

Silje Alise Ness



**Lek som før-rasjonelt fenomen
En masteroppgave i pedagogikk**

Forord

Når jeg så har kommet hit, og fått denne oppgaven på trykk, må jeg vel si noe om veien hit og hvorfor jeg valgte akkurat *Lek* som tema i min masteroppgave. Denne masteroppgaven har hatt et langt svangerskap, med flere farer. Det begynte allerede høsten 2008 da min interesse for pedagogisk filosofi ble vekket tidlige morgener i auditorier på Dragvoll. Da jeg etter hvert fikk gleden av å arbeide på ped 1001 (pedagogisk filosofi og idéhistorie) var det ingen tvil. Jeg skulle skrive Masteroppgave innen pedagogisk filosofi og jeg skulle bruke Nietzsche. At Nietzsche snakket til meg var ingen tilfeldighet. Etter første møte med Nietzsche-inspirert musikk allerede tidlig i barndommen har hans måte å se verden på fasinert meg. Den før-rasjonelle lekdiskursen får i dag lite oppmerksomhet. Det er fort gjort å bli frelst, og derfor hadde jeg i utgangspunktet lyst til å både skrive om det før-rasjonelle og ikke instrumentelle, men også det rasjonelle og instrumentelle. Dessverre ble rammen rundt en masteroppgave i minste laget.

Jeg vil takke min veileder, Kjetil Steinsholt for inspirasjon og leken veiledning. Men jeg vil også takk mine vinskjøger, uten deres kritiske synspunkt i de sene nattetimer, i rødvinrus og selvforglemmelse, ville jeg neppe ha skrevet om nettopp dette. Også en takk til ungene rundt meg som herjer og leker rundt, uten det minste mål, hensyn eller mening utenom nettopp å bare være.

Lek som før-rasjonelt fenomen

-Perspektiver, synspunkter og analyser-

Forestillingen om lek har alltid hatt en sentral plass i vår verden og siden antikkens dager har vestlige filosofer på ulikt vis bakt leken inn i sine ofte så omfattende teoretiske konstruksjoner. De filosofiske tilnærmingene til lek kan grovt sett sies å være delt i to, de som ser leken som noe rasjonelt og instrumentelt, og de som betrakter leken som et før-rasjonelt og ikke-instrumentelt fenomen. Avstanden mellom disse måtene å vie leken oppmerksomhet på har vært og er stor.

Jeg vil i denne artikkelen vie den ikke-instrumentelle og før-rasjonelle lekdiskursen oppmerksomhet. Jeg ønsker å vise at lek er noe ganske annet, eller noe mye mer enn lystbetont aktivitet og at det er et helt klart skille mellom lek, slik man betrakter begrepet innenfor deler av filosofien og lek, slik det ofte blir sett i pedagogisk sammenheng. Innenfor pedagogikken har man ofte vært opptatt av å redegjøre for leken ut fra bestemte funksjoner, hva den kan brukes til. En slik tilnærming til lek, som har hatt stor betydning for den pedagogiske hverdagspråkbruken, har til tider vært så dominerende at den har skygget for en underliggende og knapt hørbar språkbruk om hva leken er som fenomen. Det finnes i dag en rekke pedagogiske studier, både kvantitative og kvalitative, om hvorfor leken er en viktig ressurs for barn og deres personlighetsutvikling. De fleste av disse studiene passer godt inn i de rådende diskursene som står til pedagogenes rådighet og er (av den grunn) relativt forståelige for de fleste. Ikke sjelden hører man at lærere og førskolelærere ikke bare blir oppfordret til og gjør arbeidet med barn så leken som mulig; det er også et utdanningspolitisk must i en tid hvor kompetanse og bestemte ferdigheter har blitt en viktig del av det å forberede barn til et liv som alltid kommer. Det er derfor ikke urimelig å si at fokuset sjelden har vært orientert mot det viktige spørsmålet om hvordan leken skal forstås og hva som faktisk skjer i og med de som leker eller blir lekt.

I denne artikkelen, som har forståelsesaspektet knyttet til lek som omdreiningspunkt, vil jeg i del I se nærmere på fire ulike filosofer og deres tanker rundt leken. Det de har til felles er først og fremst deres syn på leken som et før-rasjonelt, ikke-instrumentelt og

dynamisk fenomen. I del I har jeg valgt å presentere filosofene kronologisk etter tid, ikke fordi de nødvendigvis (som noen hevder) er inspirert av hverandres tanker, men for at det skal blir lettere for leserne å se en mulig sammenheng mellom dem. Årsaken til at jeg har valgt ut nettopp disse filosofene, Schiller, Nietzsche, Buytendijk og Gadamer, er at de alle forholder seg til begreper som alvor, bevegelse, kunsterfaring, selvoverskridelse og selvforglemmelse som viktige faktorer i enhver forståelse av lek. Presentasjonen av hver enkelt lekperspektiv(er) vil aldri, innenfor rammene av en mastergradsoppgave, kunne være utfyllende nok. Til det er de alt for omfattende og subtile. I del I er derfor min intensjon å presentere et kort grunnriss av sentrale ikke-rasjonelle/instrumentelle perspektiver om leken som fenomen. I del II vil jeg derimot være langt mer kritisk drøftende. Med utgangspunkt i Gadamers hermeneutiske lekoptikk vil jeg kritisk forsøke å se nærmere på sentrale begreper som ofte har gått igjen i de lekteoretiske perspektivene jeg har valgt i denne artikkelen. Dette er viktig i den forstand at også de som har tatt opp tråden og sett nærmere på lekens ”fenomenologi” har hatt en tendens til å se likheter der de kanskje ikke finnes, trukket forhastede konklusjoner og på den måten gjort det alt for enkelt for seg selv. Jeg vil derfor i del II forsøke å diskutere likheter og ulikheter mellom de valgte filosofenes forståelse av lek – på en leken måte (håper jeg). Jeg vil gripe tak i noen sentrale begreper fra del I, problematisere og ikke minst utvide dem fra flere ulike vinkler. Slik vil det være mulig å få en langt mer nyansert diskusjon av den ikke-instrumentelle leken som er nødvendig i en tid hvor lekens mulighetsrom mer og mer skrumper inn.

Del I

Lekens estetikk: Friedrich Schiller

”-mennesket leker bare når det i ordets fulle forstand er menneske og *det er bare helt menneske når det leker.*” (Schiller, 1991, s. 70)

I det 18. århundre ga Schiller ut sin bok *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* eller på norsk *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Boka er inspirert av Schillers nære samarbeid med Wilhelm von Goethe, og han ønsker å vise oss estetikkenes betydning når det kommer til Bildung, altså hvordan vi blir dannede mennesker. Gjennom oppbyggelige estetiske opplevelser kan mennesket bli helstøpte individer og vi er helt avhengig av slike opplevelser for å balansere driftene vi har i oss.

Schiller utbroderer dette ved å hevde at mennesket har to overordnede drifter i seg. Vi har vår menneskelige natur, stoffdriften, hvilket er vårt livsgrunnlag, den som gjør at vi i det hele tatt kan overleve. Herunder hører våre følelser, sanser og ikke minst vårt begjær. Uten stoffdrift vil ikke mennesket kunne være i stand til å leve. Men med kun stoffdrift vil ikke mennesket være et humant menneske. Vi ville ikke vært annerledes enn dyrene. Det som gjør oss til mennesker er nemlig også intelligensen. Og med dette kommer også det Schiller kaller for formdriften. Gjennom formdriften ønsker vi å skape orden. Disse driftene står ikke i naturtilstanden direkte mot hverandre, men gjennom kultivering endres de og i kulturens grep vil de etter hvert komme i motsetning til hverandre. Det foregår naturlig en vekselvirkning mellom dem, uten form, ingen materie, uten materie, ingen form, hevder Schiller med henvisning til Fichte (Schiller 1991, s. 58). Det kroppslige, stoffet er avhengig av formen. Om en av driftene skulle utvikles mer enn den andre får vi en ubalanse, en forskyvning av forholdet mellom dem. Forfekter vi naturen på dens rettmessige områder vil vi erfare dens tyranni på det moralske felt. Driftene er således avhengige av hverandre, for å tøyle mennesket. Schiller mener at de gamle grekernes samfunn fremstår et ideal som ikke må glemmes:

Grekerne stiller oss til skamme, ikke bare ved en enkelthet som er fremmed for vår tidsalder; de er samtidig våre medbeilere, ja ofte våre forbilder når det gjelder de midler vi bruker for å slå oss til tåls med vår kulturs naturstridighet. Samtidig fulle av form og fylde, samtidig filosoferende og formende, samtidig sarte og energiske ser vi dem forene fantasiens ungdommelighet med fornuftens mandighet i en strålende menneskehet (Schiller 1991, s. 28).

Uansett hvor høyt fornuften strakk seg hos de gamle grekerne, så hadde den alltid materien med seg uten at den gikk til angrep på naturen, men i det 18. århundres Tyskland ser han hvordan fornuftens høysete gjør menneskene delt, forfekter individene og gjør mennesket til barbarer som ikke tar hensyn til sin natur. Og dermed kan han si at grekeren fikk sin form fra den allforenede natur, mens det moderne mennesket får sin form fra den oppstykkede forstand. Mennesket blir bare et uttrykk for sitt arbeid, og sin vitenskap. I den ytterste konsekvens sier han at:

Den abstrakte tenker har derfor ofte et *kaldt* hjerte fordi han stykker opp de inntrykk som bare i egenskap av helhet kan bevege sjelen. Det praktiske mennesket har ofte en *trang* i hjertet fordi dets fantasi, stengt inne som det er av snevre yrkesgrenser, ikke er i stand til å åpne seg for noen annen forestillingsverden. (Schiller 1991, s. 33)

En konsekvens av dette kan være at mennesket enten vil la stoffdriftens aktive kraft få overtaket og gjøre den mottagende evne til den bestemmende, eller motsatt la formdriften bli rådende og skyve den bestemmende evne foran den mottagende. I det første tilfellet blir mennesket aldri seg selv, det blir kun et "offer" for sin natur, i det andre tilfellet blir det aldri noe annet, det vil forbli uforanderlig. Uansett; i begge tilfeller vil det utånde. Personligheten vil oppheves i begge tilfeller og mennesket vil ikke lenger være et humant menneske.

Løsningen finner Schiller i estetikken og det er nettopp her leken kommer inn. Kunsten, dens skjønnhet og rene kilde til liv kan forene mennesket slik at det igjen kan bli helt. Han sier at "menneskeheten har mistet sin verdighet, men kunsten har bevart den som stener i tavler" (Schiller 1991, s. 42). Skjønnheten som man fornemmer gjennom estetiske opplevelser er det som kan redde menneskeheten og nettopp leken, eller lekdriften som han kaller den, er det eneste stedet hvor det verken er formdriften eller stoffdriften som har overtaket. Det er kun i leken at mennesket finner sin helhetlige natur. I leken slipper vi våre tøyler og får mulighet til å vokse. Når lekdriften bestemmer virker stoff- og

formdriften sammen, de forenes. Her blir tiden opphevet i tiden, tilblivelse blir forent med absolutt væren og forandring med identitet.

Sansedriften utelukker all egenaktivitet og frihet fra sitt subjekt, formdriften vil selv bestemme, den vil frembringe sitt objekt; lekedriften vil altså strebe etter å motta slik som den ville ha frembrakt, og frembringe slikt som sansene trakter etter å motta (Schiller 1991, s. 64).

Når lekdirften tvinger driftene til forening og forsoning oppheves det tilfeldige og all tvang, og mennesket frisettes både fysisk og moralsk. Dette formidles godt av Herbert Marcuse i *Eros og Civilisationen*:

Schiller forestiller seg frihedens rige liggende hinsides nødvendighedens rige, friheden findes ikke i, men uden for kampen for tilværelsen. Besiddelse og fremskaffelse af livsnødvendighederne er forudsætningen for og ikke innholdet i et frit samfund. Nødvendighedenes, arbeidets område er ufrit [se del II], fordi menneskets tilværelse i dette område er bestemt af målsætninger og funktioner som ikke er dets egne, og som ikke tillader de menneskelige evners og lysters frie leg (Marcuse 1980, s. 179f).

I leken hersker ikke begrepene eller sansene, de spiller fritt om seg. Mennesket er ikke opptatt av å sette begreper på dets sanselige opplevelser og er frisatt tvangen fra sine grunndrifter. Slik kan man betrakte en kunstner som fritt skaper et kunstverk, ut fra egen fantasi og kreativitet. Kunstverket i seg selv behøver ikke ha noen nytteverdi. Musikkstykket kan fortelle oss en historie og påvirke oss, men det er ikke den bakenforliggende nytten som blir satt i fokus. Den tvang sinnet påføres i lekdirften forklarer han slik:

Når vi har lidenskap for én som fortjener vår forakt, føler vi pinlig naturens tvang. Når vi er fiendtlig innstilt ovenfor en annen, som avtvinger vår respekt, opplever vi like pinlig naturens tvang. Men så snart dette mennesket har vakt vår naturlige interesse og samtidig vunnet vår respekt, forsvinner både følelsenes og fornuftens tvang. Vi begynner å elske dette mennesket, dvs. Vi begynner samtidig å leke med vår naturlige interesse og respekt (Schiller 1991, s. 64-65).

Lekdriften, som Schiller kaller skjønnhet, er levende når man føler dens pulserende livsrytme; når man betrakter mennesket som skjønt er det levende. Mennesket er ikke bare materie eller ånd, skjønnheten kan derfor ikke bare være liv. Om det bare er liv, er det formløst, om det er bare form, er det livløst. Skjønnheten er fellesbetegnelsen på

begge våre drifter, for lekdriften. Om man leter etter skjønnhet vil man finne den der det lekes. Schiller hevder videre at språkbruken rettferdiggjør navnet lekdrift fordi ordet lek nettopp brukes om det som hverken er subjektivt eller objektivt tilfeldig og likevel ikke er tvingende utenfra eller innenfra. Man befinner seg i leken i en mellomposisjon mellom loven og behovet, nettopp fordi sinnet har unndratt seg tvangen fra dem begge.

Schiller bruker begrepet skjønnhet, mer enn han bruker lekbegrepet. Det er derfor viktig å huske på at han mener at skjønnheten er det tydeligste ”resultat” av lekdriften. Her kommer også friheten inn, som han ikke tolker som noe lovløshet, men som harmoni mellom lover, ikke vilkårlighet, men som den høyeste indre nødvendighet. Først når naturens tvang har blitt oppløst i skjønnhet kan vi løfte oss opp til den rene estetiske enhet, hvor mennesket er helt og de to tilstandene (stoff- og formdrift) forsvinner og heves opp i det enhetlige. Friheten begynner altså først når mennesket er fullstendig og har fått utviklet begge sine grundrifter.

Mennesket kan kun bli helt om det får en leken oppdragelse. Vår vilje er ikke fri til å handle, men bundet gjennom våre drifter. Om man handler på vegne av vår stoffdrift, blir vi villmenn som kun tørster etter å slukke vårt begjær, behage våre følelser og tilfredsstille våre sanser. Handler man på vegne etter vår formdrift blir vi barbarer som undertrykker våre sanser og behov og i begge tilfeller vil vi bedrive tyranni mot vår egen natur (Hohr 2004). Gjennom barnets lek blir driftene satt på plass og vi får mulighet til å utvikle oss til fullendte, frie og autonome mennesker. Vår tosidige personlighet eller natur, blir harmonisert og humanisert (Steinsholt 1999). Vi blir til hele mennesker. Å leve estetisk betyr for Schiller at vi skal skjenke oss frihet, gjennom frihet. Og kun slik kan vi unnsnippe fremmedgjorte og manipulerende mennesker.

Vi har sett at Schiller anser lekdriften som vår eneste mulighet til å bli hele mennesker. Lek er vår mulighet til å vokse ut av umyndighet og trelldom. Leken er ikke et rasjonelt eller instrumentelt fenomen for Schiller. Han er opptatt av å beskrive hvorfor vi leker, i den forstand at han beskriver lekdriften som vår eneste mulighet til å komme videre, til frihet, autonomi og myndighet. Leken er kun nyttig for mennesket selv i første omgang, men hans idealisering av det lekne greske samfunn viser også at han har en fast tro på at leken også gir et håp for det moderne menneskets kultur. Og da gjennom den estetiske oppdragelsen, med rom for det lekne. Det lekne mennesket må ut i samfunnet for å

utfolde seg. Det lekne mennesket har alle muligheter i seg; det ønsker å glede seg over illusjonen, pynte seg med metaforer og leke. Leken er for Schiller det eneste som kan forene våre naturlige drifter og derfor er også lek livsviktig for mennesket. Lekdriften er på denne måten det estetisk dannede menneskets egentlige kjennemerke.

Om tragedienes lek og Zarathustras bekjennelser: Friedrich Nietzsche

Det gamle sagn forteller at Kong Midas lenge jaktet i skogen etter den vise Silén, følgesvennen til Dionysos, men uten å fange han. Da han endelig har fått hånd om han, spør kongen hva som er det aller beste og mest å foretrekke hos mennesket. Steil og ubevegelig tier demonen, inntil han tvunget av kongen, endelig bryter ut i latter med disse ord: ”Elendige døgnflueslekt, barn av tilfellet og slitet, hvorfor tvinger du meg til å si det som vil være mest forfriskende for deg, ikke å høre? Det aller beste er uoppnåelig for deg: Ikke å bli født, ikke å være, å være intet! Men det nest beste for deg – er snart å få dø” (Nietzsche 1993, s. 45).

Nietzsche taler om lek flere ganger i sitt forfatterskap. Vi møter det først i *Tragediens fødsel* hvor han i likhet med Schiller og Gadamer, går veien om kunsten. For Nietzsche er det det før-sokratiske greske samfunn som står i særstilling. Deres måte å si ja til livet på, med alle dets sider, appellerer til ham. Hellesnes forsøker å få frem dette gjennom følgende punkter: Grekerne greide gjennom den greske tragedien å ta innover seg at:

- at alt som kjem i stand, straks går til grunne og at alt såleis berre er ein prosess
- at alt eksisterer einskildsvis, dvs. som ”particularia”
- at alle menneske lir under sin partikularitet, dvs. under det å ha grenser, og såleis strevar etter å overskride desse grensene,
- at menneske går til grunne ved at dei øydelegg grensene sine (Hellesnes 1999, s. 41)

Nietzsche ønsker å få frem livets mangefasetterte sider og det beste eksemplet på det fant han i den greske tragedien og hvordan grekerne lot seg fascinere av gudene Apollon og Dionysos, som begge representerte våre urkrefter. Han sier at på samme måte som det er behov for to kjønn for å unnfange mennesket, så trengs det også to ur-drifter for å

unnfange kunsten. Slike ur-motsetninger er svært viktig. Apollon representerer den billedlige kunsten og dionysos representerer den ikke-billedlige kunsten; musikken (det attiske kor). Kun kunsten kan bygge bro mellom disse to og med den greske viljen kunne den bli like apollinsk som dionysisk gjennom den greske tragedien. Med disse to gudene ser vi at Nietzsche skaper en analyseramme for estetiske prinsipper gjennom en dristig tese om den menneskelige værens grunnbetingelser.

Apollon står for drømmenes vakre skinn, som han kaller det. Men også lysguden, som representerer visdom og skjønnhet. Men drømmenes vakre skinn er bare et skinn, en drøm. Det er ikke snakk om virkelighet. Og om man bare ser verden gjennom apollons øyne, så ser man ikke virkeligheten. For å kunne beholde en slik drømmende forståelse av virkeligheten må man også vise måtehold og forsiktighet, slik at den ikke blir rokket ved. Man må ikke la den gå for langt, da blir forestillingen forstyrret. Vi våkner og innser at vi tar feil, at vår erkjennelse ikke er riktige og at vi ikke må følge Schopenhauer og de uhyrlige skrekkbildene som ligger i hans vilje (Nietzsche 1993) En uhyrlig skremsel som setter oss i nær kontakt med vår innerste ur-grunn. En dionysisk beruselse hvor alle individualiserende prinsipper brytes ned, en følelse som vises best i kontrast til apollons former og klarhet, det faste omriss og den lyse drøm. Dionysos er guden for vinen, for beruselsen, hallusinasjonen, orgiasmen, for homoseksualiteten og det feminine. Det er selvforglemmelsens arnested og i selvforglemmelsen mister man bevisstheten om seg selv, man rives med av dans, sang og andre former for kunstnerisk magi – man mister distansen. I beruselsens hengivenhet og fortryllelse våger mennesket å slippe seg fri. Man er i en berusende virkelighet, og man våger å la individualiteten svinne bort i et fullstendig selvtap og alle grenser som virker undertrykkende. Det dionysiske frister ved at det bryter ned grenser til natur og medmennesker, det overviner principium individuationis, det føler kjærligheten i masserusen og skranker rives ned i menneskets indre. Bevisstheten åpner seg for det ubevisste. Det kan være snakk om en lystfull undergang som det er muligheter til å oppleve aspekter av gjennom det attiske dramaet og Wagners operaer. Dramaet og operaen utgjør et kompromiss mellom disse to sterke grunn driftene

Vår muligheter er da i følge Nietzsche og enten være apollinske drømmekunstnere, eller være dionysiske beruselseskunstnere. Man har valget mellom å være i en drøm, utenfor

virkeligheten, eller å se den grusomme virkeligheten inn i øynene. Dette kan på en måte sammenlignes med Schiller form- og stoffdrift. Men til forskjell fra Schillers drifter, er det ikke snakk om at kreftene klarer å forsone seg og finner harmoni i og gjennom lekdriften. Forholdet mellom det apollinske og det dionysiske er heller bundet til det Nietzsche kaller en ”evig lek” mellom individualisering og integrering, som viljen kaster på oss (Spariosu 1988). Nietzsche mener at kun i den greske tragedien kan man være begge deler simultant.

Slik må vi tenke oss ham der ute i den dionysiske drukkenskap eller mysteriets selvuttømming som synker ned, avsides fra det svermende kor, og der hvor samtidig den apollinske drømmervirkelighet åpenbarer ham hans egen tilstand, det vil si hans enhet med verdens innerste grunn, i liknelse av en drøm (Nietzsche 1993, s. 42).

Men den greske tragedien gikk til grunne, den begikk i følge Nietzsche selvmord som følge av en uløselig motsetning. Den døde tragisk og ble erstattet med den nyere attiske komedie. De nye dikterne som Euripides, bringer tilskuerne inn på scenen og ønsket å lage en tro etterligning av virkeligheten. Og slik kunne massene nå bli forberedt og opplyst. Tragedien var blitt gjort om til et fornuftsprosjekt. Et sokratisk prosjekt. ”Han skiller ut dette opprinnelige så allmektige dionysiske element fra tragedien, og bygger den opp igjen på en kunst, en moral og et livssyn som er helt fri for det dionysiske.” (Nietzsche, 1993, s. 83) Tragediens nye demon er derfor i følge Nietzsche Sokrates som begjærer apollinsk klarhet. Når Sokrates fornuftige dialog overtar for Dionysos lidenskaper blir mennesket fremmedgjort. Selvforglemmelsen, ekstasen og leken forsvinner, tragediens analytiske grep tar over. Tragedien mister sin rot i virkeligheten.

I *Slik talte Zarathustra* skriver Nietzsche at ”jeg vil gi mennesket et mål og livet en mening: overmennesket- det lyn som forløser den dystre sky mennesket”. I Zarathustraboken presenterer han for verden et ”nytt” verdenssyn. Han hadde allerede proklamert Guds Død i *Den muntre vitenskap (la gaya scienza)* i 1882 og mente at mennesker ikke lengre har Gud som forbilde og dermed trenger et nytt ideal. Og idealet Nietzsche presenterer oss for overmennesket (Übermensch). Zarathustra var opprinnelig en historisk skikkelse på lik linje med Buddha, Jesus, og som holdt til i området rundt det vi i dag kjenner som Kurdistan. Men det finnes ingen sikre kilder for Iransk religion før gâthâene så Nietzsche sto relativt fritt til å legge ord i hans munn og plassere han i det 19. århundre. Zarathustra

ble en slags selvbiografi om Nietzsche hvor han legger sin egen reise inn i Zarathustrafiguren og Zarathustras profetier blir da Nietzsches råd om hvordan vi best kan leve våre liv og få mest ut av dem. Og det kan vi få gjennom leken og selvoverskridelsen. Dannelsesaspektet i boka er klart fremtredende, men det bryter også til tider dramatisk med den klassiske tyske dannelsesstradisjonen. Det er, som hos tidligere dannelsesfilosofene snakk om selvoverskridelser og selvforglemmelse, men den er hos Nietzsche langt mer smertefull. Selvoverskridelsen handler om å våge å ta makt over eget liv og ved å våge å leve farlig. ”Zarathustra var masken som gjorde han i stand til å si ting han ellers ikke kunne ha sagt” (Steinsholt 2009, s. 369). På denne måten er det Nietzsches egne visjoner og erfaringer vi møter. Han ønsker og nå dem som tør å se utenfor flokken, individene som tør å overskride seg selv for sin egen del. Han ønsker ikke å tale til folket, ønsker ikke å være en hyrde, han ønsker seg feller. ”Feller og fellesskap søker den skapende og ikke lik, og heller ikke hyrder og troende. Medskaper søker den skapende - medskapere som kan risse nye verdier inn på nye tavler” (Nietzsche 1999, s. 18). Han vil gå sin gang, hoppe over de nølende og sendrektige og slik vil hans gang bli deres undergang. Menneskene er ikke klare for Zarathustra, de forstår han ikke, ”jeg er ingen munn for disse ører”. På samme måte følte Nietzsche at menneskene heller ikke var klare for å høre på han. I beskrivelsen av linedanseren spenner han en line mellom ti tårn, linen som går over underverdenen mot overmennesket. Og linedanseren balanserer mens djevelen jager etter han og det ender med at han faller ned. ”Av faren har du skapt deg et kall – det skal man ikke forakte. Og nå går du til grunne ved ditt kall: derfor vil jeg begrave deg med mine egne hender” (Nietzsche 1999, s. 16). En slik måte å overskride sin frykt på, det vil si å ha vilje til makt over seg selv, er gjennomgående i Zarathustraboken. Menneskers tradisjoner og sannheter må settes på spill og gjerne ut av spill. Vi må våge å sette oss selv og våre sannheter på spill. Og det er nettopp gjennom leken vi har muligheten til glemme oss selv i en form for selvberuselse. Det dionysiske er ikke tapt gjennom tragedien, vi ser den fortsatt som en form for selvforglemmelsen i leken.

Ånden i menneskeheten må forvandles. Vi må våge å se ut til virkeligheten igjen. Møte den ansikt til ansikt. Vi må våge å sette oss selv på spill og forandre oss. I Zarathustras første tale skriver han om *De tre forvandlingene*. Åndens byrde er tung, tungt lesset som

en kamel går han ut i ørkenen, men kamelen forvandler seg til en løve som vil ha frihet og herske over sitt eget liv, men løven kan ikke skape nye verdier, men for å skape frihet og være sin egen herre, så må man være en løve. Men løven må bli til et barn, for barnet er uskyldig og ubeskrevet, en ny begynnelse. En vilje til makt til å skape en egen verden. Barnet skaper gjennom leken. Gjennom løvens vilje får vi muligheten til å stille tradisjonene på spill og gjennom barnets kreativitet får vi en mulighet til å omformulere våre verdier. Når barnet leker skaper det sin egen verden, uangrepet av tradisjonene. Men barnet vender også tilbake til kamelen og løven, slik som man kan se at Zarathustra vender tilbake til fjellene når han ikke føler at han blir forstått (Nietzsche 1988). Han skisserer her hvordan vi kan bruke vår vilje til makt for å oppnå det lekne. Slik barnet leker med verdene i en stor verdenslek, slik som det beveger seg uredde hit og dit, mellom vilje og kreativitet; slik kan vi fødes på ny og komme frem til ny forståelse.

”Det å skape noe krever at man skaper noe utover seg selv samtidig som det skal føre til fremtidige overskridelser, omskaping [og forvandling]; det er snakk om å skape noe som skaper”(Steinsholt 2009, s. 456) Verdiene må hele tiden omformuleres, for nye absolutte verdier vil ikke føre til noe annet enn ny stagnasjon og sterilitet.

Forståelsen av lek, barnet og fødsel i Zarathustraboken er selvsagt metaforiske. Leken er selvoverskridelsen hvor viljen til makt rå. Barnet representerer det lekne overmennesket og fødselen fremstiller omformuleringen av alle verdier og nyskapingen. Leken er avgjørende for overmennesket. Overmennesket, den høyeste konsentrasjonen av makt, blir også det mest lekne mennesket. Jo mer makt vi har, jo mer leker vi. Og bare ved å vise vilje til å ta makt over oss selv kan vi være med på å forandre verden, for selv om fortiden ligger der, så kan man se på den som en lek. I *Om forløsningen* skriver Nietzsche:

Å forløse fortiden og omskape ”alt som var” til viljen selv sier : nettopp slik ville jeg det. *Viljen* kalles det som frigjør og forløser: slik lyder min lære, mine venner! Men lær også dette, viljen selv er ennå en fange. Viljen frigjør: men hva kalles det som lenkebinder også befrieren? ”Det var” kalles viljens tennerskjærende, ensomme kval: avmektig ovenfor det som *er* skjedd skuer den motvillig mot all fortid (Nietzsche 1999, s. 94).

Men den skapende viljen, viljen til makt er sterkere og kan si ”nettopp slik ville jeg det”. Gjennom barnets uskyld og eksperimentering uten tanke på konsekvens eller fremtidig

forløsning vil det frigjøre seg fra gamle verdier og forestillinger og således skape egne verdier. Det eksisterer kun her og nå, og glemselen gir muligheten til å møte utfordringer med nye øyne. For Nietzsche er barnets uskyld og glemsel det som skaper åpenhet for nye ting og barnet møter ting på en ny og utforskende måte hver gang. (Steinsholt 2009). Med overmenneskets barnlige tilnærming til livet vil Nietzsche at mennesket skal omformulere alle verdier og ikke lengre leve etter de moralske lover som tynger livets potensial. Han ønsket genier som kunne stå fram som gode eksempler og leve amoralsk. Leve hinsides godt og ondt. For i flokken vil vi aldri kunne bli i stand til å se samfunnet slik det virkelig er. Mennesket må spenne linen over flokken og balansere seg i retning av det lekne overmenneske, et ideal vi aldri vil kunne annet enn å strebe etter gjennom selvoverskridelse og eksperimentell barnlig livsførsel.

Om leken som fenomen og dens bevegelsesdynamikk: Frederik Jakob Buytendijk

“If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.” — William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

For Buytendijk (1887-1974) fremstår leken som et fengslende og svært gåtefullt fenomen og han ønsket derfor å undersøke nærmere lekens fenomenologi. Fenomenologien var i det 20 århundre en bevegelse hvor man ønsket å undersøke og beskrive fenomener slik de ble erfart i dagliglivet. Det gjaldt å studere fenomenet, uten teori om årsak, frigjort fra begrepenes tvang og forutsetninger. På denne måten ville man kunne beskrive det som var oppriktig og nært, frigjort fra tradisjonelle forestillinger og fordomsdømming. Buytendijks ønsket å se på hvordan leken kommer til syne og se på leken i seg selv, ikke som et pseudonym for noe annet (Hangaard Rasmussen 2001). Han blir av mange plassert innenfor det som ofte kalles den antropologiske filosofi, noe som kjennetegnes med ønsket om refleksjon rundt menneskets særegne status som levende vesen. Dette er en tradisjon som kan spores helt tilbake til Aristoteles, og Buytendijks ofte så biologiske

innfallsvinkler kan ses på som en reaksjon mot det dualistiske menneskesynet som hadde hersket siden Kant (Åm 1989). Buytendijk er som mange andre fenomenologer spesielt inspirert av Husserls fenomenologi hvor vi ser et klart brudd med dualismetenkningen.

Buytendijk ønsker å gjøre en undersøkelse med mottoet ”til leken selv”; altså en oppsporing av leken som fenomen. På den måten vil han forsøke å frigjøre seg fra de tradisjonelle forestillingene og leken som funksjonsbestemt. Han ville vise hvordan leken kommer til syne og at lek ikke er et pseudonym for noe annet, men et viktig prosjekt i seg selv, i barnets liv. Derfor stilte han seg tvilende til psykologien, hvor lek er noe langt mer enn bare lek. Buytendijk mener at leken er bærer av sin egen mening og ønsket ikke bare å vise hva lek er, men også hvordan lek er.

Selv om Buytendijk ble inspirert av Schiller kan man se et klart skille mellom dem. Hvor Schiller i høy grad ønsker å forklare hvorfor vi leker, ønsker Buytendijk å vise oss leken som fenomen i seg selv. Han redegjør for dette ønske med å si at man ved å være leken bevisst, og se hvordan den utspiller seg i ulike fasetter, så har man også den beste motgift mot å standardisere den på en bestemt utviklingslinje og funksjonsstyre den mot bestemte pedagogiske mål. Spørsmålet er som sagt ikke hvorfor barna leker, eller hva leken betyr for barnas utviklingsprosesser. Han ønsker å vise at leken ikke har noe formål utenfor leken selv og at barna ikke leker for å bli flinke, kompetente eller for å imponere andre. Han er dypt uenig i psykologiens påstander om at man gjennom rollelek og imitasjoner forbereder seg på voksenlivet.

Når Buytendijk ser på lekens fenomenologi kommer han likevel frem til noen ganske så tydelige trekk. Han mener leken hører til det han kaller den vitale sfære, altså opprinnelig en av livsdriftens spontane uttrykksformer som vi kan se hos høytstående dyrearter og mennesker. Det er den ”primitive” eller opprinnelige leken han ønsker å studere; leken som ur-fenomen. Han vil vise hva som kjennetegner barnets handlingsmønster i motsetning til voksnes, og vise hvordan man kan gjenkjenne dem. I motsetning til det voksne menneskets bevegelse ser Buytendijk at barnet stadig begynner ”på nytt”. Den barnlige bevegelsen har ikke noe bestemt utgangspunkt eller mål. Barnet har et eget handlingsmønster og han bruker begrepene barnlig (jugendlich), kvinnelig (weiblich) og mannlig (männlich) for å illustrere de forskjellige handlingsmønstre mennesket har. Videre forklarer han disse med å bruke omsorg og arbeid som grunnbegreper for voksne

(Åm 1989). Omsorg beskrives som en sirkelbevegelse hvor handlingen kretser rundt et midtpunkt som er selve omsorgens mål. Denne handlingen får mening gjennom den spenningen som består mellom den som handler og objektet for handlingen, den som trenger omsorg. Når midtpunktet mister sin tiltrekningskraft, når behovet for omsorg gir seg, så opphører også handlingen. Arbeid beskrives som en lineær bevegelse. Spenningen ligger her i selve målet. Når målet er nådd opphører handlingen. Vi kan således se at de voksnes handlinger er instrumentelle. De har tydelige mål om det så er den kvinnelige omsorgshandlingen eller den mannlige arbeidshandlingen.

Den barnlige (jugendliche) bevegelsen skiller seg tydelig ut fra dette, nettopp fordi den ikke har noe mål. Den har likhetstrekk med omsorgshandlingens dynamikk ved at den skiller seg fra den instrumentelle lineære handlingen, men den kretser ikke rundt noe formål, dermed er barnets handling formålsløs (Hangaard Rasmussen 2001). Videre hevder Buytendijk at alle våre bevegelser og handlinger har en felles kilde, et "liv" eller livsdrift (lebenstrieb) og gjennom erfaring og modning vil denne driften kanaliseres inn mot det sedvanlige og våre bevegelser og handlinger vil blant annet kunne følge bestemte kulturelle mønstre. De barnlige bevegelsene og handlingene derimot vil være spontane og formålsløse (ibid). De kjennetegnes av det tyske ordet Fülle eller overflod. Dette henger sammen med den uhemmede bevegelsestrangen vi finner hos barna, som han mener henger sammen med livsdriften som er en sentral metafysisk betegnelse for å forstå menneskelig ytringer i form av handling og bevegelse, handlinger som kan ses som uttrykk, ikke bare lovmessige virkninger. Det er livsdriftens som vises i den barnlige dynamikken, i barnets mangel på retning, barnets bevegelsestrang og dets overflod (fülle).

Buytendijk ønsker å beskrive forskjellen mellom de voksnes bevegelse og den barnlige bevegelsen (gestalt). De har begge en avsluttende form, samtidig som de har forskjellige egenskaper. Dette vises også gjennom det ulike forholdet barn og voksne har til omverden. Han illustrerer denne ulikheten med å bruke begrepene patisk og gnostisk holdning. En patisk (fra det greske ordet patos-følelse) holdning handler om å bli grepet, en følelsesmessig, sansemessig forbindelse. Dette er karakteristisk for barndommen, distraksjon, påvirkelighet, imitasjonstrang, vandrelyst, vimsing og troskyldighet. Denne følelsesmessige innstillingen fremkalles som en reaksjon på barnets møte med det nye, det ukjente verdensbildet som barnet omgis av. Altså en følelsesmessig forbindelse hvor

man blir beveget og berørt. Den gnostiske holdning utgjør en motsetning til den patiske. Den gnostiske holdning handler om å gripe. Den er i kontrast til den patiske, av ikke-emosjonell karakter, og den ytrer seg som en abstrakt målrettet størrelse. Den dreier seg om erkjennelsen av gjenstanden og deres objektive eksistens. Den gnostiske innstillingen er orientert mot bestemte mål (ibid).

Barnets holdning til omgivelsene har elementer av begge disse dimensjonene, selv om han knytter begrepet patisk spesielt til det barnlige. Barnet må for eksempel ønske å leke for at leken skal komme i gang, men er leken først kommet i gang så er det et uttrykk for at barnet har blitt grepet og satt i en patisk tilstand. Det er den patiske innstillingen som gir den barnlige dynamikk sitt preg, og som igjen kan forklare barns tilbøyelighet til å leke. Den patiske holdningen er imidlertid ikke kun forbeholdt barn. Den er også forutsetningen for at voksne menneske kan glemme seg selv og bli grepet. Som for eksempel gjennom kunstopplevelser, når vi blir betatt av andre mennesker, leser gode historier eller opplever at vi lar oss oppsluke av spenning mens tiden flyr. Denne holdningen er svevende av natur og forutsetter at målrettetheten settes til side. Mennesket vil, i følge Buytendijk, miste mulighetene for sanselige opplevelser ved målrettede handlinger, fordi den gnostiske ”tinglige” innstillingen er ute av stand til å fange opp det følelsesmessige. Inne i lekens sfære hvor mangelen på stabilitet og retning er ledende, hvor åpenheten for opplevelsen er gjeldene vil den gnostiske holdningen forsvinne. I lekens sfære er det ikke rom for bevisst å gripe ny lærdom. Lekens utfall er og skal være ukjent. Lekens bevegelse er ikke orientert mot et bestemt mål og dette problematiserer vår ivrige lyst til å bruke eller betrakte leken som et praktisk-pedagogisk hjelpemiddel (verktøy). Leken har en grunnleggende lystbetont karakter, noe som i pedagogisk virksomhet er fristende å benytte for å nå såkalte læreplanfestede kompetansemål. Om man ser leken som en før-rasjonell tilstand som ikke beveger seg i retning av et forutbestemt mål eller spor, så kan den heller ikke brukes til noe annet. Buytendijk ønsker å vise oss at leken i seg selv, og bare i seg selv er verdifull for barnet. Når barnet leker gjør det seg kjent med sine omgivelser, det erobrer verden. Han knytter det til å bli selvstendig, men lekens manglende retning viser dens før-rasjonelle karakter. Leken blir til mens det lekes og det er umulig å forutsi hva lekens erkjennelser skal kunne bli. Med en lekekamerat løftes leken enda et hakk høyere, mulighetene blir uendelige, uventede

svar og innfall gjør leken enda mer spennende, og lek er alltid lek med noe, alt fra en gjenstand til et annet menneske.

Den karakteristiske frem og tilbake-bevegelsen som Buytendijk tilla den barnlige dynamikk arter seg gjennom leken som et samspill mellom den som leker, og lekens gjenstand. Noe leker med noe, men også slik at noe leker med det lekende (Åm 1989, s. 28).

Når leken får et mål utenfor seg selv ødelegges den. En konkurranse hvor målet er å vinne kan ikke anses som en lek i følge Buytendijk. Lekens bevegelse og handling skal ikke være rettet mot noe mål utenfor leken i seg selv. Når det skjer har vi en typisk gnostisk handling, som ikke hører hjemme i lek. I likhet med Schiller setter Buytendijk leken i seg selv høyt. For opplevelsens skyld. Vi kan så se at Schiller beskriver hvorfor vi leker, mens Buytendijk viser oss hvordan vi leker. Videre har vi sett hvordan den barnlige bevegelsen uten noe bestemt retning og mål, kan beskrive noen trekk ved Nietzsches tanker om den dionysiske selvforømmelsen og selvoverskridelsen.

Hermeneutikk og lek som veien til forståelse: Hans-Georg Gadamer

Til en viss grad inspirert av andre filosofers tilnærming til lek, blant annet Schiller, Buytendijk og Nietzsche (se del II), tar Gadamer tak i leken i boka *Wahrheit und Methode* som ble utgitt i 1960 (norsk utgave: *Sannhet og Metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*). Gadamer vier leken mye plass i sitt livsverk, og leken - das Spiel - er for ham helt avgjørende når det gjelder forståelse som sannhetstilskikkelse; noe som bare ”skjer”. At Gadamer er opptatt av den før-rasjonelle leken er ikke så rart. Han er kjent for å ha uttalt at han helst ikke leser bøker som er yngre enn 2000 år gamle, så hans inspirasjon fra antikkens lekforståelse er tydelig. Når vi videre skal gå noe grundigere inn på Gadamers forestilling om Spiel er det viktig å tygge litt på selve ordet. For han er det tyske ordet Spiel noe som betegner noe uavsluttet, universelt, ikke definerbart og dermed vil oversettelsen av Spiel være mer likt vår forståelse av det norske ordet lek enn ordet spill. Ordet spill er mer konkret og foretrekkes oftere i hverdagslig språkbruk, for eksempel ”musklene spill under huden” og ”naturen spiller oss et puss.

Når man videre oversetter Spiel kan man legge vekt på ”at spil kan betegne en konkret enkelthandling, subjektiviteten utfører, hvilket leg ikke kan” (Tuft, 1996, s. 7). Videre hevder Tuft (1996) at som argument for å oversette Spiel til lek kommer fra tradisjonen etter Platon, Schiller og Huizinga, hvor begrepet oversettes med henvisning til lek, lekdrift og det lekende mennesket. Dessverre ser vi i den norske utgaven av *Wahrheit und Methode* (2000) at ordet spill i stor grad er brukt i stedet for lek. Man kan spørre seg hvorfor, men jeg vil ikke vie den diskusjonen så mye plass her.

Når Gadamer snakker om lek som veien til ontologisk utgreiing og hevder at den peker i retning av forståelse av kunstverkets ontologi og kunstens hermeneutiske betydning. Mange pedagoger som identifiserer seg med den fenomenologiske bevegelsen har hatt en tendens til å snakke om fenomenologi og hva den kan realisere i stede for å gjøre fenomenologiske analyser. Gadamers rike beskrivelser av leken kan være et eksempel på en fenomenologisk analyse på sitt aller beste. Men hvorfor lek? Hvorfor er den veien mot en ontologisk utgreiing? Poenget er å få frem et fenomen som kan gi et alternativ til den kartesianske tenkning som først og fremst er opptatt av subjektive holdninger som forholder seg til noe ”objektivt”. Hvis Gadamer skal være i stand til å bevege seg utenfor objektivisme og relativisme må han kunne vise oss et alternativ. Og det er nettopp det han forsøker å få til ved å introdusere forestillingen om lek. Ikke bare gir han en subtil fenomenologisk beskrivelse av lek; han trekker også kritisk på Huizingas analyser av lekens rolle i kulturen, Buytendijks redegjørelser av lekens bevegelsesdynamikk, Schillers lekdrift og (i sine senere arbeider) til Nietzsches forståelse av lek som vilje til makt. Men uansett inspirasjon; Gadamers analyser av lekens væremåte står mer enn godt nok på egne bein.

Gadamers ontologi om kunstverket folder seg ut gjennom lek. Mer generelt er lek den styrende tråden i hele hans hermeneutiske prosjekt. Det er leken som knytter kunst og språk sammen, og det kan ikke være noen tvil om at han gjennom forestillingen om lek undergraver, forrykker og stiller skarpe og kritiske spørsmål til det som har blitt kalt subjektivitetens metafysikk. Kant og Schiller diskuterte begge lek ut fra et estetisk blikk. Der Kant henviser til den frie lek knyttet til våre evner, og Schiller i leken så en mulighet til å fri oss fra kunnskapen og moralitetens bånd, låser lekens kunst eller kunstens lek det estetiske rommet for glede og underholdning. Selv før spørsmålet om kunst er alvorlig

stiller Gadamer spørsmålet om lek er alvorlig. Så trekker han på den estetiske bevissthets kategorier for så å kunne velte dem. Subjektivitetens lek vendes om til kunstens lek, som igjen begrenser og problematiserer spørsmålet om subjektivitetens rolle i kunsterfaringen. Den estetiske bevissthets skjønne fremtoning viser seg for Gadamer som noe uvirkelig, noe hinsides denne verden – ofte presentert som noe virkeligere enn virkeligheten selv. Estetisk erfaring og estetisk bevissthet har for Gadamer, i motsetning til Schiller, derfor to helt forskjellige utgangspunkt. ”Kunstværket er ikke et objekt, et stykke, kunstværket er et noget, hvis væremåde forvandler den erfarende” (Tuft 1996 s. 9). Han kritiserer videre Schillers tanke om ”oppdragelse gjennom kunst” og ønsker heller at man skal ha en ”oppdragelse til kunst” Det 19. århundres psykologi og erkjennelsesfilosofi har i følge Gadamer hindret oss i å få en adekvat forståelse at den estetiske væren. ”Begreper som etterligning, skinn, uvirkeliggjøring, illusjon, fortryllelse og drøm, forutsetter en relasjon til en virkelig væren som er forskjellig fra den estetiske væren.” (Gadamer 2000, s. 113). Han begrunner det med å si, at hvis estetikken bare var et skinn (jf. Schiller) så ville den i likhet med marerittet, bare være gyldig så lenge vi ikke tviler på det, og den vil miste sin sannhet så fort vi våkner opp.

For å kunne oppleve kunstverket må vi rette fokuset bort fra tanken om formål, funksjon og innholdsmessig betydning av kunstverket. Kunstnerens kontekst og budskap er ikke det som skal stå i fokus. Vi må ikke forvrengte kunsterfaringen til et stykke estetisk dannelsesprakt eller glasur. Vi må betrakte kunstverket som en ekte erfaring som forvandler den som gjør erfaringen (ibid). Men forestillingen om lek impliserer ikke bare kunstverket, men også språk, språklighet, skjønnhet, godhet og sannhet. Videre viser Gadamer til begrepet alvor. Lekens alvor er ikke det samme alvor som vi møter i formålsverdenen, og leken går ikke ut over seg selv. ”Formålsverdenen henviser til fornuft, forstand, nytte, Verstehen. Legeverden henviser til sandhed, skjønnhet, mening og kunstoverlevering; Geschehen” (Tuft 1996, s. 9). Lekverdens alvor kan ikke gjenkjennes gjennom formålsverdens alvor. Om man setter formålsverdens alvor inn i leken blir man det Gadamer karakteriserer som en *Spielverderber*, altså en *lekforderver*. Lekens alvor er skjønnhet, sannhet, godhet, lys og mening og lekverden består til dels av den bestemte leken og det i verden som har lekens karakter. Altså, leken har sin egen verden og sin egen karakter. Dermed blir det å prøve å finne et eller flere formål i leken som ligger

utenfor lekens egen væren umulig. Når psykologien søker etter årsaken til lek ved å se på leken som noe som kan vises i fremtidig arbeid, personlighet og læring, det rasjonelle, så ser man bort fra forestillingen om at leken kun har et mål i seg selv. Vi har nå sett at leken forvandler den lekende, den har sitt eget alvor og kan ikke vise til noe utover seg selv (ibid).

Om vi går tilbake til kunsterfaringen så sier Gadamer at kunstverket ikke er en gjenstand som står ovenfor et subjekt. Kunstverkets egentlige væren består snarere av at det omdannes til en erfaring som forvandler den som gjør erfaringen. Kunsterfaringens subjekt er ikke erfarerens subjektivitet, men kunstverket i seg selv. Nettopp her kan man se betydningen av lekens væremåte. Lekens subjekt er ikke den som leker, men leken selv. Lekens subjekt blir da kun fremstilt av den som leker. For Gadamer er det først og fremst gjennom leken som subjekt og bestemmelsene av lekens gjøren og kraft, at han kan unngå å henvise til noe som ligger bak leken. Med utgangspunkt i barns lek vektlegger altså Gadamer lekens forrang. Leken fullender sitt formål kun når den som leker går opp i den og mister seg selv. Den kan gjenkjennes av dens særegne bevegelsesdynamikk, det er ikke en bestemt aktivitet subjektet rår over, den finnes overalt, i naturen, i språket og i det skjønne. Leken sprer seg om de lekende, de lekende blir lekt! Men leken fører også med seg en risiko. I og med at leken er formålsløs så vet man aldri hvor hen den bærer. I leken går de inn i det ukjente og vet aldri hvor det fører hen. Man setter seg selv som prøvende på spill. Som i møtet med kunstverket må man våge å gi seg hen til verket, slik barn må våge å gi seg hen til leken. For barnet som i følge Buytendijk er bærer av den barnlige bevegelsen og er styrt av patos, av følelser, som sin naturlige væremåte, er dette forståelig. Slik kan vi også sammenligne med de voksne. Vi må gi slipp på vårt gnostiske handlingsmønster for å kunne gi oss hen til leken, til kunstverket. Først da kan vi oppnå ny forståelse, først da vil kunstverket komme oss i møte og vi vil kunne tolke det ut fra hva det gjør med oss, og ikke ut fra verkets struktur, kontekst, budskap og så videre. Kun gjennom å gi slipp, kan vi bli grepet og så få ny forståelse. ”Barnet i lek danner seg selv ved at forståelsens forstrukturer omformes” (Steinsholt 1999, s. 143). Det Buytendijk ser bort fra (jf. del II) er at skal barnet bli lekt så må det på en eller annen måte miste seg selv i en form for selvforbyggelsens rus. Ved at barnet involverer seg i lekens indre bevegelsesdynamikk hit og dit vil også leken fremstå

som en hendelse. Leken vil ha en egen essens, uavhengig av bevisstheten til de lekende:

Det spillerommet hvor spillet [leken] utspiller seg, blir så å si utmålt av spillet [leken] selv, og det blir i langt større grad begrenset av den ordenen som bestemmer spillbevegelsen [lekbevegelsen – henviser her til bevegelsen hin und her, hit og dit, min kommentar] enn av det som ordenen støter mot, det vil si det frie rommets grenser, som begrenser bevegelsen fra utsiden (Gadamer 2000, s. 137).

Leken fremstår for Gadamer som en erfaring, som ikke er bestemt av bevisstheten, men gjennom sin egen væremåte. Kort: Gadamer er opptatt av væren ikke bevissthet! Lekens dynamiske bevegelsesrytmikk gir ikke rom for oppmerksomhet mot subjektet, og er ikke orientert mot subjektets intensjonalitet. I og med at leken ikke viser ut over seg selv, tar Gadamer klar avstand fra psykologiens påstander om at leken har rasjonelle formål, noe som leken på en eller annen måte lokker frem. Den som ikke tar leken på alvor i Gadamers betydning, og ønsker å pakke meningsstrukturer inn i den, kaller han altså for en lekforderver, gledesdreper eller festbrems. For han er det viktigste i leken det spillerommet leken skaper. (Steinsholt 1999). Skal vi kunne delta fullt og helt i leken så må vi la oss oppsluke av den og ikke være opptatt av lekens mål og mening. Om vi er opptatt av å leke for og nå et bestemt mål, så vil vi bare være tilskuere til leken, ikke aktive deltakere. Vi må tørre å gi slipp på oss selv for å kunne leke. Vi kan selvsagt bestemme oss for å leke, men om vi ikke gir oss hen til leken så vil vi ikke lykkes. Det er viktig her å få frem at leken ikke må forstås som en bestemt aktivitet; lekens subjekt er ikke den lekende, som blant mange aktiviteter leker, men leken selv. Noe står altså på spill i leken, det er ikke subjektet som leker med objektet, det er ikke den som betrakter kunsten som leker, men heller kunstverket som leker med tilskueren; nettopp fordi tilskueren åpner opp for å la seg bli lekt, og lar seg overspille av lekens egne ”spilleregler” vil forståelsen dukke opp som en hendelse. Å la seg over gripe av kunstverket blir essensielt for å kunne gi forståelsen mulighet til og tre frem som gjenstand for fortolkning.

Del II

Lekens dynamiske bevegelse hit og dit: Buytendijk og Gadamer

Gadamer henviser til Buytendijks metaforiske bruk av lekbegrepet. I boken *Wesen und Sinn des Spiels* knytter Buytendijk leken til bølgenes lek, flammenes lek og ballens lek ut fra en metaforisk ramme som til syvende og sist er nært forbundet med subjektiviteten. I hans lekteori står den barnlige bevegelsestrang i sentrum. En slik trang kan ikke knyttes til et utenforstående mål; det som særpreger den barnlige bevegelsesdynamikk er en uendelig, kretsende og rytmisk bevegelse som er uimotståelig. Den er spontan, improvisatorisk og kan heftes til en opprinnelig frihetstrang som preger alle dyr – som en form for ur-fenomen. Dynamikken gir seg til kjenne gjennom forsøket på befrielse fra tvang eller stimuli (begjær eller ønsker) som står i sentrum for all levende eksistens. Det er for Buytendijk en dyp livsdrift (biologisk) som alle er født og som manifesteres gjennom en egen uavhengig fri eksistens – en dyrisk ur-drift sui generis. Også Gadamer forstår lek som det samme, enten det nå gjelder bølger, dyr eller mennesker. Her er han åpenbart dypt fascinert av Buytendijk på dette punkt. Det gjelder også i forbindelse med forestillingen om lekens bevegelser hit og dit (som egentlig stammer fra Schiller), som har en helt avgjørende status hos Gadamer. I begynnelsen av *Wesen und Sinn des Spiels* snakker Buytendijk om hit og tilbake, hit og dit, som en ambivalent innstilling som bestemmer lekens dynamikk. Interessant er det også at han er svært opptatt av at leken ikke bare er orientert mot den som leker men også det som leker med den lekende (s. 117). Men det er likevel en stor forskjell: Gadamers betraktninger om lek er annerledes i betydning av at det er leken selv som er det egentlige subjektet i leken. Lekens egentlige subjekt er leken selv. På den måten unngår han både illusjonene om selvbevisstheten og en metafysisk fenomen-idè tenkning. Men samtidig er det viktig å unngå, som mange ikke har sett, at forståelsen av leken som det egentlige subjekt i leken vil sette mennesket utenfor og på den måten gjøre mennesket til objekt; altså kun en ombytting av subjekt-objekt-dikotomien. Gadamer ønsker for all del å unngå en subjekt-objekt tenkning, hvor leken er subjektet og mennesket objektet (som han ser antydninger av hos Buytendijk). Buytendijk fastholder at den som leker og leketøyet står i hver sin sirkel, hvert sitt felt;

den lekende er den som leker, mens det kan se ut som om leketøyet i kraft av sin uberegnelighet er den lekende. Han forstår leken som en helt bestemt aktivitet noe Gadamer ikke gjør. Likevel var Buytendijks teorier om lek svært kontroversielle når de ble publisert i 1933. Han vender seg mot Karl Groos som var den mest sentrale leketeoretikeren på denne tiden, og hans funksjons- og formålstenkning. I tilknytning til kritikken av Groos fremhever Buytendijk for eksempel at barns lek ikke kan forstås som en øvelse i det en gang å bli voksen. Uansett; Buytendijk forblir i sine analyser innenfor subjektivitetens felt; den lekendes selvbevisste refleksjoner, og selv om Gadamer benytter samme eksempler og også forestillingen om dynamikken hit og dit, så bryter han klart med subjektivismen og hit og dit knyttes til leken selv og ikke til den lekende.

Lekens dionysiske aspekter: Nietzsche og Gadamer

Med Gadamers utlegning av lekens ånd som en sannhetshendelse blir det likevel stor avstand til Nietzsches lekforståelse. Gadamers lekbegrep er universelt og kan som Nietzsches forstås som verdenslek. Det ligger ikke minst i utsagnet om at ”det språket har, har verden” (Gadamer 2010, s. 457), og det sies også noen sider senere; ”et språkspill henger som enhver verdenslek sammen med kunsterfaringen”. Nietzsches verdenslek er langt mer brutal og skaper en meningsløs lidelse. Spariosu (1989) knytter Gadamers (og Heideggers) forståelse av lek til Nietzsches, og da gjerne til lekens dionysiske aspekter. I den dionysiske rus mister den enkelte bevisstheten om sin subjektivitet, han oppslukes i den altopplukende festmasse og smelter sammen med den. I motsetning til det apollinske vil den lekende i den dionysiske ekstase eller subjekt oppløsning la seg begeistre ved å bli oppslukt. Som vi ser spiller Schopenhauers filosofi en viktig rolle hos Nietzsche, rett og slett fordi det dionysiske forstås som driftenes vilje. Her er det snakk om noe primitivt, en elementær livsmakt som både kan være skapende og grusom – til tider voldelig. Det dionysiske er på en måte en visjon om en uhyrlig livsprosess og kulturen fremstår som et svak og bestandig forsøk på å skape en sone som det er mulig å leve i. Kulturen sublimerer de dionysiske kreftene og holder de på avstand. I *Tragediens* fødsel fremstår den dionysiske ekstase som et absolutt nærvær;

nærmest et eksempel på hvordan Kants "Ding an sich" og Schopenhauers vilje uttrykker seg. Det er på ingen måte en tenkt problemstilling, men et stykke levd liv. Det betyr at den dionysiske lek ligger forut for sivilisasjonen; det er en uhyrlig og fristende dimensjon. Leken viser seg ikke bare som noe før-rasjonelt innen for de dionysiske antirammer, men som noe irrasjonelt, noe overmektig, voldsomt og som ubekymret knuser det menneskelige uten å nevne det i det hele tatt. Det er ut fra en slik "logikk" Spariosu hevder at Gadamer's utredninger av lek ikke går langt nok (s.142). Særlig kritiserer han Gadamer for å legge vekt på de rasjonelle siden ved leken og ikke som Nietzsche å se leken som et før-rasjonelt uttrykk for makt. Jeg mener Spariosu tar feil her. For Gadamer dreier det seg tvert i mot om å utlegge forståelsen som en sannhetshendelse, som innenfor humanvitenskapene ikke bestemmes av naturvitenskapens metodiske rasjonalitet men heller gjennom forestillingen om forvandling; forståelse hos Gadamer er på ingen måte basert på et skille mellom det rasjonelle og irrasjonelle.

Men det dionysiske viser oss noe mer – den gjør noe med sannheten vi klamrer oss til (bygger her på Steinsholt 2011). Sannheter skapt gjennom vitenskapen er for Nietzsche nødvendig juks og fanteri, eller kun noe vi betrakter som sant. En apollinsk illusjon. Vi søker sannheten, vi søker kunnskap og vi samler sammen så mye vitenskapelig forståelse som mulig. Dette betyr at en opphopning av vitenskapelig sannhet vil avlede oss, eller bedre, forhindre at vi ser det grufulle, det tomme og meningsløse ved vår eksistens – den virkelige sannhet; avgrunnen Den vitenskapelige arkivering av sannhet vil på denne måten skjule sannheten. Sannhet skjuler sannhet. Det ligger mye løgnaktighet i de "sannhetene" vi har skapt for å unngå eksistensens grufullhet, selve avgrunnens ild. Vår søken etter sannhet er for Nietzsche egentlig en dyspindig og kompleks måte å skjule sannheten på. Pedagogikk, filosofi, religion og vitenskap gjør krav på sannheten, samtidig som de er med på å maskere eksistensens grufullhet. De forfalsker og forfører. Kunst derimot berøres ikke av slike problemer. Også kunsten maskerer virkeligheten, skaper fiksjoner og skaper vakre illusjoner. Men den gjør det på en langt mer djerv og kreativ måte. Kunsten realiserer sine mål, sin egen storhet nettopp ved å gjøre dette. Ifølge Nietzsche kan vi gjennom kunsten komme langt nærmere den virkelige sannhet enn teori, vitenskap og religion noen gang kan drømme om. Kunsten, og spesielt det

tragiske drama, fører oss nærmere eksistensens grufullhet enn noe annet; den skildrer virkeligheten på en mer sannferdig og fullstendig måte. Kunst gjør det ikke bare mulig å vite at eksistensen er gruffull; det å vite noe om denne grufullheten, det å faktisk vite noe nært om den, betyr å erfare den. Gjennom genuin kunst vil vi altså kunne inviteres til erfaringer som gir oss glimt av det uutholdelige, erfaringer som vil ryste og sette oss fullstendig ut av spill.

Uten å gå i detalj er det mulig å si at det finnes ennå en kilde til Nietzsches tro på eksistensens grufullhet. Han var som nevnt utdannet som filolog og gjennom sine grundige studier av den greske tragedie ble han overbevist om at grekerne hadde en spesiell innsikt i en slik grufullhet. Dette i kontrast til samtidens, og de lærdes, forståelse av antikkens storhet. Det var vanlig innenfor den tyske romantikken å betrakte den antikke greske verden som skjønnhetens tidsperiode hvor alt var naturlig og i balanse. Dette perspektivet kaller Nietzsche for det apollinske. For Nietzsche var dette bare overflatekrusninger. Under overflaten ulmer en dypere virkelighet – en slags verdenslek uten balanse og harmoni. Her møter vi det dionysiske – et møte med det som ødelegger vår individualitet, en blanding av salig ekstase og blind terror. Her mister man seg selv i en ekstatisk rus, noe som kan være farlig og gruffullt. Det dionysiske er virkeligheten under overflaten. Det gruffulle. Nietzsche ønsker å finne en slags balanse mellom det apollinske og det dionysiske – noe han altså fant i den greske tragedien. På denne måten vil vi ha en viss distanse til den virkelige sannhet. Vi blir ikke paralyisert av den. Vår individualitet løses ikke opp, og vi går ikke til grunne. Men vi må likevel ikke finne på å avsondre oss fra det dionysiske. Nietzsche hevder at det apollinske i alt for høy grad har visket bort det dionysiske som igjen har ført til at vi har mistet kontakten med livet og forpestet alle former for kreativitet. Dette er selvsagt også grunnen til at Nietzsche etter hvert kom til å dyrke Wagner. Hans musikkdramaer fungerte på mange måter som det dionysiskes gjenkomst, og dermed som et medium som kunne gi tilgang til livets gruffulle sider. Gjennom hans operaer fikk vi kraften av det gruffulle, det dionysiske, midt i ansiktet. Det er ikke for ingen ting at i Wagners opera *Tristan und Isolde* hovedaktørene gjennom den dionysiske lek smelter sammen og forholder seg til hverandre gjennom den andres navn; Tristan kaller Isolde ”Tristan” og hun kaller han ”Isolde”. Selvsagt finnes det en annen vei som gjør det mulig å erfare eksistensens grufullhet mer intenst enn

gjennom musikk, malerkunst og det tragiske drama. Vi kan la oss berike av en ren dionysisk erfaring, en erfaring som ikke er blandet sammen med det apollinske. Men en slik erfaring vil være livsfarlig. Vi kan fortape oss fullstendig og ikke vende tilbake til livet. Vi vil ikke være bevisst at vi er et individ gjennom en slik erfaring, men nærmere den virkelige sannhet er det umulig å komme. Henrevet av den dionysiske dynamikken hit og dit, som livet er nødt til å bevare følingen med for ikke å falme, vil det apollinske fungere som en beskyttelsesforanstaltning slik at ikke livet rives i stykker. Men det apollinske må ikke overbeskyttes – for da legges nemlig livet dødt.

Et viktig spørsmål blir da: Hvordan kan dionysisk lek, ondskap og lidelse tenkes ut fra Gadamer's hermeneutikk? Er ondskap og lidelse helt fremmed? Går det an å tenke seg en bevegelsesform, hvor hit og dit er helt uten et bestemt spillerom, uten orden og gestalt? En slik bevegelsesform, som ikke er lekens, ville kanskje romme kaos, katastrofe, karneval, malstrøm. Kan hit og dit være en bevegelse med en villet og godt tilrettelagt ondskap, som gjerne kunne springe ut av formålenes verden og på den måten kunne finne sin plass innenfor Gadamer's tenkning? Når det hos Gadamer, som hos Buytendijk og Nietzsche, heter at lekens væremåte står naturens bevegelsesformer nær, må det være lov til å spørre om naturen kan ha andre bevegelsesformer enn leken. Finnes det ingen ting i naturen eller i språkligheten utenfor leken? Nietzsches utsagn om at verden er vilje til makt og ingen ting annet står i grell kontrast til Gadamer's utsagn om at språket er en lekende sannhetshendelse. Beskrivelsene av universet, naturen, språkligheten gjennom Gadamer's forståelse av lekbegrepet vil åpenbart kunne plassere ham i en posisjon hvor han idylliserer og romantiserer leken. Men hvordan er det mulig å unngå bevisst ondskap, angst, ubegripelig smerte innenfor en hermeneutisk tilnærming til leken? Uten at leken falmer til noe apollinsk? Gadamer har svar. Det er mulig å skille mellom godt og ondt ved å henvise til en overleveringshendelse; det som er klassisk bevarer seg selv, og hva som ikke rommer spørsmål og svar, bevarer seg overhodet ikke.

Hos Gadamer tenkes hit og dit bevegelsen som en form for lekens ånd, som frihet, letthet, frisetting fra byrder og glede ved at lekens prøvende holdning lykkes. Og ikke minst som sannhet, skjønnhet og godhet (phronesis). Leken trekker den lekende inn i sitt domene og fyller ham med sin ånd. Lekens ånd er for Gadamer på ingen måte grusom, hensynsløs og brutal som innenfor Nietzsches verdenslek. Dermed unngår Gadamer å skulle sette

subjektiviteten opp som overmenneske i forhold til leken for å kunne overkomme en vanskelig skjebne. Gadamer kan la seg overspille av leken, la leken bli herre over subjektets bevissthet. Men er lekens ånd det eneste som gjør seg gjeldende i naturen? I verden? Vi møter hos Gadamer en bemerkning om ensretting av alle livsformer, om en fremmedgjort verden, om en virkelighet med all dens ufullkommenhet, ondskap og skjebnesvangre forvirring. Han sier også at vi ikke lenger er gode til å leke, feste – en form for symbolnød. En slik nød (som er en del av Gadamers sivilisasjonskritikk) fremstår som valg på samme måte som en person som ønsker å instrumentalisere leken er en lekforderver (Gadamer 2000, s. 108). Svaret på spørsmålet om hvor ondskapen og grusomheten kommer fra må hos Gadamer finnes i forbindelse med valget. Det finnes altså ikke noe hos Gadamer som svarer til Nietzsches grusomme verdenslek. Det er hele tiden hos Gadamer snakk om å svare på nye spørsmål, der et gammelt, tradert, sannhetsglimt fremstiller seg og ”ikke det sammes evige tilbakekomst”. Hvis man vil ta tradisjonens fordring opp, må man foregripe fullkommenheten: på den andre siden er en slik foregripelse av det fullkomne ikke bestemt på forhånd. Tradisjonen er ikke en rekke svar som står til rådighet og som gjentas i det uendelige. Tradisjon er en sannhetshendelse som kun fremstilles når fordringen tas opp. Valget er derfor ikke uten betydning, men valget gjør ikke subjektiviteten til en suveren avgjøringssinstans for hva som er sant og galt, godt og ondt. Forståelsen av dette viser seg å være en hendelse (for det jo leken som er det egentlige subjekt).

Det kan som en forlengelse av dette være viktig å trekke frem to forhold i forbindelse med en vurdering av lekbegrepet hos Nietzsche og Gadamer. For det første er Gadamers lekforståelse ikke rasjonell der Nietzsches er irrasjonell. Gadamers lekforståelse er med sin vektlegging av forvandling, av stadig nye spørsmål og svar, at man kan forstå annerledes, lekens overtak på den lekendes bevissthet, osv., nettopp en forståelse som ikke er rasjonell. Forståelsen vender seg nettopp mot det tvingende bevis, eller en metodisk foregripelse av sannheten. Dette fører frem til at forskjellen mellom Gadamer og Nietzsches lekforståelse dreier seg om lekens vesen. Der Gadamer legger vekt på gamle sannhetsmomenter, skjønnhet (og godhet), betoner Nietzsche det voldsomme, brutale, hensynsløse. Der Gadamer understreker tradisjonenes makt og at språket forholder seg til den andre, snakker Nietzsche om vilje til makt og at overmennesket

nettopp er over og hinsides mennesket. Likevel er det viktig å få frem et poeng både Nietzsche og Schiller er opptatt av: Hvorfor skal leken kun betraktes som noe positivt. Gadamer betrakter leken positivt i den forstand at den tilskikker oss sannhet og bygger oss opp som mennesker, ved at leken (ontologisk) hever seg over de lekendes bevissthet. På den måten vil han faktisk miste betydningen av de negative sidene ved leken, nemlig den interaktive humaniserende dimensjonen mellom lek og de lekendes bevissthet. Men på den andre siden vil Gadamer ivareta kunstverket eller leken som sådan, slik at den kanskje vil kunne gjøre det Schiller peker på i *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. I sine beskrivelser av verdenslekens alvor bruker Schiller ord ved faktisk å bruke dem, han gjør bruken tydelig, og på den måten frisetter han seg selv – i leserens bevissthet – fra bevisstheten og skaper væren.

Nietzsches diskusjon av den dionysiske lek som rus, fortapelse og svev har inspirert en rekke kunstteoretikere. Den dynamiske kvaliteten ved den dionysiske kunstner, den som våger og improviserer, som alltid er i repeterende bevegelse og ikke lar seg fange av noe, har fanget leketeoretikers interesse (Spariosu 1989). En slik kunstnerisk lek som hyller det motsigelsesfulle ved vår eksistens er kun mulig hvis kunstneren mister seg selv fullt og helt. Men, siden det er en tidsavgrenset happening, har det vært nærliggende å sammenligne Nietzsches levende beskrivelser av den berusende lek og selvforglemmelse, som kan føre til destruksjon og grusomhet, men som i kunstnerens ånd kunne transformeres til en bekreftelse av den dionysiske kunst, med Gadamers diskusjon av festen. Diskusjonen av festen får nettopp frem lekens tidslighet. Gadamer diskuterer fester som gjentar seg (den evige gjenkomst) og karakteriserer festens tidserfaring som fastholdelse eller feiring (Begehung). En fest kan skje eller fremstilles på mange måter, men er likevel den samme festen; det feires. Poenget til både Gadamer og Nietzsche er at festens (den dionysiske) tid er all tid; den er ikke avgrenset til et bestemt klokkeslett, det er ikke et utsnitt av en utvikling, ikke en rekke begivenheter som følger på hverandre. Festen forandrer seg fra gang til gang, men det er den samme festen. Festen feires på samme måte som det er blitt fremhevet at leken kun fremstilles gjennom de lekende og at språket kun kommer frem gjennom samtale; som ny – som første gang. Tidslig kan ikke dette forstås gjennom en vanlig erfaring av suksessjon, hvor den ene periode bygger på den foregående. Fremstillingen er alltid ny. Det viktige for Gadamer (som Nietzsche) er

at på samme måte som leken omspinner alle, så er festen for alle og enhver. Nietzsche får dette godt frem i *Slik talte Zarathustra* når han skriver vi må kvitte oss med eller overskride tyranniet knyttet til ”det var”. Det kan kun skje gjennom lekens dionysiske karakter ved at vi hele tiden er en del av den stemningen leken skaper og som igjen åpner opp for kreativ ikke-manipulativ dialog: Ved at ”det var” åpnes gjennom lek betyr ikke at innholdet i hvert enkelt øyeblikk er det samme, men at selve strukturen i hvert enkelt øyeblikk er det samme i den grad hvert øyeblikk er en leken hendelse. På en måte fanges festen og lekens tidsstruktur opp i det Gadamer kaller egentid, en ikke-målbar organisk tid som er grunnleggende og som faktisk omspender den målbare tid. Det at festen og leken forandrer seg fra gang til gang og likevel er den samme, altså har sin væren i det å fremstille seg selv, fanges inn i begrepet om egentid; vel og merke innenfor et lekerom hvor tiden måles ut innenfra. Leken er altså knyttet til fellesskap som fest; i festen er vi alle med. Selvforglemmelsen i leken, også den mer ekstatiske selvforglemmelsen, skal likevel ikke forstås som en bakhtiansk karnevalisme eller en form for dionysiske beruselse. Lekens selvforglemmelse betyr å komme hinsides selvbevisstheten ved å gi seg hen i en «annethet» som igjen oppsluker og opphever formålenes verden.

Lekens alvor diskuteres av en rekke forfattere i forbindelse med Nietzsches forståelse av kunstneren. Et eksempel kan være Homan (2013) som på en noe overflatisk og ensidig måte presenterer den nietzscheanske kunstner som en person med vilje til makt i kontrast til ordinære mennesker som har vilje til ”syntetisk liv”. Kunstneren er den som tar leken alvorlig, så alvorlig at den blir nytteløs. Dette knytter Homan til Gadamers analyser av lekens ikke-formålsorientering, alvor og ikke minst spillerom (lekeverden). Hun ser klare paralleller mellom (Gadamers) lekende og Nietzsches kunstner; kunstneren engasjerer seg på en alvorlig måte i verden hvor han produserer på en kreativ måte innenfor et bestemt forståelsesrom. For Gadamer er en slik forståelse alt for ”rasjonell” eller formålsorienteret. Det er selvsagt riktig at Gadamer snakker om alvor. Men han snakker om to forskjellige typer: Alvor knyttet til formålsverden og alvor knyttet til lekeverden. Formålsverdens alvor springer ut av den virksomme tilværelses ytre og indre formål, det henviser til nytte, produksjon og vilje til å forstå. Lekeverdens alvor er ikke orientert mot (kunstnerens) subjektivitet men til leken selv. Selv den som leker ”vet” at leken ikke har et formål, at det kun er snakk om lek, og at den, som Homan antyder, finner sted i en

verden av alvor, så er denne viten ikke en viten som er i stand til å avgjøre den lekendes forhold til leken. Poenget er at den lekende må gå opp i leken. Selv om mange pedagoger bruker dette som et vakkert slagord (barna mister seg selv i leken...) så er Gadamer poeng at den lekende er i leken, den lekendes bevissthet og handlinger viser seg å være en del av leken: Leken spenner om (umgreift) den lekende. Lekeverdens alvor gjør forståelse til et moment innenfor en hendelse slik at forståelse og hendelse ikke skal oppfattes som to forskjellige ting. Det sentrale, og vanskelige her, er at Gadamer forsøker å tenke ut fra posisjonen hendelse (Geschehen).

Lek som mål i seg selv og subjektivitetens forlokkelse: Schiller og Gadamer

Gadamer hevder i sine senere skrifter at han har hentet inspirasjon fra romantikken i langt høyere grad enn tilfellet var i *Wahrheit und Methode*. Dog førte ikke dette til en mer positiv innstilling til Schiller. I forhold til Schillers *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* fra 1795 fremstår Gadamers distansering å være relativt velbegrunnet. Ikke bare griper han tak i Schiller (og Kants) estetiske ide om at kunsten er en vakker illusjon, en drøm som overskrider sine tilskuere. Tilskuerne løftes derfor inn i et atskilt område på samme måte som lekende gjør det i et spill; de forlater sine egne oppgaver og oppslukes av kunstverket selv. Men det er selvsagt en avgjørende forskjell mellom en slik posisjon og Gadamers forståelse av leken. For det første skiller Schiller kunsten fra virkeligheten mer enn noen annen tidligere. Kunst blir for han området for skjønne fremtoninger og blir som sådan stående i grell kontrast til det praktiske liv. For det andre ser Schiller helt bort fra lekens normative autoritet. Det å leke fører ikke til at man trer inn i en annen virkelighet, men – og det er viktig – underlegger seg lekens alvor og regler. Leken omfatter et sett med regler og prinsipper som deltagerne må overholde og som i alle fall delvis bestemmer deres egne mål og aspirasjoner. Leken har en autoritet over de som leker og spesifiserer en rekke holdninger og gjensvar. Gadamer hevder at kunsten har, ikke som Schiller hevder gjennom sin form for estetisk differensiering, en lignende normativ autoritet. De som betrakter kunsten trer ikke inn i en ny sfære: Kunsten, eller boken man leser bærer en form for autoritet i seg som gjør krav på oss.

Dette har ingen ting med drømmer å gjøre; det er heller ingen illusjon. Kunst er ikke noe som griper tak i oss og fører oss bort fra det verdslige liv men heller noe som gjennom sine lekne bevegelser utfordrer den. På en måte er Gadammers kritikk av Schiller, i alle fall en del av den, en kritikk av at leken er en subjektiv og fri handling. Når Schiller bruker leken som estetisk kategori er det for Gadamer snakk om ikke-lek i den forstand at subjektiviteten ikke trer i bakgrunnen men heller at leken gjennom en viss orden, logikk og alvor vekker subjektiviteten til live. Schillers systematiske fremstilling av lekdriften står med sin betoning av den estetiske bevissthet i skarp kontrast til Gadammers utlegning om leken som det egentlige subjekt. Videre står Schillers vektlegging av ro i motsetning til Gadammers fremheving av bevegelse. Uansett; Gadamer har på en måte likevel vært fascinert av Schillers ide om at subjektiviteten føres av gårde til et annet sted – inn i kunstens domene. Men selve utlegningene er forskjellige.

I *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* presenterer Schiller menneskets estetiske oppdragelse som en transcendental betingelse for humanitet i ordets fulleste betydning; stoff- og formdriften skal tre inn i et gjensidig forhold til hverandre. Lekdriften skal holde stoff- og formdriften i en dynamisk likevekt. Lekdriften er på denne måten det estetisk dannede menneskes egentlige kjennemerke. For å bli opphisset eller vekt må en slik lekdrift imidlertid korrespondere med et objekt, som jo er åpenbaringen av den realiserede syntesen mellom form- og stoffdrift. Dette objektet er som vi har sett det skjønne, eller kunsten. Objektet for stoffdriften er det levende og for formdriften skikkelsen. Konsekvent kaller Schiller objektet for lekdriften den levende skikkelse, det vil si et begrep som tjener som betegnelse for alle fenomeners estetiske beskaffenhet: Det man i ordets videste betydning kaller skjønnhet. Begrepet levende skikkelse er altså på en og samme tid menneskeheten og skjønnhetens rene fornuftsbegrep. Den levende skikkelse er ikke kunstgjenstanden "an sich", men "Erscheinung" (det som viser seg for bevisstheten). Kunstgjenstanden som utløser evnen til forsoning av stoff- og formdrift, altså evnen til mer menneskelighet, blir først forbundet med følelser og tenkning gjennom anskuelsen i den menneskelige bevissthet konkretisert til levende skikkelse. Da først blir mennesket i egentlig forstand mennesket når det leker. Men hva er det som karakteriserer leken hos Schiller? Det er ingen tvil om at Schiller, selv om både Gadamer og Buytendijk stedvis ser bort fra det, betrakter leken som en aktivitet, ikke som kun et begrep. Leken

bryter gjennom det han den kretsen som alle tings selvidentitet er lukket inne i. Vi rives løs fra virkeligheten og beveges inn i en estetisk sfære som kjennetegnes av en målorientering uten mål. Schiller overtar her på mange måter Kants abstrakte forestilling om ”den frie lek” for å kunne forholde seg til konkret lek. For å kunne få dette til forsøker han å foregripe en verden som er frisatt fra nødvendighetens tvang, en verden som ennå ikke eksisterer i en virkeliggjort form.

Hvorfor er leken hos Schiller den sanne menneskelige praksisform par excellence? Får å få dette frem er det viktig å sette leken opp mot arbeid. Arbeid henviser, som for Marx, til en aktivitet som er definert gjennom en mål-middel-relasjon og som intensjonalt har sitt mål utenfor seg selv. Arbeid skal munne ut i bestemte resultater eller produkter. Dette gjelder for en hvilken som helst arbeidsprosess. Arbeidet kjennetegnes altså gjennom sin instrumentalitet – det skal tilfredsstillende elementære livsbehov. Arbeid er på en måte nødvendig tvang, i motsetning til lek som er knyttet til frihetens rike. Schiller ser altså gjennom leken for seg et frihetens rike hinsides nødvendighetens åk. Leken fremstår som en intensjonsløs handling som ikke har noe å gjøre med arbeidets instrumentelle aspekt. Lekens mål skal ikke søkes utenfor leken selv, og den henviser ikke til noe utenfor leken selv. Leken er ikke et middel til å oppnå noe som helst; den er sitt eget mål. Den eksisterer for sin egen del. Først i lekens frie og ubekymrede utfoldelse kommer frihetens rike frem. Som Buytendijk vektlegger Schiller befrielsestrangen, det å kunne stikke seg unna, og komme hinsides virkelighetens tvang og nødvendighet. Lek er et interesseløst velbehag. For å få frem nettopp dette anskueliggjør han sitt lekideal ved å henvise til det antikke sorgløse og ubekymrede liv. For grekerne representerer den olympiske gudeverden ifølge Schiller det idealiserte motstykke til den jordiske tilværelses elendighet, og når grekerne gjør ledighet og likegyldighet til gudenes misunnelsesverdige lodd, så er dette bare et annet uttrykk for den menneskelige tilværelses frieste og mest opphøyde form for væren.

Også Gadamer er opptatt av at leken ikke viser ut av seg selv i retning av en formåls- eller instrumentell verden. Men i motsetning til Schiller skal ikke leken forstås innenfor en fantasiverden, men knyttes til den virkelige verden. Selv om Gadamer her er svært kritisk til Schillers forestilling om frihetens rike er hans poengtering om at leken ikke viser ut over seg selv kanskje først og fremst en kritikk av lekforståelsen innenfor en

rekke klassiske psykologiske teorier; at leken funksjonsbestemmes i forhold til psyken. Eksempler kan være; i leken bearbeider barnet konflikter, leken er barnets arbeid, eller at i leken er det mulig å skimte hvordan barnet var en gang i oldtiden (Groos og Darwin). Han gir også et stikk til psykoanalysen som etter hans mening ikke tar leken på alvor slik den er, men heller er opptatt av det som ligger under leken. Psykoanalysen vil dermed se leken som meningsfull ut fra det den henviser til. Og det er som regel alltid noe utenfor leken selv.

Schillers påstand om at leken er et mål i seg selv kjøper Gadamer som en relativt god formulering. En slik formulering, som har blitt et kjent og velbrukt slagord innenfor pedagogikken, knytter han til lekens alvor – som ikke viser ut over seg selv til et mål, en hensikt, et formål. Det er målet i seg selv Gadamer ønsker å se nærmere på. Betyr det at leken skal ha et mål? Gir det i det hele tatt mening å si at leken viser til et mål i leken selv? Eller er det, som Schiller og delvis Buytendijk hevder, at leken faktisk ikke har noe mål. At den er målløs? Er det en etikette som sier at leken ikke har et mål fordi den er et mål i seg selv? Når man hevder at leken har sitt mål i seg selv er det nok ”i’en” som er viktig. Ordet ”i” angir nettopp at leken er større, at leken er noe de lekende er i, eller bedre; noe de både er og er i. Dette er jo helt sentralt for Gadamer.

Hvis vi derimot ser på en annen tekst av Schiller, nemlig *Über naive und sentimentale Dichtung*, vil forholdet kanskje være noe annerledes. Her betrakter han leken som noe menneskelig, noe som tilhører den menneskelige refleksjonskraft. Mennesket leker og tildeler gjennom sin refleksivitet dyr en naivitet (lekeevne) som egentlig kun finnes i menneskets bevissthet; dyrene fremtrer som lekende for den menneskelige bevissthet. Vi tillegger dyrene en slik naivitet fordi vi selv har mistet den. Det er et modernitetstap som fremstår som en fremmedgjøring av vår naturlighet og en ide om et sant liv. Tildelingen av naivitet (leken) til dyrene er på denne måten en filosofisk erkjennelse og ikke en kartesiansk rasjonalisme. Her åpnes det opp for at det faktisk kan være mulig å skimte en viss likhet mellom Gadamers lekbegrep og Schillers, selv om Gadamer ikke på samme måte eller i samme grad som Schiller er åpen overfor den form for modernitetserfaring hvor modernitet først og fremst er knyttet til forestillingen om et radikalt brudd. Gadamer betoner kontinuitet, det at eldre sannhetshendelser virker inn på oss, at foregripelsen om en form for praktisk klokskap fortsatt er mulig i dag, og en språklig sannhetssøken som

går i mot en slik trivialisering eller ubehag i kulturen. Selv om vi finner lekfordere og instrumentelt forlekte mennesker, forsøker man fortsatt å finne ord for å videreføre leken/samtalen (dialogen).

”En manns modenhet: Det vil si å gjenfinne,
det alvor som man hadde som barn,
mens man lekte” (Nietzsche 2009, s.87)

Litteratur:

- Bernstein, Richard (1983). *Beyond Objectivism and Relativism*. Oxford: Basil Blackwell
- Buytendijk, Frederik J.J (1933). *Wesen und Sinn des Spiels*. Kurt Wolf Verlag/Der Neue Geist Verlag
- Gadamer, Hans-Georg (2010). *Sannhet og Metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax Forlag
- Hangaard Rasmussen, T. (2001). *Legetøjets virtuelle verden: essays om legetøj og leg*. Brøndby: Semi-forlaget
- Hellesnes, J. (1997). *Frå Athen til Pompeii: om Sokrates og Seneca, med merknader til Nietzsche, Heidegger, Adorno m.fl.* Oslo: Samlaget
- Hinman, Lawrence (1974). *Nietzsche's Philosophy of Play. Philosophy Today*, summer 1974
- Homan, Catherine (2013). *Whoever cannot give, also receive nothing. Nietzsche's playful spectator*. I: Ryall, Russell, MacLean (ed). *The Philosophy of Play*. London: Routledge
- Hohr, Hansjörg (2004). Friedrich Schiller: om å tenke med hjertet og leke fritt. I : Steinsholt/Løvli red: *Pedagogikkens mange ansikter: pedagogikkens idéhistorie fra antikken til det postmoderne* (pp. s. 173-184). Oslo: Universitetsforlaget
- Huizinga, Johan (1993). *Homo Ludens: Om kulturens oprindelse i leg*. Copenhagen: Gyldendal
- Kolb, Michael (1990). *Spiel als Phänomen – Das Phänomen Spiel*. Sankt Augustin: Academia Verlag Richarz
- Marcuse, Herbert (1980). *Eros og Civilisationen*. København: Gyldendal
- Nietzsche, Friedrich (2010) *Den muntre vitenskap*. Oslo: Spartacus forlag
- Nietzsche, Friedrich (2009) *Hinsides godt og vondt*. Oslo: Spartacus forlag
- Nietzsche, Friedrich (1999) *Slik talte Zarathustra*. Oslo: Gyldendal

- Nietzsche, Friedrich (1993). *Tragediens Fødsel*. Oslo: Pax forlag
- Schiller, Friedrich (2000). *Über naive und sentimentale Dichtung*. Reclam: Berlin
- Schiller, Friedrich (1991). *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Oslo: Solum.
- Steinsholt, Kjetil (2011). *Nietzsche og danning*. Foredrag, Trondheim
- Steinsholt, Kjetil (2009). *Lev Farlig! Innføring i Friedrich Nietzsches utidsmessige pedagogikk*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag
- Steinsholt, Kjetil (1999). *Lett som en lek?: ulike veivalg inn i leken og representasjonenes verden*. Trondheim: Tapir akademisk forlag
- Safranski, Rüdiger (2000). *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. München: Carl Hanser Verlag
- Tuft, Karsten (1996). *Der begriff des Spiels*. Aarhus: Aarhus universitet
- Øksnes, M. (2010). *Lekens flertydighet: om barns lek i en institusjonalisert barndom*. [Oslo]: Cappelen Damm.
- Åm, Eli (1989). *På jakt etter barneperspektivet*. Oslo: Universitetsforlaget

Rettelse:

Spariosu, M. I. (1989). *Dionysus reborn: play and the aesthetic dimension in modern philosophical and scientific discourse*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.