

# Hela registret av erfarenheter: Historiska och teoretiska reflektioner om leken

---

*Björn Krondorfer*

## Från *eutrapelia* till *liminalitet*<sup>1</sup>: Vad är lek?

I den västerländska civilisationens historia har leken omväxlande idealiserats eller nedvärderats, lovordats eller fördömts, och gjorts till föremål för vetenskaplig granskning eller som ett sätt att glömma sig själv. Den har beskrivits som en oskyldig och underhållande sysselsättning för barn eller, beroende på rådande värdesystem, som en reproduktiv (eller omstörtande) och kreativ (eller regressiv) aktivitet för vuxna. ”Lek,” skrev antropologen Turner, ”är något övergående och vägrar bångstyrt att låta sig begränsas, placeras, bestämmas.”

Lek är [inte] bara att ”ha roligt”; leken har också en god portion av ergotropisk<sup>2</sup> och agonistisk<sup>3</sup> aggressivitet i sin sporadiska *bricolage*<sup>4</sup>-stil... Leken hämtar material från erfarenhetens alla aspekter, både från den inre miljön och den yttre omgivningen... Leken handlar om hela registret av erfarenheter, både de nutida och de som finns lagrade i kulturen ... Leken är kanske [människans] mest ändamålsenliga uttrycksform för konstnärligt framträdande (performance) (Turner 1986:168-70).

Leken är, som Turner antyder, till sin natur svårfångad och samtidigt handlar den om ”hela registret av erfarenheter, både de nutida och de som finns lagrade i kulturen”. Hur kom Turner fram till en definition som tycks ställa sida vid sida – eller kanske göra förenliga – så olika kvaliteter som övergående och basal, flyktig och grundläggande? Vilka historiska och teoretiska antaganden har föregått ett påstående som visar så mycket förtroende för lekens omfattande tillämpningar och konsekvenser? Om vi ser på historiens skiftande attityder till lek, börjar vi förstå den nuvarande mångfalden av perspektiv på lekens natur och funktion; vi

---

<sup>1</sup> *Liminalitet* kommer av lat *limen*, tröskel, och betecknar inom antropologin ett ”tröskeltillstånd”, en känsla av tvetydighet eller vilshenhet som uppstår mitt i genomförandet av en ritual, när deltagaren inte längre befinner sig i samma tillstånd som innan ritualen påbörjades, men ännu inte har nått fram till det tillstånd som hon/han kommer att vara i när ritualen är avslutad. Under senare delen av 1900-talet har användningen av termen breddats till att även omfatta stadier av politisk och kulturell förändring (övers anm).

<sup>2</sup> *Ergotropisk* syftar på en aktivitet eller arbetsstatus som omfattar kroppens muskler, sympatiska nervsystemet och alfaaktivitet från cortex. Termen används för att beskriva nervsystemets mekanismer och funktionella status i samband med energianvändning. Skiljer sig från de trofotropiska mekanismerna som gynnar vila och påfyllning av energi (övers anm).

<sup>3</sup> *Agonistisk* står i viss motsats till antagonistisk och avser ett förhållningssätt i en rättvis kamp som omfattar djup respekt och omtanke inför den tävlande motparten (övers anm).

<sup>4</sup> *Bricolage* (från franskan, aktivitet som syftar till att laga, lappa ihop, bättra på, fixa till) är en term som används inom konst, musik, vetenskap, arkitektur med mera för att beteckna ett hopplock av material som råkar finnas till hands (övers anm).

kommer också att förstå varför varierande kulturella fenomen, inklusive religion, terapi och teater under 1900-talet har beskrivits som former av lek.

Mina huvudargument i detta kapitel är följande: Före 1800-talet var lekens utövare (agent of play) den vuxne civiliserade mannen, som använde lek för sin estetiska förfining. Lek accepterades som dygden *eutrapelia*<sup>5</sup> (ordagrant ”lycklig vändning” [Ardley 1967:228]). Under 1800-talet, skedde emellertid ett radikalt skifte av den kulturella och sociala uppfattningen vad gäller lekens värde och lekens utövare. Ett nytt paradigm, ”evolutionismen” (jämför Goudge 1973:178-81) utvecklades, som började ersätta den klassiska uppfattningen om lek som den vuxnes estetiska förfining med en definition av leken som en biologiskt och kulturellt underlägsen aktivitet för barn och vildar. Teorier som antog riktigheten i denna evolutionära modell nådde sin höjdpunkt under 1890-talet. Under samma decennium uppstod emellertid definitioner som började ifrågasätta evolutionismens giltighet och dominans. I början av 1900-talet återupptäcktes den vuxne som lekens utövare. Freud och Moreno banade väg för en syn på patienter som lekande vuxna i en terapeutisk miljö; filosofer och socialhistoriker erkände det grundläggande värdet av *homo ludens*<sup>6</sup>; antropologin och avantgarde-teatern uppfattade lekande vuxna som engagerade i socialt, sakralt och experimentellt drama, varvid de senare kallades för ”liminala”<sup>7</sup> händelser; religionshistoriker och teologer riktade blickarna mot *sacer ludus*, ”den heliga leken”, och beredde på så sätt väg för upplevelse-baserade och lekfulla religiösa anslag. Det blev legitimt att tolka terapi, ritualer, teater och religion som psykologiska, sociala, dramatiska och sakrala former av lek.

Jag vill nu mer i detalj följa dessa historiska och teoretiska observationer bakåt i tiden, och slutligen visa hur lekfullt experimenterande med bibliska berättelser uppkom under andra hälften av 1900-talet.

## Från estetisk förfining till kulturell underlägsenhet:

### Lekens värde och lekens utövare före 1900-talet

De främsta ideologiska krafterna som format den västerländska föreställningen om lek har varit den grekiska antiken och kyrkans avvisande av leken som en fåfång sysselsättning. Platons ganska nedsättande kommentarer om leken både som imitation och barnets aktivitet (*mimesis* och *paidia*), och Aristoteles bekräftelse av leken som en nödvändig vila och dygd (*eutrapelia*) fördes in i den kristna kulturen genom Augustinus och Thomas av Aquino. Leken tolererades så länge människor inte såg sig själva som huvudpersoner i ett universum begränsat till en transcendent verklighet eller auktoritet. Eftersom både Platons tankar och kristen teologi förankrade mänskliga handlingar och kunskap i ett absolut innersta väsen eller Gud, så inneslöt de den lekfulla uppfattningen av verkligheten i en större, transcendental verklighet. Människor var så att säga ”gudarnas leksaker” (Ardley 1967:235; Rahner 1972:11).

---

<sup>5</sup> *Eutrapelia* (från grek, slagfärdighet) syftar på trivseln i samtal. Det är en av Aristoteles dygder, den "gyllene medelvägen" mellan tölpaktighet (*agroikia*) och pajasfasoner (*bomolochia*) (övers anm).

<sup>6</sup> *Homo ludens*, den lekande människan

<sup>7</sup> *Liminala händelser* kan översättas som tröskelhändelser, gränstillstånd (övers anm).

Inom detta tankesystem tjänade leken syftet att stärka moralen och öka andligheten; den betraktades som ett hjälpmedel för den estetiska förädlingen av personligheten. Estetisk fostran var i hög grad synonym med dygden *eutrapelia*, människans förmåga att vara både seriös och icke-seriös, en människa präglad av inre stillhet som ”bringar lätthet ... in i varje situation” (Ardley 1967:229). Förespråkaren för denna dygd var *eutrapelos*, den vuxne mannen, ”den gamle mannen som leker som en pojke” (Hincmar of Reims, citerad i Rahner 1972:3). Man antog att barn ägde egenskapen att vara uppslukade i en fri, icke-seriös och oskyldig aktivitet bortom krav och strävan efter vinning i den materiella världen. Glorifieringen av dessa kvalitéer som tillskrevs barnet var emellertid mer en känsla hos vuxna än ett erkännande av barnets verkliga behov. Den verkliga utövaren av detta dygdiga lekande var *eutrapelos*, den civiliserade, frie vuxne mannen.

Barn själva behandlades dock som små vuxna, särskilt under medeltiden. Det var inte förrän under 1500-talet som begreppet ”barnet” dök upp som någon med behov av särskild uppmärksamhet. Särskilt Rousseau (1712-1778), som beundrade barn för deras förmenta närhet till naturen, och Pestalozzi (1746-1827) som lovordade barnens renhet, ändrade det allmänna medvetandet (jämför Aries 1965; Boas 1966:29-38). Ändå var det en lång kamp innan lekens betydelse för barns fysiska och mentala utveckling blev allmänt erkänd. En skolförordning från 1700-talets Tyskland lyder som följer: ”Barnen skall undervisas i detta ämne på ett sådant sätt att de inser lekens slöseri och dårskap genom att religiösa principer presenteras.” En amerikansk kyrkoordning från 1792 upprepade: ”Vi förbjuder lek å det strängaste... Eleverna ska inte slösa bort sin tid med någonting sådant som världen kallar lek” (Lehman and Witty 1927:1).

Emellertid kunde inte rösterna längre tystas som efterlyste andra attityder gentemot barn och som ansåg att lek var viktig för deras utveckling. 1787 publicerade den tyska anatomisten Friedrich Tiedemann artikeln ”*Beobachtungen über die Entwicklung der Seelenfähigkeiten bei Kindern*”, en av de första utvecklingsstudierna om barn, som följdes av tre andra viktiga tyska verk under 1850-talet.<sup>8</sup> Men det var inte förrän på 1890-talet som den stora andelen arbeten om barnuppfostran och barnpsykologi dök upp samtidigt i flera europeiska länder och i Amerika. Utbildningsreformer som erkände barn som fullvärdiga människor, och som förordade utbildning i stor demografisk skala, var modernitetens påfund.

När den evolutionära teorin började och strax innan barnet helt trädde fram som den nya utövaren av lek, gjorde visserligen den tyska humanisten Friedrich Schiller ett försök att vända en process som beskrev leken i alltmer vetenskapliga och pragmatiska termer. 1795 skrev Schiller sina berömda brev ”*On the Aesthetic Education of Man*”, där han insisterade att den vuxne mannen var lekens primära utövare, *eutrapelos*. I dessa brev föreställde han sig

---

<sup>8</sup> Författarens not: De tre tyska verken är Löbisch, *Entwicklungsgeschichte der Seele des Kinder* (1851); Sigismund, *Kind und Welt* (1856) och Kussmaul, *Untersuchungen über das Seelenleben des neugeborenen Menschen* (1859). (Se Claparede 1975; Millar 1968:13-38.).

en utbildning som skulle överskrida de restriktioner som lagts på mänskligheten av både naturliga och moraliska betingelser. Han såg dessa begränsningar som ett resultat av två motstridiga drifter som styr mänskligt liv: "sinnes-driften" (*Stofftrieb eller sinnliche Trieb*) som representerade det mänskliga beroendet av natur och materia, och "form-driften" (*Formtrieb*) som hänvisade till beroendet av förnuft och form. Schiller tänkte sig att båda drifterna var otillräckliga som instrument för att uppnå estetisk fostran. Endast en tredje drift, "lek-driften" (*Spieltrieb*) skulle kunna utgöra möjligheten för estetisk fostran. Lek-driften skulle kunna medla mellan naturens fysiska lagar (sinnes-driften) och förnuftets morallagar (form-driften). Endast i leken, argumenterade Schiller, där sinnes-driften och form-driften befinner sig i harmoni, upplever människor frihet från fysiska och moraliska begränsningar. Endast i leken blir människor fullkomligt mänskliga på grund av att lek-driften varken bestäms av biologisk nödvändighet eller moraliskt resonande. "För att inte skräda orden så leker människan endast när hon är mänsklig, i ordets fullaste betydelse, och hon är verkligt mänsklig endast när hon leker" (*Letter 15:107*).

Trots Schillers försvar för den estetiska förfiningen av vuxna, så påskyndade hans brev övergången från det klassiska humanistiska idealet för lek till dess moderna motsvarighet, den evolutionära ideologin, som låter leken vara ett instrument för fostran av vildar och barn. Schiller själv var emot tanken på att använda lek för didaktiska och moraliska syften (jämför *Letter 22:157*), ändå blev hans betoning av lek-driften som grund för en estetisk fostran oavsiktligt det som föregrep utbildningsreformer som gjorde barnen till de nya utövarna av leken. Pedagogiken blev ett försöksområde för estetiska principer. På det viset representerade Schillers brev en brytpunkt mellan för-evolutionärt tänkande, där leken i stort sett ignoreras – utom beträffande den estetiska förfiningen av mannen – och det nya vetenskapliga förhållningssättet, som så småningom skulle svepa genom 1800-talet och förvandla leken till en kulturell brytpunkt och ett föremål för vetenskaplig entusiasm (Kowatzki 1973).

Schillers idéer togs upp igen under 1900-talet. Till exempel Huizinga, Winnicott och några "lek-teologer" uppmärksammade helt korrekt att Schillers beskrivning av leken som en grundläggande och förmedlande drivkraft utgjorde det första försöket att ge leken antropologisk och ontologisk betydelse. Schillers idealistiska beskrivning av leken blev dock i stor utsträckning bortglömd under 1800-talet.

Övergången från den (vuxna) dygden *eutrapelia* till uppfostran av barn, som skedde under 1800-talet, var en blandad välsignelse. Å ena sidan kunde man under denna period se en demokratisering av utbildningsprivilegier, som dittills varit tillgängliga endast för aristokratin eller borgarklassen, och ett erkännande av barns annorlunda behov. Förändringarna som uppstod genom spridningen av den evolutionära teorin hade dröjt alltför länge. Nu var det inte längre den civiliserade vuxne mannens lek (*eutrapelos*) som var föremål för eftertanke; barns lek blev en fråga för pedagogiskt och vetenskapligt intresse.

Å andra sidan var de nya framväxande vetenskaperna, som etnografi, antropologi, psykologi och pedagogik, trolldom av evolutionismen. Som ett resultat av detta nedvärderade de begreppet lek och ansåg den vara en biologiskt och kulturellt underlägsen aktivitet för barn

och primitiva folk. Denna nedvärdering sammanföll med behovet att omvärdera "människans" plats inom ett till synes ständigt växande universum, både i form av hegemoniska intressen (så som kolonialismen) och förvärvandet av vetenskapligt kunnande. Att se leken som en underlägsen aktivitet, som måste kontrolleras och hållas i schack, utgjorde en av reaktionerna från den europeiska androcentrismen med avseende på sammanbrottet av ett förgånget monolitiskt universum.

Det ökande intresset för barn och vildar sammanföll med bildandet av andra typologier som "den imbecille", "den kriminelle" och "kvinnan". Dessa grupper befann sig på samma underlägsna nivå, alla skilda från den dygdige europeiske mannen. En ny vetenskaplig diskurs etablerades – kanske bäst beskriven som hegemonistisk evolutionism. Vetenskapsmannen som nu trädde fram och som reagerade med "intolerans mot variationer" och insisterade "på uniformitet", kategoriserade och manipulerade alla som var annorlunda än han själv. (Aries 1965:415; Boas 1966; Drinka 1984; Manuel 1959)

Med avseende på leken var typologierna barn och vildar av särskilt betydelse. Den (ontogenetiska) utvecklingen av barn och den (fylogenetiska) "underutvecklingen" av primitiva kulturer blev modeller för att förstå kulturella och biologiska framsteg. Barn undersöktes noggrant i sina europeiska hem, medan vildarna var under utforskning utomlands. Båda tolkades som evolutionära länkar mellan djur och vuxna, och natur och kultur. Barnens infantila lek och vildarnas rituella lek ansågs vara en biologisk och kulturell nödvändighet, en aktivitet hos två utövare som ännu inte nått sin fulla mänskliga potential.

Leken var inte längre en fritidsaktivitet för den privilegierade klassen (sporten kom så småningom att överta denna funktion) utan en oundviklig fas genom vilken en organism passerade. Den var ett övergående och nedvärderat tillstånd som ersattes med högre och mer seriös sysselsättning. Den senare överensstämde givetvis med samtida europeisk civilisation. Föreställningen om den vise mannen som eftersträvade en estetisk förfining hade framgångsrikt bytts ut mot modellen av en rationell vuxen man som strävar efter vetenskaplig kunskap. *Eutrapelos* hade ersatts av vetenskapsmannen som behandlade lek som en relik från "människans" förflutna. Leken överläts till barn och vildar på grund av dess förment föråldrade natur, och vetenskapsmannen gjorde om dessa nyligen definierade utövare av leken till sina undersökningsobjekt.

Om lek i allmänhet sågs som en omogen form av vuxet beteende, så var det helt följdriktigt att kanalisera denna primitiva och okultiverade energi genom att kristna vildarna utomlands och utbilda barnen hemma. Redan Schiller slog fast att leken i sin ursprungliga form bestod av rå och överflödigt energi (jämför *Letter 17:211*). Uppfostringsteorin förenade Schillers idealism med Darwins system för urval och tillväxt (hans *Origin of Species* kom ut 1859), och med Haeckels biogenetiska lag ("fylogeni<sup>9</sup> upprepar sig själv i ontogeni<sup>10</sup>"). Haeckel skrev 1866 att "barnets utveckling är en kort sammanfattning av rasens utveckling". Enligt

---

<sup>9</sup> *Fylogeni* innebär utvecklingshistorien hos en biologisk grupp (övers anm).

<sup>10</sup> *Ontogeni* innebär utvecklingen mellan befruktning och könsmodning (övers anm).

Haeckels logik var varje barn ett levande bevis för mänsklighetens utveckling. Endast några få år senare, 1873, antog och modifierade den brittiske psykologen Herbert Spencer denna idé: ”Uppfostran måste reproducera civilisationens historia i miniatyr” (alla citat är från Claparede 1975:122, 185). Enligt Spencer måste varje barn lära sig varje steg av den mänskliga evolutionen. Barn var fyllda av all nödvändig genetisk och biologisk information, men kulturellt, moraliskt och mentalt var de tomma och i behov av att fyllas med undervisning.

Olika lekteorier, som i grunden godtog evolutionära tankar, men som skiftade fokus till psykologi och undervisning, växte praktiskt taget upp som svampar ur marken runt sekel-skiftet. Där fanns Schallers (1861) och Lazarus (1883) teori om återuppladdning; Spencers (1873) teori om ”överflödsenergi” som inspirerats av Schiller; Stanley Halls (1920) och Karl Groos (1989; 1901) teori om lek som en tid att öva färdigheter (de påverkade Eriksons och Piagets stadieteorier); eller Ellen Keys vädjan om en ”naturlig undervisning” (1909) och Lilla Appletons biologiska utbildningsteori. 1893 bildade Stanley Hall *The National Association for the Study of Children* i Amerika, följd 1894 av *The British Child-Study Association* (jämför Ellis 1973; Scheuerl 1975; Liebermann 1977).

Trots att alla dessa teorier var olika i sin bedömning av vad som utgör grunden för lek, så kunde ingen av dem utmana de parametrar som fastställts av den hegemoniska evolutionismen. 1911 kunde Edouard Claparede i sin bok *Experimental Pedagogy and the Psychology of the Child* fortfarande skriva att en vetenskaplig jämförelse mellan “människa och barn, mänskliga varelser och djur, den civiliserade människan och vilden, den dygde mannen och den kriminelle” skulle ge värdefullt underlag till psykologin i allmänhet. På samma sätt skulle en jämförelse ”mellan barn och imbecilla vuxna”, ”barn och vildar ... och djur” vara värdefullt för barnpsykologin (1975:82,85).

Värdet av leken var enligt 1800-talets teori och pedagogik att lyfta upp lekens utövare, nämligen barnen och vildarna, till en mer mogen och civiliserad nivå. En verklig förändring av detta synsätt uppstod inte förrän Freud började sitt psykoanalytiska arbete.

## Leken som kulturens grund:

### Återupptäckten av den lekande vuxne i terapin och filosofin

Vid sekelskiftet fortsatte Freud att verka inom sin tids tankemönster genom att använda det fylogenetiska-ontogenetiska tänkesättet och typologin om barnet och vilden. Men han utmanade och påverkade ändå sin intellektuella omgivning på ett radikalt sätt: barnets och vildens särdrag hos den vuxne blev hans undersökningsobjekt. Likt Schiller som hade märkt ut skiftet från den klassiska humanismen (lek som mannens estetiska förfining) till evolutionismen (lek som barnets kulturella underlägsenhet), var Freud en nyskapande tänkare som

tillhandahöll tankemönster som ledde till en omvärdering av både *homo ludens* och *bricoleuren*<sup>11</sup> – den moderna och postmoderna versionen av den lekande människan.

Strängt taget begränsade Freud begreppet *lek* till barnets sfär. Han såg både mänsklighetens barndom (totemism) och individens barndom (Oidipuskomplexet) som i högsta grad viktiga för byggandet av civilisationen i allmänhet och personligheten i synnerhet. Trots att hans antropologiska och psykoanalytiska studier identifierade åtskilliga likheter mellan barnet, vilden, konstnären och neurotikern, så skilde han sig från den hegemoniska evolutionismen genom att erkänna kraften hos neurosen. Hans psykoanalytiska resa mot det mänskliga psykets inre rum förde än en gång tillbaka barnet och vilden till den europeiska vuxna personligheten, och därigenom raserade han illusionen om civilisationens grandiositet. Det som hade projicerats på ”den andre”, återkom som bortträngning av de egna aggressiva och sexuella impulserna. Lek, fantasi och ritualer kunde inte längre beskrivas som *eutrapelias* oskyldiga dygd, inte heller som infantilt och arkaiskt beteende hos andra; de måste snarare ses som en ”civiliserad” människans besatthet, substituering, regression och villfarelse (jämför Freud 1908; Waelder 1932; Ricoeur 1970).

Tendensen att på nytt fokusera intresset på den lekande, europeiska vuxna människan växte sig ännu starkare hos Moreno, samtida med Freud. Moreno började som en religiöst inspirerad poet och samlade sina första intryck av lekens terapeutiska kraft när han berättade historier för barn i en offentlig park i Wien. Under 1920-talet ändrade han fokus till spontant rollspel, som han uppförde tillsammans med vänner och skådespelare. Detta experimenterande, som han kallade *Stegreiftheater* (Spontanitetens teater), syftade till att skapa ett samförstånd mellan publik och skådespelare på ett sådant sätt att var och en blev en deltagare som engagerades i handlingar präglade av äkta kreativitet och konfliktlösning. Morenos principer fick sin slutliga form i hans teori och metod, psykodrama och sociodrama; de påverkade andra psykoterapier, särskilt den humanistiska rörelsen (human potential movement), och de användes ofta inom teatern, särskilt inom experimentellt drama (Moreno 1973; Fanchette 1971; Mann 1979).

Även Winnicott, en barnpsykolog som förenade psykoanalytiskt tänkande med Schillers humanistiska ideal, framhöll den vuxne som en utövare av lek. ”Kulturell upplevelse”, skrev han, ”börjar med skapande liv som först tar gestalt i leken.” Att leka gäller i lika hög grad för vuxna som för barn, och är ”en grundläggande form av liv” (1989:100,50). Att leka är en form av terapi, och omvänt, terapeutiska processer är en form av lek.

Psykoterapi sker i mötet mellan två lekområden, patientens och terapeutens. I psykoterapin rör det sig om två människor som leker tillsammans... Det är bra att alltid minnas att leken i sig är terapi (Winnicott 1989:38,50).

---

<sup>11</sup> *Bricoleur*, substantiv som hör ihop med *bricolage* (se not 4). Bricoleur är en person som ägnar sig åt att plocka ihop material som finns till hands för att därmed bygga någonting nytt (övers anm).

Med utgångspunkt från Schillers uttalande att ”människan endast är människa fullt ut när hon leker” (*Letter 25:107*), argumenterar Winnicott att ”det är i leken och endast i leken som det enskilda barnet eller den vuxne har möjlighet att vara kreativ och använda hela sin personlighet, och det är endast genom att vara kreativ som individen upptäcker självet” (1989:54). I leken blir människor sig själva.

Freud, Moreno, Winnicott och den humanistiska rörelsen såg likheter mellan lek, terapi-sessioner och dramatiska framföranden. Terapin tog till sig det dramatiska spelet och gjorde patienten till en tillfällig skådespelare; teatern tog som vi kommer att se till sig den terapeutiska leken och gjorde skådespelaren en tillfällig patient. Resultatet av detta släktskap blev att den vuxne åter igen accepterades som utövare av lek.

Parallellt med att terapin tog till sig den lekande vuxne uppstod ett förnyat historiskt, teologiskt och filosofiskt intresse för fenomenet lek. När historikern Huizinga 1938 publicerade sin bok *Homo ludens* tog han, liksom psykologen Winnicott, upp Schillers lekbegrepp som en primär mänsklig drift och betonade lekens grundläggande funktion för kulturen. Kulturen, skrev han, ”kommer inte från leken som ett spädbarn lösgör sig från livmodern: den uppstår i och som lek, och lämnar den aldrig” (1955:173). I likhet med Geertz tankar om ett ömsesidigt beroende mellan kultur och mänsklighet (”Utan människan finns förvisso ingen kultur; men på samma sätt, och än mer påtagligt, utan kultur finns inga människor.” [1973:491]), såg Huizinga leken som ett viktigt tillbehör till den mänskliga existensen. Kulturen, menade han, kan inte förstås som något som är avgränsat från leken. Samspelet dem emellan är nödvändigt för utvecklingen av den mänskliga civilisationen. Vi blir mänskliga genom att leka.

Huizingas seriösa vetenskapliga intresse för lek blev positivt mottaget av teologer och filosofer. Teologin upptäckte leken som en metafor för doktriner om skapelsen och försöringen, medan filosofin huvudsakligen utrustade leken med hermeneutiska funktioner. När teologin och filosofin tillägnade sig leken bekräftade detta att lekteorierna slutligen gjort sig av med 1800-talets lekbegrepp som en underlägsen sysselsättning för barn och vildar. I stället tilldelades leken soteriologiska<sup>12</sup> och paradigmatiska<sup>13</sup>, etiologiska<sup>14</sup> och teleologiska<sup>15</sup> egenskaper.

Filosofin har betraktat leken som väsentlig för verklighetsuppfattningen; ändå har ingen enighet nåtts angående frågan om vad som utgör dess innersta natur. Innebär lek öppenhet eller begränsning, frihet eller stabilitet, lögn eller sanning? Filosofer som lutat åt en modern världsuppfattning har reagerat till förmån för lekens strukturella begränsningar, medan de som visat tendenser till postmoderna världsåskådningar har föredragit att se lekens öppenhet – en

---

<sup>12</sup> *Soteriologi* (av grek *sotería*, frälsning, räddning) är den del av den konfessionella teologin som sysslar med läran om frälsning (övers anm).

<sup>13</sup> *Paradigmatisk*, mönsterbildande (övers anm).

<sup>14</sup> *Etiologi* är läran om orsakssammanhang och kausalitet (övers anm).

<sup>15</sup> *Teleologi* (av grek *telos*, mål) är en filosofisk riktning som utgår från att allt kan och bör förklaras med utgångspunkt från dess ändamål (övers anm).

motsägelse som är värd en kort genomgång (Fink 1960; Derrida 1978; Gadamer 1979; Hans 1981).

Gadamer, en förespråkare för moderniteten, uppfattade att relationen mellan lek och verklighet är baserad på objektiva strukturer och på sanning. I sitt arbete *Truth and Method* gjorde han gällande att verkligheten är något "otransformerat", och som sådant oåtkomlig för människan. Endast särskilda sätt att närma sig världen, såsom konst och religion, skulle kunna förändra verkligheten, "höja upp den till dess sanning" (1979:102), och på det viset göra den åtkomlig. Den transformerade verkligheten, så som vi möter den i konst och religion, förblir emellertid meningslös om inte människor tillägnar sig den genom lek. Musik måste framföras, drama iscensättas och religiösa riter utövas för att förstås. Utan lek har de ingen mening. Det är i den betydelsen som Gadamer, liksom Schiller och Huizinga, hävdar att "lek är en grundläggande funktion av mänskligt liv" och att "mänsklig kultur är oförståelig utan lekenslag" (1977:29).

Gadamer nedvärderar emellertid de individuella bidragen från lekande människor, därför att det enligt honom endast är sanningen eller essensen av det som leks fram genom konst eller religion som har någon betydelse. När människor leker, skrev han, leker de bara ut den "överordnade sanningen" (1979:101).

De som leker är inte lekens subjekt; det är snarare så att lek helt enkelt kommer till uttryck genom de lekande. [Varken] det enskilda livet hos konstnären som framför ett verk, eller livet hos den som ser skådespelet, har någon egen legitimitet inför tillblivelsen av konstverket. (1979:92,113)

Denna nedvärdering av människan som leker påminner oss om den platoniska och teologiska föreställningen om människor som "gudarnas leksaker", med den enda skillnaden att Gadamer ersätter Gud med det han kallar sanning, struktur och essens. Trots hans bekännelse till ett "hermeneutiskt universum, i vilket vi inte är inlåsta ... utan inför vilket vi har öppnats" (1979: xiv), fastslår Gadamer, i likhet med andra tänkare vars världsåskådning hör ihop med moderniteten, förhållandet mellan lek och verklighet på grundval av ett intakt heligt himla-valv: Människor bekräftar i och genom sin lek att det finns en objektiv sanning och mening.

Samtida kritisk teori strävar efter att bryta med den sortens universella anspråk, och reflekterar istället över postmoderna förhållanden. Postmoderna förespråkare använder lek som metafor för att bejaka en radikalt öppen verklighet. Derridas dekonstruktionistiska filosofi framhåller till exempel en icke-teleologisk och anti-teologisk modell för "fri lek" och lyfter fram bilden av *bricoleuren* som lekfullt (åter)skapar världen av spillrorna från det förflutna. Enligt Derrida bejakar *bricoleuren* ett icke-centrum och en icke-sanning inom det som människor tolkar som struktur eller essens, och tillåter på det sättet olikartat innehåll och mångsidiga sanningar att komma fram. "*Bricoleuren*" är en "mytopoetisk" varelse vars kunskapsteoretiska paradig inte är essens utan lek. Leken är "den glada bekräftelsen av världens lek och oskulden i tillblivelsen, bekräftelsen på en värld av tecken utan brist, utan sanning, och utan ursprung" (Derrida 1978:292).

I fråga om att bedöma verkliga lekprocesser (såsom terapisessioner, religiösa ritualer eller dramatiska framföranden), är både Gadamer's objektivism och Derridas dekonstruktionism ganska opraktiska. Gadamer's anspråk på objektiv sanning bakom alla (subjektiva) tolkningar kan inte göra rättvisa åt den psykologiska och kulturella giltigheten hos komplicerade, heterogena och innovativa former av mänsklig lek; Derridas föreställning om "oskulden i tillblivelsen" i fri lek tömmer själva lekprocessen på dess emotionella, etiska och politiska innehåll och betydelse. Hur opraktiska de båda filosofiska koncepten än må vara, är emellertid bristen på överensstämmelse mellan Gadamer och Derrida en god indikator på den nuvarande tvisten om lekens betydelse: Finns leken i kulturens grund eller är den *simulacrum*, ett tecken på hur ytterligt konstgjord all mänsklig aktivitet är? Har leken sin fästpunkt i ett heligt himlavalv eller i ett icke-teleologiskt universum? Är vi, i likhet med *homo ludens* som frambringar kultur och uppfattar verkligheten, ändå bundna till någon slags allomfattande sanning, eller gör vi som den självreflekterande *bricoleuren*, som hela tiden uppfinner, återuppfinner, och rannsakar våra egna verk? Enkelt uttryckt, innebär leken *meningsfullheten* eller *meningslösheten* hos den mänskliga existensen?

## Leken som kulturöverskridande: Den lekande vuxne i teater och ritual

Till skillnad från historiska, filosofiska och teologiska teorier som tilldelar leken grundläggande kvaliteter, så drar både teatern och antropologin uppmärksamheten till lekens performativa och gränsöverskridande kvaliteter. Under det sena 1800-talet kunde inte längre den västerländska filosofins och teologins textcentrering behålla sin odelade dragningskraft för de konstnärliga och humanistiska vetenskaperna. Européerna blev intresserade av det primitiva, det exotiska och det stamorienterade. Medan vetenskapsmännen betecknade primitiva kulturer som underlägsna, började konstnärerna omhulda dem som relikter från sitt eget ceremoniella och mytiska förflutna (jämför Boas 1973:593-98; Rubin 1985:1-79).

Vid sekelskiftet började avantgarde-teatern experimentera med arketyriskt, sakralt och rituellt material. Upplysta genom antropologiska studier av så kallade ociviliserade kulturer, och av psykoanalytisk utforskning av vilden som doldes inom det europeiska psyket, sökte avantgarde-teatern efter det särskilt metafysiskt och ontologiskt obearbetade i den mänskliga erfarenheten och efter uttryck för det irrationella, det dolda, det omedvetna, och det mytiska. Avantgardistiska konstnärer reagerade mot naturalismen hos sekelskiftets teater, som verkade ha förlorat alla sina ritualistiska aspekter. För dem stod teaterns känslomässiga relevans på spel; ritualer och myter borde överskrida och vända ut och in på normerande strukturer och på det viset vitalisera scenen och samhället i stort.

Christopher Innes, som har undersökt avantgarde-teaterns historia, drog slutsatsen att experimentellt drama har lånat idéer från både terapi och ritual. Det tog till sig den terapeutiska leken och gjorde skådespelaren tillfälligt till en patient; det tog ritualen och gjorde skådespelaren till en präst, en helig aktör och initiand.

Bakom olika stilar och teman verkar det uppstå ett dominerande intresse för det irrationella och det primitiva, vilket har två grundläggande och komplementära aspekter: utforskandet av dröm-

tillståndet eller de instinktiva och undermedvetna nivåerna av psyket, och den kvasireligiösa fokuseringen på myt och magi, experimenterandet med ritualer och med det rituella utformandet av det konstnärliga framförandet (performance) (Innes 1981:3).

Historiskt sett började återritualiseringen av avantgarde-teatern med uppsättningen av Jarrys *Ubu Roi* 1896. Jarry porträtterade den fiktiva europeiske kungen Ubu som en infantil och vild varelse. Pjäsens svulstiga bild av barbari och barnslighet, ”exkremental oanständighet och omotiverat våld”, gjorde 1800-talets estetiskt känsliga publik förfärad (Innes:26; jämför Schumacher 1985; Driver 1970:140f). Jarry hade vågat spegla den barnsliga och brutala naturen hos det borgerliga samhället vid en tid när den normativa vetenskapliga diskursen hade tagit fasta på lek och rit, och förknippat den med barnets och vildens typologier. Den vanvördiga och ritualistiska pjäsen om *Ubu Roi* drev lekfullt med och vände upp och ner på, 1800-talets vetenskapliga hängivenhet för lek.

På 1920- och 30-talen blev Antonin Artaud, som gick i Jarrys fotspår, en av de mest brinnande anhängarna av en ursprunglig teater som hade till syfte att ena de religiösa, dramatiska och terapeutiska horisonterna. Artaud planerade att skapa en ”Grymhetens teater” som, liksom pesten, skulle vara ”smittsam” och ”omedelbar och smärtsam”. Artaud föraktade ”den moderna humanistiska och psykologiska innebörden i teatern”, och föreslog en teater som ”stör sinnesron”, frigör det hämmade omedvetna [och] framkallar en sorts verklig revolt.” Han vände sig emellertid inte mot psykoanalysen, eftersom den kunde bidra till att skapa en ”religiös och mystisk” teater som framförde ”blottläggandet av djupet hos den dolda grymheten” (1958:28-17).

Jag föreslår att man för tillbaka till teatern den här grundläggande magiska tanken, som den moderna psykoanalysen lyft fram, som handlar om att göra en patients tillfrisknande effektivare genom att få honom att anta den påtagliga och yttre attityden av det önskade tillståndet. (1958:80)

Artaud ville återritualisera teatern genom att blanda den med psykoanalysens upptäckter. Artaud misslyckades emellertid i stort sett med att förverkliga sina egna dramatiska idéer. Detta misslyckande och de nio år av isolering, som han tillbringade på mentalvårdsanstalter, innebar att hans arbete föll i glömska utanför Frankrike (Sellin 1968; Knapp 1969; Esslin 1976). På 1960-talet återuppstod dock Artauds vision av Grymhetens teater i Europa och i USA, och utövade stort inflytande på det experimentella dramat.

I New York blev Julia Becks och Judith Malinas ”Living Theater” först med att integrera aspekter från Grymhetens teater (jämför Brown 1965:34); andra innovativa teatergrupper, som Schechners ”Performance Group” eller Chaikins ”Open Theater” vände sig också till Artauds skrifter för inspiration (jämför Blumenthal 1984). I Storbritannien och Frankrike experimenterade regissören Peter Brook med Artauds manus och sökte efter de grundläggande beståndsdelarna i föreställningar som han karaktäriserade som energi, fara och enkelhet (Brook 1968; Heilpern 1977). Vid samma tid hade Grotowskis teaterexperiment i Polen som mål att ”skapa ett sekulärt *sacrum* inom teatern” (Grotowski 1968:49). Hans krav på att skådespelarna skulle underkasta sig total lydnad och påfrestande fysisk träning är kanske det som kommit närmast Grymhetens teater. Grotowski lovordade Artaud genom att säga: ”Likt den mytiske profeten Jesaja förutsäger han för teatern något avgörande, en ny mening, en ny möjlig inkarnation” (1968:125; jfr. Kumiega 1987:19).

När han bedömde utvecklingen av det experimentella dramat, drog performance-teoretikern Schechner slutsatsen att ”västerlandets teater har blivit alltmer ritualiserad under de senaste åttio åren genom att den förflyttat sig till de områden för mänsklig interaktion som en gång i tiden var reserverade för religionen (1977:160). Religionen uppfattades förstås inte som from, dogmatisk eller institutionell religiositet; snarare utforskade det experimentella dramat den primitiva, farliga och mångtydiga karaktären hos det heliga, som man fann både i västerländska och icke-västerländska traditioner. ”Grymhetens teater driver ut Gud från scenen”, påstod Derrida vid ett tillfälle; och ändå är det fråga om ”helig teater” (1978:235. 243).

Freuds upptäckt av vilden inom den europeiska vuxna människan fick sin motsvarighet i det experimentella dramat, som avslöjade de sexuella och aggressiva drifterna bakom religiösa symboler, riter och berättelser. Till exempel vände nästan alla Grotowskis tidiga föreställningar, så som *Faustus* (1963), *The Constant Prince* (1968) och *Apocalypsis cum Figuris* (1968) upp och ned på den kristna symboliken och porträtterade dess sexuella, våldsamma och sadomasochistiska baksidor; de skådespel som framfördes av ”The Living Theater”, som *Frankenstein* (1968) och *Paradise Now* (1968), blandade judisk mysticism med yoga och amerikanska indianers riter; Schechners drama *Dionysus in 69* (1968) kombinerade grekiskt drama med övergångsriter från Nya Guinea; Chaikins ”Open Theater” producerade *The Serpent: A Ceremony* (1968), som omtolkade den bibliska berättelsen om Edens lustgård.

Genom att återritualisera teatern blev scenen en plats för experimenterande med social och individuell omdaning. Skådespelartekniker och föreställningsmanus införlivade religiösa, rituella och terapeutiska element. Det tycks som om det experimentella dramat, särskilt under den så kallade Fattiga teaterns period under 1960- och 70-talet, såg sig själv som en syntes av religion och psykoterapi, som strävade efter att hela social ondska och individuella sår genom att överskrida normativa strukturer som upplevdes som hämmande och förtryckande. Det som terapin kunde göra för individerna, skulle ritualerna göra för de olika samhällsgrupperna, och det experimentella dramat skulle ha sin plats någonstans där emellan.<sup>16</sup>

En ”omvandling från ritual till teater sker idag” skrev Schechner när han iakttog olika teaterprojekt under tidigt 1970-tal (1977:79). Släktskapet mellan teater och ritual är ingenstans lika tydligt som i det experimentella dramats repetitionsprocesser, hävdade han.

Både repetitioner och [rituella] förberedelser använder sig av samma medel: övning, förenkling, överdrift, rytmiskt agerande, omgestaltningen av beteendets ”naturliga sekvenser” till ”ordnade

---

<sup>16</sup> *Författarens not*: Endast helt nyligen har forskningen börjat undersöka de komplexa relationerna mellan ritual, religion, teaterkonst och det experimentella dramat. Den mest omfattande studien är Innes nydanande verk *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde* (1981), som följer den historiska utvecklingen av släktskapet mellan teater och ritual, från Jarrys symbolism på 1890-talet till postmoderna produktioner på sent 1970-tal. Några religionsforskare har tagit upp liknande forskningsprojekt, såsom Driver (1970) som fokuserar på det moderna dramats historia, och Grimes (1982; 1990) som undersöker det vidgade fältet för rituella studier, inklusive det experimentella dramat. Andra har ifrågasatt avantgarde-teaterns tillägnelse av ritualer. Dessa kritiker betraktar ritual och teaterkonst som oförenliga system, eller de anklagar grupper som arbetar med experimentellt drama för att bara låtsas ”utöva teater som ritual” (Amankulor 1989:47) och för att vara överdrivet ambitiösa genom att försöka återvitalisera både sig själva och ritualen och religionen (se Kerr 1973; Graham-White 1978; Cohen 1980; Lee 1982.).

sekvenser”... Därför är det i repetitionerna/förberedelserna som jag upptäcker teaterns grundläggande ritual. (1977:132,136)

Repetitionsperioderna utlovar att de ska överbrygga gapet mellan ritual, teater och terapi. ”Repetitioner är centra för psyko-fysisk, sociologisk och personlig forskning”, skrev Schechner. ”Teatern har fått och gett näring åt terapin” (1977:160,166).

Victor Turner tillhandhöll en utmärkt teoretisk ram för att förklara varför perioder med repetition av sceniskt drama (liksom ”socialt drama” i allmänhet) var så effektiva. Han myntade begreppet *liminalitet* för övergångsperioder i vilka en kultur, en grupp eller individer går igenom en prövning. *Liminalitet* (från latin, med betydelsen *tröskel*) är en företeelse mittemellan tid och rum, i vilken kulturella värden och den normativa uppfattningen av verkligheten undersöks noggrant, överskrids, förtätas och intensifieras. Utöver att vara enbart lekfullt gyckel, är liminalitet en seriös aktivitet, livsviktig för att återvitalisera sociala strukturer.

Ursprungligen reserverade Turner termen *liminalitet* för jordbrukssamhällen, och kontrasterade det med liminoida fenomen i industrialiserade samhällen. I hans system står liminalitet för kollektiva erfarenheter och utgör en nödvändig sociokulturell konstruktion i de förindustriella samhällena; liminoida fenomen representerar den mer individualiserade, marginella och fragmentariska erfarenheten i ett (post)modernt samhälle. Medan liminalitet är en verksam rituell handling, så består liminoida fenomen av fritid och underhållning (Turner 1977; 1982:20-60).

Turner tillämpade dock inte denna skillnad konsekvent. I vidaste bemärkelse uppstår liminaliteten närhelst rituella processer underlättar krissituationer i ”sociala dramer” – och det kan också ske i moderna, industrialiserade samhällen.

Liminaliteten skapar kreativitet och förvandling. Den uppträder utanför det vanliga livet och tillhandahåller nya impulser till samhället. ”Liminalitet, marginalitet och strukturell underlägsenhet är tillstånd i vilka det ofta uppstår myter, symboler, ritualer, filosofiska system och uttryck för konst” (Turner 1969:128f).

För Turner finns liminaliteten i en mängd olika performativa samhällsgenrer, inklusive teatern. ”Den offentliga liminaliteten vid årets stora högtider uppvisar sina fantasiföreställningar och ”förvandlar”... inför allas ögon – och det gör även den postmoderna teatern” (1982:81). På grund av sin marginella status och sin ritualiserade, antistrukturella och lekfulla sinnesstämning, utgör det experimentella dramat ett av de få sammanhangen där det moderna samhället återtar sin förlust av liminaliteten. ”Enligt min terminologi,” skrev Turner när han formulerade sig kring skillnaderna mellan det experimentella dramat och underhållningsteatern, ”skulle dessa representera en kontrast mellan ’liminala’ och ’liminoida’ former för framförande (1982:122).

Turner sa en gång att ”man *arbetar* med det liminala och man *leker* med det liminoida” (1982:55), men han upprätthöll inte denna skillnad mellan arbete och lek, och mellan liminal och liminoid. I ett av sina senare verk skrev han att leken är ”ett liminalt och liminoidt tillstånd, i grund och botten ett mellanrum, varken det ena eller det andra. Lek kan ske överallt och ingenstans, den kan imitera vad som helst, och ändå identifieras med ingenting.”

I samma skrift hittar vi den redan citerade, minnesvärda formuleringen att ”lek handlar om hela registret av erfarenheter, både de nutida och de som finns lagrade i kulturen” (1986:168-70).

Turners teori är betydelsefull eftersom den hjälper oss att undersöka de sociala, performativa och experimentella dimensionerna hos ritualen och religionen, liksom teatern och leken. Eftersom begreppet liminalitet uppmuntrar till tvärvetenskapligt tänkande och löser upp en del av gränserna mellan ritual, lek, teater och terapi, har det anammats av det nya forskningsområdet kring ritual och performance. Doty har till exempel föreslagit en utvidgning av Turners begrepp till att omfatta ”liminalitet genom lek” (”ludic liminality”), och betonar därmed det verksamma i ”ritualen som lek” (1986:129). För Grimes är lek och ritual oskiljaktigt sammanflätade: ”Leken är både ritualens upphov och frukten av densamma” (1982:48). Kanske hittar vi den bästa beskrivningen av liminalitet i relation till lek, ritual, överskridande och självreflektion i Abrahams antropologiska studier av västindiska ritualer. Leken, skrev Abrahams, är ”undan-tagen från full bedömning på moraliska grunder” och blir ”förkroppsligandet av kulturens mörka sida.”

Om lek inbegriper att begå sådana överträdelser ... så slår det mig att studiet av processerna och lekens expressiva repertoar tillhandahåller ett ursprungligt sätt att kartlägga överträdelser som tillåts eller till och med uppmuntras av en grupp... Samhället går med på fiktionen att lek är en befriande aktivitet, men inte därför att den representerar en kulturell fristad där man inte måste vara disciplinerad eller ens moralisk. Snarare är den befriande därför att lek upprättar detta mellanområde, en plats som vi kan kalla en brandsäker zon på grund av sina inneslutna faror. (1986:30)

Med Abrahams beskrivning av leken som grundläggande och samtidigt överskridande, påhittad och ändå farlig, fri och samtidigt instängd, har cirkeln slutits i våra reflektioner om leken. Det som västvärldens kultur först tolererade som estetisk förfining för den vuxne mannen (*eutrapelia*), sedan avfärdade som kulturell underlägsenhet hos barn och vildar (hegemonisk evolutionism), och senare krävde tillbaka som grundläggande värden (*homo ludens*) och lovordade för dess självreflekterande och överskridande kvaliteter (*bricoleur*) har, tills vidare, nått sin lösning i teorin om liminalitet genom lek – ”människans lekande allvar” (Turner 1982).

### Från *Sacer Ludus* till bibliodrama:

#### Religion, lek och återskapande av bibliska berättelser

Den religiösa gemenskapen kunde inte förbli opåverkad av att leken ökade i värde i det sekulära samhället under sent 1700-tal. Emellertid hindrades det religiösa och teologiska godkännandet av ett allmänt undertryckande av lekfulla impulser i den kristna västvärlden. Lek hade ansetts framkalla nöjen och lidelser som varken katolsk kyrklig undervisning eller protestantisk arbetsetik var särskilt förtjust i. Vi behöver bara tänka på Chrysostomos berömda uttalande att ”det är inte Gud som ger oss tillfälle att leka, utan djävulen” för att påminna oss om kyrkofädernas fördömande av lek, dans och teater, som de identifierade med hederdom, lusta och djävulen (jämför Alt 1970). ”Fortfarande” skrev Norbeck, ”är dessa värde-

ringar långt ifrån utdöda i vår nation, och den gamla förmaningen att lek är djävulens hantverk lever vidare i sekulärt tänkande” (Turner 1982:39).

Under 1800-talet började religionshistoriker att återigen undersöka denna spända relation. 1894, två år innan Jarry satte upp sin skandalösa *Ubu Roi*, gav Robertson-Smith ut sin *Lectures on the Religions of the Semites* i vilken han hyllade ritualen framför myten, där det han hävdade företrädde för performativa snarare än narrativa former av religion. Detta pekar på en avgörande förändring i tänkandet kring religion. När den inte längre var begränsad till texter, doktriner och sakrament, kunde den nu inkludera religiös erfarenhet, mytologier och ritualer. Antropologiska studier tävlade med teologiska och exegetiska metoder, och lade fram diverse teorier om ursprung och släktskap mellan drama, ritual och lek. Jane Harrison studerade till exempel det grekiska dramats rituella ursprung; Gaster konstruerade en utvecklingsmodell som utvecklades från ritual till drama till liturgi tills den nådde fullbordan i litterär komposition; Burkert och Girard lade fram hypotesen att en primitiv offerritual utgjorde religionens och samhällets centrum; La Barre antog att religionen härrörde från shamanistisk dans och Van der Leeuw såg dansen som roten till *sacer ludus*, ”den heliga leken” (jämför Doty 1986; Friedrich 1983).

Uppskattandet av de performativa och experimentella aspekterna av religionen förutsatte någon sorts anspelning på det sakrala, som ansågs vara både föremål för och erfarenhet av något extraordinärt och övernaturligt kraftfullt. Religionshistoriker hävdade att det sakrala manifesterar sig självt i till exempel religiösa riter och helig lek. Det skapar en ambivalent känsla av rädsla och vördnad som kan dämpas och uttryckas genom rituellt förkroppsligande och gestaltning. Religiös erfarenhet tänkte man sig som ”numinös känsla” gentemot ”den helt igenom andre (Otto [1923] 1980; jämför Van der Leeuw 1963 och 1986; Eliade 1970:1-37; för en kritisk bedömning se Ricoeur 1970 och 1974).

Medan Rudolf Ottos *mysterium tremendum* (fruktan och bävan inför ”den helt igenom andre”) utövade stort inflytande på den europeiska uppfattningen av den religiösa erfarenheten, så gav William James genom sin definition av religion som ”enskilda människors känslor, handlingar och erfarenheter när de befinner sig i ensamhet ... i relation till vad de än skulle betrakta som det gudomliga” uttryck för den fromma väckelserörelsen och individualismen som karaktäriserar den amerikanska kontinenten ([1902] 1958:42). Religiös erfarenhet definierades som antingen ontologiskt skild från vanlig erfarenhet (Otto) eller fullständigt beroende av individuella trossystem (James). I båda fallen befann den sig utom räckhåll för mer objektiva, sociala vetenskapliga kriterier.

Trots dessa tillkortakommanden var vägen banad för företrädare för den religiösa gemenskapen som var villiga att omvärdera den spända relationen mellan text och erfarenhet, dogm och ritual och mellan teologi och lek. Under de senaste decennierna har teologer, forskare och utbildare börjat utveckla lekteorier och engagera sig i genomförandet av lekfullt experimenterande. Denna trend fick stöd genom en växande acceptans av terapeutiska modeller och socialvetenskapliga religionsteorier som inte länge tänkte sig det heliga som antingen ”den helt igenom andre” eller William James’ radikala individualism. Geertz *Interpretation of Cultures* är ett typexempel. Han definierar religion som ett kulturellt och symboliskt system

som ”etablerar kraftfulla, genomgripande och bestående sinnesstämningar och motivationer hos människor” (1973:90), och kontextualiserar på det viset religiös erfarenhet utan att förebrå den för dess subjektivism. Man argumenterade att religionen inte är ett monolitiskt system som står för en sanning, utan är sammansatt av många sanna erfarenheter rotade i kulturella system. Likt leken är religionen fiktiv, och ändå sann (jämför Harrison 1977; Kliever 1981; Grimes 1990). Om vi lånar ett begrepp från Foucault (1972) är den ett *arkiv* av kulturell erfarenhet<sup>17</sup> (jämför Krondorfer 1992).

Även teologin har omvärderat sitt förhållande till leken. Med början i slutet av 1940-talet bekräftade några liberalteologer från katolska och protestantiska trossamfund lekens meningsfullhet för den samtida teologiska diskursen. Dessa lekteologer reagerade på moderna människors främlingskap inför dogmatisk teologi och började införliva psykologiska och lekfulla element för att återvitalisera teologin (Miller 1970 och 1971). Mer konservativa lekteologer, som den tyske forskaren Rahner (1972), Pieper (1952; 1973), och Moltmann (1972), som har blivit påverkade av Schillers idealism, gick huvudsakligen vidare inom lämpliga teologiska kategorier. De hävdade att det finns en kvalitativ skillnad mellan *deus ludens* (den lekande Guden) och *homo ludens* (den lekande människan). De mer bärkraftiga essäerna skrivna av amerikanska lekteologer (Neale 1969; Cox 1969; Miller 1970; Keen 1970) fokuserade på människans lekfullhet genom att anta den positiva synen på populärpsykologi och den humanistiska rörelsen.

De flesta lekteologer tog emellertid varken del i verkliga lekprocesser som innebar kroppsligt deltagande, eller drog hermeneutiska slutsatser av specifika framföranden och dramatiskt återskapande; snarare använde de leken metaforiskt för att förbättra det teologiska tänkandet (Krondorfer 1990). Därför kunde lekteologin erbjuda uppmuntran, men inget praktiskt stöd för de företrädare för den religiösa gemenskapen som var intresserade av att experimentera med lekprocesser. De aktiva grupperna i de religiösa institutionernas utkanter förgrenade ut sig inom andra områden och fick därigenom inspiration och stimulans från olika former av psykoterapi, dans och experimentellt drama.

I Europa, särskilt i Tyskland, har en rörelse utvecklats under det senaste årtiondet där vuxna återskapar bibelberättelser och förkroppsligar bibliska personer i syfte att lära känna sig själva och texten. Detta lekfulla och dramatiska sätt att närma sig bibliska berättelser kallas bibliodrama, en metod som kombinerar psykodramatiska principer och exegetiska intressen, och som ibland bygger på tekniker för experimentellt drama (Kiehn 1987; Martin 1976 och 1985.) I USA äger liknande experimentella försök rum. De är mindre av en organiserad rörelse och mer ett resultat av individuella försök att använda olika stilar och tekniker (Wink 1973; Power 1979; Laeuchli 1987 and 1988). Det som är gemensamt för dessa experimentella försök är lek med, förkroppsligande, dramatisering eller iscensättande av heliga berättelser, gester, symboler och ritualer. *Homo religiosus* gav sig in i leken och arbetet med tillsammans med *homo ludens*. Många människor som är engagerade i de praktiska aspekterna av detta arbete, är inte bara involverade i lekfullt experimenterande med bibliska berättelser, utan är också engagerade i reflektion kring de metodologiska och hermeneutiska resultaten och innebör-

---

<sup>17</sup> Detta är en teknisk term som Foucault använder i boken *“The Archaeology of Knowledge”* (övers anm).

derna av *liminalitet genom lek* – i ett försök att öka vår förståelse av det mänskliga predikamentet.

*Översättning av Eva Danneholm och Lotta Geisler*

Artikeln är hämtad ur Krondorfer, Björn [red], *Body and Bible. Interpreting and Experiencing Biblical Narratives*. Trinity Press International, Philadelphia, 1992. Översättningen har gjorts med tillstånd från författaren.

För referenser hänvisar till referenslistan som här publiceras i eget dokument.