvati s povratnim darom. Recipročnosti darov pa se ne da meriti na način trdno objektiviziranih pogojev menjave in tudi ne s kakim obče veljavnim merilom v zlatu ali denarju, ker na tehtnici niso ekvivalence med stvarmi, ampak družbena »teža« akterjev darovanja. Tu je blagovni fetišizem še prosojen: menjava darov je prepoznana kot merjenje moči, ugleda in veljave med darovalci in prejemniki darov. Taka menjava je tvegana in negotova, vsakič na novo premerjana in pretehtana, pa še vedno tvegana, saj pri njej lahko izgubimo lastno veljavo, dostojanstvo in čast. Menjava darov se izrazi v osebnem odnosu, socialnem statusu in znova vzpostavljeni pomiritvi ali trdnosti družbenega reda. Gracija kot božja milost prinaša drugačno ekonomijo, kot je izmenjava darov med zemeljskimi akterji, saj gre tu za božansko darilo posamični človeški osebi ali skupnosti. Božja milost je take narave, da se je ne da nikdar enakovredno povrniti, pa naj jo merimo v družbenih statusih ali v čistem zlatu. Še slabše: božja milost je vedno povsem nezaslužen dar. Pa se jo da kljub temu kako izzvati? To vprašanje je povzročilo spopad v obdobju zgodnjega krščanstva, na prehodu iz predkanonske skupnosti v hierarhizirano in kanonizirano cerkveno organizacijo. Oster spopad med Pelagijem (354–420 ali 440) in Avguštinom (354–430) se je končal z izobčenjem Pelagija in pelagijancev. Povedano preprosto in naravnost: Pelagij je trdil, da lahko dober kristjan, ki prav uporablja svojo svobodno voljo, ki

je seveda izvorni dar božje milosti ljudem, sam iz sebe sprejema pravilne in dobre odločitve in si s tem pridobi božjo milost. Avguštín je nasprotno dokazoval, da se božje gracije nikdar in nikakor ne da pridobiti, saj jo Bog daruje brez vsakršnega razloga, in to celo najbolj grešnim in nevrednim osebam. Kljub izobčenju pelagijancev je to vprašanje še naprej v nemalo teološke spopade in se spet dodobra razplamtelo v času razkola na katolicizem in protestantizem. Luthrov protest proti »prodajanju milosti« z odpustki je avguštínski ugovor proti tedanjemu papeškemu pelagijanstvu ali, kot bi lahko rekli v kontekstu Maussovega eseja, protest zoper razumevanje božjega daru po meri človeške ekonomije menjave darov.

Luč je drugi zelo značilen poudarek, znan že iz antične estetike, vendar drugačen in tudi nasproten veliki teoriji lepote (Tatarkiewicz, 1972; Tatarkiewicz, 2000). Ta namreč lepoto pojmuje kot izračunljivo objektivno lastnost nekaterih predmetov, ki dosegajo popolno sorazmerje pri strukturiranju delov v celoto. Konfliktno razmerje med kvantitativno in kvalitativno estetiko, na katerega smo naleteli v sodobni estetiki športa in v devetnajstem stoletju pri Spencerju in Guyauju, je obstajalo že pri starih Grkih kot razcep med lepoto in gracijo (Rossi Monti, 2008, xxvi). Duša, kot smo omenili že v zvezi s Plotinovo filozofijo, je najlepše, kar imamo. Ni sestavljena iz delov, pa vendar izkazuje popolno harmonijo, ko se oči, spodbujene z lepoto zunanjih stvari, obrnejo navznoter. Na podoben način tudi luč sama ni kaka konstrukcija, ampak je tok najnežnejše možne snovi, ki ves čas izpričuje božanski in duhovni izvor, saj seva iz prvega negibnega gibalca (*proton kinoun akineton*), če uporabimo Aristotelov izraz za možni prvi vzrok vsega gibanja. Gracija prihaja k nam kot luč in tisti, ki jo prejmejo kot božanski ali naravni dar, niso le razsvetljeni, ampak tudi sami svetijo in sevajo v svet. Torej spet: luč je gibanje. Še več, je dvojna luč in dvojno gibanje, kot nam je pojasnil Grosseteste v knjigi *O luči*. V njej razločuje *lux*, neločljivo od snovi, od *lumen*, ki je duhovno telo ali utelešeni duh (McEvoy, 1982, 154). Obe sta nevidni dar, ki naredi vse drugo vidno, pa naj gre za vidnost v krogu fizičnega bivanja ali za razkrivanje resnice kot take. To aktivno razumevanje vida in vidnosti ustreza starejši razlagi vida, ki jo je Descartesova *Optika* precej kasneje (knjiga je izšla leta 1637) zavrnila: svet vidimo zato, ker naše oči sevajo z nevidno lučjo, ki se dotika predmetov in se vrača, prinašajoč s seboj, kot bi temu lahko rekli danes, nanopodobe predmetov. V Grossetestovi kozmogoniji je svet še vedno narejen scela, torej kot univerzum, vendar se je vanj že začel vtikati hudič binarnega razlikovanja in razmika med božanskim in naravnim, teološkim in znanstvenim. Toda za razliko od kasnejših utemeljiteljev fizike, optike, astronomije in drugih empiričnih znanosti otipljivega sveta sta pri Grossetestu oba načina pojavljanja luči še vedno zvezana v božji milosti kot del izvirnega giba, ki je poslal kozmično gibanje na pot življenja. Renesansa je prelom kozmične enovitosti že izostrila, a tudi takrat je medsebojna povezanost božanskega,

moralnega in estetskega gibanja gracije še vedno ostala povezana s svojim izvorom, kot je še posebej vidno pri platonski šoli (Marcilio Ficino, 1433–1499) v Firencah, saj je tudi ta v okviru platonizma še najbolj sledila plotinski tradiciji, kar Martino Rossi Monti obsežno razgrne v posebnem poglavju (Rossi Monti, 2008, 95–132). Modernost je pri graciji marsikaj spremenila in proizvedla konflikt med matematičnim izračunom njene energetske učinkovitosti na eni ter njeno božansko in individualno enkratnostjo na drugi strani. Vendar še vedno lahko, vsaj s splošnim povzetkom dosedanjih smeri raziskovanja, povzamemo, kaj okvirno sodi h kulturnemu sidru in tenki skladnosti gracije.

Kulturno sidro kot skupek značilnih potez ali pojmov, povezanih z gracijo, sestavljajo vsaj *dar*, *luč* in *gibanje*. Celó pri znanstvenem obrazcu za izračun gracioznega gibanja kot posebne krivulje, ki zahteva najmanjšo porabo energije, ne moremo brez daru, saj to zmožnost nekateri športniki in športnice preprosto imajo, drugi pa ne. Ko pa bi res šlo le za izračunljivo gibanje, bi moralo biti tudi priučljivo, vendar ni videti, da bi bilo to tudi res. Kot utemeljeno dokazujeta tako Guyau kot Corder, poznamo dovolj primerov učinkovitega ukrivljenega gibanja, ki jim nikakor ne pripisujemo gracioznosti. Gracija, tudi če se držimo znanstvenih razlag, ostaja dar, in dar prinaša s seboj bolj kot ekonomičnost gibanja ekonomijo menjave, in tudi če ne verjamemo v božjo milost, je v človeški milini gibanja toliko odprtosti do okolja gibanja in utopljenosti vanj, da nad čistim izračunom vedno ostaja še nekaj, kar sodi bolj v življenjski svet (*Lebenswelt*) kot v znanstveni red. Luč je sestavina gracije, ki podčrtava, da gracija sveti z avro nevidnega navora, kot »nebesa na zemlji« iz Rossi Montijevega naslova, medtem ko se kot snov giblje tako gladko, da nastaja vtis telesa, prostega snovnosti in težnosti. Z drugega vidika pa velja, da gracija razsvetljuje tiste, ki jo začutijo, in to z nečim, kar je močnejše od lepote, če lepoto pojmujeemo zgolj na kvantitativni način, tako kot pri veliki teoriji lepote. V vseh razlagah skozi stoletja se pojavlja bodisi kot posebna kategorija bodisi kot presežek nad lepoto samo in kot tista estetska privlačnost, ki je ne vzpostavlja harmonična strukturiranost: gracija je nedeljiva enotnost telesa v gibanju. Gibanje ni le fizikalno premikanje telesa skozi prostor, celo pri športu ne gre le za to. Gracija je gibanje v vseh svojih razraščanih pomenih, gibanje, ki spravlja tudi druge v gibanje, pa naj gre za kulturni, umetniški, etični ali božanski (vz)gib – a v vseh primerih gre za gib in gibanje, v katero so vpleteni taki odnosi in dejanja, ki nas ganejo – spravijo v gibanje, ne pa v kontemplacijo. Za tak gib in gibanje je značilno, da tudi v okoliščinah, ki so usmerjene k vnaprej določenemu cilju, na primer v športu, vznikne na način, ki se kaže kot odvezan od ciljnosti, ali še bolje, da ne razkazuje svoje ciljne usmerjenosti z očitno gesto ali naporom, ki »kot da« se ne ozira k cilju. Odkrita in z vidnim naporom označena pot naravnost proti cilju ne more biti graciozna. Zato je mogoče, kot je opazil že Guyau, da do čiste gracije pride

v umetniškem gibanju, športnem gibanju, pa tudi v povsem ciljnem in namenskem gibanju igre ali dela. V vseh teh okoliščinah pa je gracioznost izvedbe tudi znak vrhunskega mojstrstva.

Bistveni element tenke skladnosti pojma gracije je konflikt med *kvalitativnim* in *kvantitativnim* pogledom, viden tako v antičnem času kot v obeh polemikah, ki smo si ju ogledali na začetku. Ne ena ne druga stran, ampak prav ta napetost med enim in drugim pogledom konstituira gracijo. Razliko med obema smo skušali ponazoriti, celo pojasniti s pomočjo velike teorije lepote, ki pojasnjuje lepoto kot matematično merljivo harmonijo delov v celoti, in s Plotinovo nedeljivo lepoto duše, ki kaže na pot k Enemu, kasneje izenačenemu s krščanskim Bogom. Vendar gre to nasprotje onkraj estetskega območja, tja do starih filozofij, ki so na mesto zadnjih nedeljivih gradnikov vsega obstoječega postavile atome.

Demokrit (cca. 460–370 pr. n. št.) je trdil, da so bili atomi potisnjeni v gibanje in lahko le nadaljujejo gibanje v dani smeri ali pa se zaradi medsebojnih trkov uklonijo z rezultanto, ki se jo da natančno izračunati. Njegov svet je svet vzrokov in posledic, ki teče od začetkov v neskončnost, ne da bi dopuščal kaj prostora svobodni volji: nepričakovanih dogodkov ni. Epikur (341–279 pr. n. št.) je predstavil povsem nasprotno podobo gibanja atomov: sleherni atom lahko spremeni svojo smer, ne da bi za to obstajal kak zunanji vzrok, ker gibanje atomov zaradi nevidnih notranjih vzgibov ostaja svobodno in nepredvidljivo. Pomemben, če ne celo bistven delež pri razhajanjih o graciji ima pripadnost enemu ali drugemu pogledu na svet. A v pojmovanju gracije sta vedno prepletena oba, najsi gre za božjo milost, ki je dodeljena brezpogojno in ne glede na zasluge, pa vendar si je zanjo treba prizadevati; za estetsko milino, ki je najučinkovitejši način gibanja, pa vendar je v gracioznem gibanju učinkovitost z namenom vred skrita; za etično hvalevrednost, ki jo vodi načelo dolžnosti, pa vendar se v moralni graciji kategorični imperativ praktičnega uma skrije, da bi odprl pot izkazovanju lepe duše.

Vse tri gracije – božanska, estetska in etična (kar se sicer ne prekriva povsem z vlogo Aglaeje, Eufrozine in Talijske) – so še vedno graciozne, vendar se je njihova skupna skladnost do danes precej stanjšala, še zlasti potem, ko sta se pot božjega in pot človeškega, pot nebeškega in pot zemeljskega, pot umetniškega in pot znanstvenega med seboj ločili. Vsak pojem, ki pripada njenemu kulturnemu sidru, se razdvaja na nasprotujoče si ideje, poglede in teorije, pa naj gre za pojasnila o božji graciji ali o gracioznem moralnem vzgibu ali za pojavljanje gracije v umetnostih. Giorgio Vasari, tisti, ki je prvi uporabljal izraz »renesansa« (*rinascimento*) za obdobje, ki mu je pripadal, je takrat, ko je nekatere umetnike v *Življenjih* (Vasari, 2006) postavljaj na piedestal odličnosti, trdil, da se da pri lepoti vsega, kar sodi k njej, od risbe do

perspektive in ureditve delov v celoto, naučiti, le gracije, ki je krona stvaritve, se ne da – ostaja božji dar človeštvu (Vasari, 1986, 540; Rossi Monti, 2008, 145–151). Tudi na najtanjši ravni skladnosti, ko vsi soglašajo, da graciozno gibanje pomeni lahkotnost v izvedbi nečesa, kar terja velik napor, se skriva konflikt med lahkotnostjo in napetostjo v okolju gibajočega se telesa. Gracija, sicer angelsko lahkotna, prinaša napetosti in protislovnosti, čim jo začnemo pojasnjevati. Friedrich Schiller nam je dal eno najpomembnejših študij gracije (Schiller, 1793) in jo povezal z dostojanstvom. Človekovo dostojanstvo je osredotočeno okrog prostosti: gracija je znak svobodnega telesnega gibanja, ki pritrjuje človekovemu dostojanstvu. Vendar je treba dostojanstvo razumeti kot intelektualno zmožnost, s katero se iz stanja telesnih potreb in nagonov povzpne do višin individualne in skupne svobode. Gracija je gibanje svobodnemu dostojanstvu našega bivanja naproti in te kvalitativne sestavine se ne da skriti niti v najbolj mehaničnih kvantitativnih razlagah, kakršni sta tisti pri Williamu Hogarthu (Hogarth, 1997, 50–52) ali Vsevolodu Emiljeviču Meyerholdu (Meyerhold, 1977).

4 Kot dodatek

Vsi primeri, ki so bili omenjeni v novejši polemiki o gracioznem gibanju v športu, so bili iz tekmovalnih, k rezultatu usmerjenih športov. Zato bi za konec raje vzel primer iz (kot bi mu rekel David Best) estetskega tekmovalnega športa, pri katerem je estetska razsežnost izvedbe pomembna sestavina končnega izida. Tak šport je umetnostno drsanje, ki ga je kot primer gracioznega gibanja navajal že Spencer. Moja izbranka je Beatrix Schuba (1951–). Ko je začela s tekmovanji na najvišji mednarodni ravni, je bila takoj najboljša v obveznem programu in je tu ostala praktično nepremagljiva vse do konca kariere. Danes tekmovanje v umetnostnem drsanju poteka pod drugačnimi pogoji, takrat pa je bil prav šolski program tisti, ki je prinašal odločilne točke. Bil je (kajti danes ga v taki obliki ni več) nekakšna sholastika umetnostnega drsanja, ki je od tekmovalke terjala natančnost pri izvedbi krivulj po ledu in njene krivulje – sledove drsalk so sodniki in sodnice tudi natančno premerjali, primerjali pa so jih tudi z vzorčnimi geometričnimi modeli. Precejšen del teh obveznih likov je bil izoblikovan v skladu z geometrično – fizikalno – definicijo gracioznega gibanja, vendar si ne moremo zamisliti nič dolgočasnejšega, kot je tekmovanje v obveznih šolskih likih. V tej podpanogi je bila Beatrix Schuba šampionka, medtem ko so jo tekmice redno premagovale v kasnejšem programu, ki je v ospredje postavljal umetniško vrednost in estetsko privlačnost. Sprva se je uvrščala na tretja mesta, za Hano Maškovo in Gabrielle Seifert, ko pa je Čehinja zaključila tekmovalno kariero v amaterskem športu, je bila vedno druga, Gaby pa prva. Schubine slabosti in napake so bile preveč vidne: pri skokih ni bila tako dobra kot pri likih, primerjalno je bila malce pretežka in prešportna od onih dveh in ni bila ravno lepotica, predvsem pa je bilo njeno gibanje in baletno

gestikuliranje po ledu trdo, brez gracioznosti. Vendar je bila odločena, da bo stopila na najvišjo stopničko, pa naj stane, kar hoče, in je vložila nadčloveške napore, da bi se znebila svojih napak in slabosti. Trenirala je in trenirala in nato še dodatno trenirala, dokler ni bila sposobna izvesti svojega finalnega programa, vključno z najzahtevnejšimi skoki, brez padcev. Hujšala je pod zdravniškim nadzorom, menda tudi v naši Rogaški po njihovem programu, tako da se je vmes že šušljalo o nekakšni anoreksiji, čeprav tedaj ta bolezen še ni bila tako znana in razširjena kot danes. Prelevila se je v drugačno telo, si izdelala ženstveno figuro, ki je bila izoblikovana po takratnih merilih okusa. Estetska kirurgija tedaj ni bila posebej razvita, zato pa je uporabila vsa kozmetična sredstva in naročila svojemu telesu prirejene vrhunske krojaške kreacije z vsemi drugimi dodatki, da bi naredila čim lepši vtis. Jemala je baletno lekcijo za baletno lekcijo, plesala in s koreografi gladila drsalne gibe in njihove povezave, se naučila tekočih in lahkotnih gest, ki so prikrivale tekmovalni napor in nabitost z ambicijo, ki ji je nikoli ni manjkalo. Beatrix Schuba je postala zmagovalka, ko je v letih 1971 in 1972 dobila evropski in svetovni prvenstvi, za povrh pa je leta 1972 osvojila še zlato olimpijsko medaljo in takoj zatem prešla med profesionalke. Dokler je tekmovala, je bila nepremagljiva v geometriji gracioznih obveznih likov, po Haninem in Gabyjinem odhodu pa je bila najboljša tudi v plesu in skokih, toda še vedno je bila brez vsake sledi gracioznosti. To je gracija: imaš jo ali pa je nimaš, in tu nikakršen napor ne pomaga, ker gracija ostaja dar. Če na to pogledamo z druge strani, je bilo v njenih končno požetih zmagah nekaj moralno gracioznega (karitativnega): vsi skupaj – funkcionarke in funkcionarji, sodnice in sodniki ter občinstvo – so ji privoščili, da končno osvoji to preklemano zlato medaljo, saj je bila dolga leta tako vztrajna in fanatična in tako silno razočarana, ker je še ni dobila. Obenem pa so si vsi skupaj – funkcionarke in funkcionarji, sodnice in sodniki ter občinstvo – želeli, da bi se umetnostno drsanje končno zne bilo Beatrix Schuba in se začelo razvijati v gracioznejši smeri. Ko je končno prejela svojo olimpijsko zlato medaljo, ji je bila podeljena z božjo milostjo: kot božanski, torej nezaslužen dar za njen titanski, a prav nič graciozni pristop. Mimogrede, in v zvezi s Corderjem: Schuba je imela in ima še danes neverjetno močno osebnost in brez vsakih omejitev lahko trdimo, da je bila kot tekmovalka (in da je še danes v življenju) v celoti zlita s tistim, s čimer se ukvarja. Res pa je, da se nikdar ni izgubila v nastopu: hotela je imeti nadzor nad seboj in nad okoliščinami. Ko je pridrsala na led, da bi prikazala prosti program, je imela s seboj poleg vseh omenjenih gracioznih dodatkov tudi ročno uro.

Literatura

Augustinus, De gratia et libero arbitrio liber unus, *Opera omnia di Sant'Agostino*, Città Nuova in Nuova Biblioteca Augustiniana, http://www.augustinus.it/latino/grazia_libero_arbitrio/index.htm [30. 12. 2011].

- Best, D., The Aesthetic in Sport, *British Journal of Aesthetics* 14 (3), 1975, str. 197–213; ponatis v: *Sport and the Body: A Philosophical Symposium* (ur. Gerber, E. G., Morgan, W. J.), Philadelphia 1979.
- Cordner, C. D., Grace and Functionality, *British Journal of Aesthetics* 24 (4), 1984, str. 301–313; ponatis v: *Sport and the Body: A Philosophical Symposium* (ur. Gerber, R. G., Morgan, W. J.), Philadelphia 1979.
- Cordner, C. D., The Meaning of Graceful Movement, *Journal of the Philosophy of Sport* 30 (2), 2003, str. 132–143.
- Davis, P., Issues of Immediacy and Deferral in Cordner's Theory of Grace, *Journal of the Philosophy of Sport* 28 (1), 2001, str. 89–95.
- Gauthier, Th., *Mademoiselle de Maupin*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/14288> [30. 12. 2011].
- Gayle, W. N., *Aesthetics of Sport. A Metacritical Analysis*, Eugene 1979; delni ponatis v: *Sport and the Body: A Philosophical Symposium* (ur. Gerber, E. G., Morgan, W. J.), Philadelphia 1979.
- Gerber, E. G., Morgan, W. J., *Sport and the Body: A Philosophical Symposium*, Philadelphia 1979.
- Ghaziani, A., Baldassari, D., Cultural Anchor and the Organization of Differences: A Multi-Method Analysis of LGBT Marches on Washington, *American Sociological Review* 76 (2), 2011, str. 179–206.
- Guyau, J.-M., *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Pariz 1884.
- Hogarth, W., *The Analysis of Beauty*, New Haven, London 1997.
- Kupfer, J., Purpose and Beauty in Sport, *Journal of Philosophy of Sport* 2 (2), 1975, str. 83–90; ponatis v: *Sport and the Body: A Philosophical Symposium* (ur. Gerber, E. G., Morgan, W. J.), Philadelphia 1979.
- Mauss, M., *Esej o daru in drugi spisi*, Ljubljana 1996.
- McEvoy, J., *The Philosophy of Robert Grosseteste*, Oxford 1982.
- Meyerhold, V. E., Tairov, A. J., Vahtangov, E. B., *Gledališki oktober*, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana 1977.
- Rossi Monti, M., *Il cielo in terra: La grazia fra teologia ed estetica*, Torino 2008.
- Schiller, F., *On Grace and Dignity*, <http://www.readbookonline.net/readOnLine/20750> [30. 12. 2011].
- Searle, J. R., *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*, New York 2010.

- Spencer, H., *Literary Style and Music. Including Two Short Essays on Gracefulness and Beauty*, London 1950.
- Tatarkiewicz, W., *Zgodovina šestih pojmov*, Ljubljana 2000.
- Tatarkiewicz, W., The Great Theory of Beauty and its Decline, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (2), 1972, str. 165–180.
- Vasari, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pintori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Torino 1986.
- Vasari, G., *Življenja umetnikov*, Ljubljana 2006.

Lev Kreft

Gracious Movement

Keywords: graceful movement; aesthetic, divine and moral grace; cultural anchor; thin coherence; gift; light and lumen

In 1984 Christopher Cordner offered a critical view on theories of graceful movement in sport developed by Ng. G. Wulk, David Best and Joseph Kupfer. In 2001 Paul Davis criticized his view. Cordner responded, rejecting all the criticism. More than a century before, Herbert Spencer and Jean-Marie Guyau had a similar controversy over grace. Both exchanges of opinion involve three positions: that grace is the most efficient movement and therefore something quantitative and measurable; that grace is expression of the wholeness of person and the world; and that grace is something which neither science nor philosophy can explain. To clarify these conflicting issues, this article proposes to examine the history of the notion which goes back to the Latin *gratia* and has root in the Ancient Greek *charis*, and to apply the concepts of *cultural anchor* and *thin coherence*, following John R. Searle's explanation that we produce epistemically objective accounts of ontologically subjective reality.