

«Nye handlemuligheter» gjennom handling?

Karette Stensæth

Førsteamanuensis i musikkterapi
Norges musikkhøgskole

SAMANDRAG

Musikkterapi er tradisjonelt ein aktiv møteplass for musikalske handlingar mellom klient og terapeut. Handling, det å gjere musikk, står i sentrum. Det er da kanskje påfallande at Even Ruuds tidlege definisjon «musikkterapi er å gi nye handlemuligheter» (jf. Ruud, 1980, 1998) fortsatt er ein av få som framhevar nettopp handling? Denne teksten spør: Kva slags handlingsomgrep kan ligge til grunn i Ruuds definisjon? Eg foreslår eit omgrep som er tråd med sosiologen Dag Østerbergs (1993, 1997, 2003) praktiske handlingsforståing. Her er handling framstilt som eit praktisk og sosialt fenomen som fordrar vurdering ut frå moralske normer og standardar i det mellommenneskelige felt. Det betyr at 1) innhaldet i handlinga søkjast i relasjonen mellom personar som kommuniserer med kvarandre og at 2) handling er noko som i utgangspunktet er ubestemt og at handlingsutøvinga trer fram i handlinga. Det gjeld særleg den spontant utfaldande handlinga, som berre er mogleg med eit improvisatorisk preg. Ei slik handlingsforståing forklarar for meg vesentlege trekk ved musikkterapien: Ho viser at menneske, handling og situasjon er nært forbunde, og at handlinga i eit her-og-no fort kan ta andre og nye vegar enn det ein først har tenkt. Det skjer fordi handlinga her og no er oppfatta som open og fleirtydig, og nettopp moglegheitsfull. Dermed skimtast også «nye handlingsmuligheter» inni handlinga, og ikkje berre som eit resultat av musikkterapien. Handling blir slik også ein føresetnad for musikkterapi, ikkje berre eit mål. Men nye handlingsmoglegheiter veks ikkje ut av (tilfeldige og spontane) handlingar aleine. Musikkterapeuten må også bruke dei kommunikative og improvisatoriske evnene og kompetansane sine i handlingsutfaldinga. Det gjer ho ved å ta nærleiksetiske skjønnsvurderingar og ved å posisjonere seg dialogisk overfor klienten.

Nøkkelord: Handling, intensjon, etikk, musikkterapeuten, handlingsfelleskap

Introduksjon: Kva er handling?

Det prototypiske bildet av ein musikkterapeut og ein klient viser to menneske som sit overfor kvarandre ansikt-til-ansikt medan dei improviserer musikalsk og tonar seg inn mot (og ut frå) kvarandre medan dei spelar og syng. Denne dyaden er ofte karakterisert som ein nær relasjon, som er eit vilkår for alt samfunnslivs og alle andre (sekundære) relasjonar (Østerberg og Bjørnerem, 2017). I sentrum for slike relasjonar er spontan, utfaldande og gjensidig handling. Men kva forstår vi med handling? Korleis blir ei handling spontan, utfaldande og gjensidig?

Det praktiske handlingsomgrepet

Handling er eit stort og komplekst fenomen. Eg tar i utgangspunkt i Østerbergs praktiske handlingsforståing. «Praktisk» må ikkje forståast som «pragmatisk»/nyttig. Skjervheim (1996) kallar forvekslinga av pragmatiske og praktiske handlingar for det instrumentalistiske mistaket. I pragmatiske handlingar er målet klart, medan middelet kan reknast ut og bli vitskapleg kalkulert. Med praktiske handlingar er det annleis. Dei kan ikkje kalkulerast på same måten, for i praktisk handling søkjast målet i relasjonen mellom personar som kommuniserer med kvarandre her og no, og der «[...] rettesnora er ålmenngyldige normer» (Skjervheim, 1996: 246).

Handling som fenomen er med på å definere mennesket (Østerberg, 2003). Menneskeleg handling kjenneteiknast ved å vere meiningsberande, intensjonell, overskridande. Ho utfaldar seg også som eit kulturlandskap eller eit sosio-materielt felt. Djupast sett vil menneskeleg handling dreie seg om å sette spor etter seg og å bli autentisk, dvs. gjere seg tydeleg som individ, både overfor seg sjølv og andre (ibid.).

Østerberg (1993) hevdar at «mitt» forhold til omverda først og fremst er dialektisk (her i betydinga tosidig) fordi handlinga mi er dialektisk. Det er difor ikkje tinga, men eg, som gjer forholdet dialektisk. Den Andre sitt forhold til meg er også dialektisk: Eg kan vere ein ting i handlingsfeltet til den Andre utan å vere klar over det. Men når vi begge oppdagar kvarandre, står vi i eit gjensidig dialektisk forhold til kvarandre. Dette er utgangspunktet for sosial interaksjon:

Det som kjennetegner sosial interaksjon er at jeg behandler den Andre som en som på sin side behandler meg som en som behandler ham dialek-

tisk. Kort sagt, vi erkjenner hverandre som *handlende* vesener (Østerberg, 1993: 26).

Etter at vi har oppdaga kvarandre spaltar handlinga seg i handling-for-meg eller handling-for-den-Andre. I den første er forholdet einsidig dialektisk, medan i den andre er det annleis. Handling-for-den-Andre er ei gjensidig dialektisk handling – ei sam-handling (i forståinga handling saman med) og ei sosial handling (i forståinga meiningsbærande handling). Handling-for-den-Andre er samtidig eit signal til den Andre, og som den Andre kan oppfatte som eit signal. Oppfatninga den Andre har av kva eg har gjort, vil bringe inn nye moment som gir rom for fleirtydig tolking. Eg opplever først situasjonen og handlinga mi som tosidig: Eitt er det eg vil oppnå. Eit anna er kva den Andre oppfattar meg som. Om eg så ser handlinga mi frå utsida, byrjar eg å sjå på meg sjølv med auga til den (eller dei) Andre. Dermed blir den gjensidige dialektikken opphavet til ei spalting av mine handlingar og ein refleksjon om meg sjølv. Spaltinga rommar slik handling-for meg-sjølv og handling-for-den-Andre, som også er kjernen i det sosiale liv.

Skiljet mellom handling-for meg-sjølv og handling-for-den-Andre dannar så føresetnaden for det Østerberg omtalar som den *sosiale anonymitet*: «Den anonyme handling bærer ingens namn,» seier han, «den er hvermanns handling, som er blitt utført utallige ganger, den er ikke middeldbar» (ibid.: 27). Mesteparten av våre sosiale liv vil vere prega av den anonyme handling-for-Andre. Ho tar form som plikter, ordre, konvensjonar og ritual. Det anonyme er det gjentekne, det standardiserte, det middeldbare. Det står i motesetnad til handlinga som er *autentisk*, særeige, opprinneleg og spontan. Men også forholdet mellom den anonyme handlinga og den autentiske handlinga er dialektisk, dvs. den første er ein føresetnad for den andre, som heller ikkje kan opplevast utan å gå vegen om den første. Den autentiske og den spontane handlinga er dermed både utgangspunkt for, og resultat av den anonyme handlinga.

Slik forholdet mellom det anonyme og autentiske spontane er, vil også forholdet mellom handling og intensjon vere: Handling i denne strenge forstand kan delast inn i to: som utfolding av ein intensjon, og som medium for å oppnå eit mål. I det første er hensikta til å begynne med nokså ubestemt i sitt innhald. Ho bestemast ettersom ho verkleggjerast gjennom handlinga, som først i tilbakeskodande tid står fram som ei bestemt intensjonshandling. Når vi tenkjer, reflekterer og teoretiserer har vi forlate handlinga (ibid.). Men desse (tankane, refleksjonen, teoriane) kan i

etterkant (ikkje nødvendigvis så lenge etter) også vise oss intensjonen med handlinga vår.

Eit hovudtilfelle av ei utfaldande handling, er den som set spor etter seg, i form av eit eller anna verk, gjenstand (objekt). Dette omtaler Østerberg (1997) som intensjonens objektivasjon. Eittersom mennesket ikkje veit på førehand kva retning den utfaldande handlinga tar, er endring mogleg og kan hende også sannsynleg. Dette er spontan handling som utfaldar seg i situasjonen, her og no, i tid og i kontekst. Det er denne handlinga som berre er mogleg med eit improvisatorisk preg. Ho er framtidretta i si notid, samtidig som ho skaper ein ubestemt intensjon.

Gjennom refleksjon trer fortidas intensjon fram, dvs. intensjonen gjennomgår ei omtyding i lys av ei endra framtid (Østerberg, 1993). Refleksjonen kan derimot aldri fortelje oss kva vår framtidretta handling er, fordi vi forstår fortida i lys av framtida og framtida i lys av fortida. Vi forstår med andre ord intensjonen gjennom handlinga og handlinga gjennom intensjonen. Kva som kjem ut av dette, vil alltid vere eit førebels resultat.

Denne utfaldande handlinga, fordi ho er så spontan og improvisatorisk, er også pre-reflektiv. Ho utfaldar seg *før* ettertanke, omtanke eller baktanke:

Den umiddelbare handling *er* en virkeliggjørelse, men av hva, av *hvilken* hensikt? Det viser seg gjennom handlingen selv, idet hensikten skapes under handlingsforløpet. Enhver handling er hensiktsbestemt, men av noen *bestemt*, på forhånd klart fornemmet hensikt. Handlingen virkeliggjør hensikten, som ikke «forelå» fullt ferdig som en plan for handlingen. Når det gjelder den umiddelbare handling, må vi i stedet si at planen endrer seg, ja, først tar form under utførelsen, slik at først handlingen viser hva hensikten *var* (Østerberg, 1993: 17).

Spontan utfaldande handling blir dermed tvitydig ettersom ho på same tid blir intensjonsbestemt og intensjonsbestemmande (ibid.). Det gamle problemet innan handlingsteorien, om i kva grad ei handling er styrt av ein intensjon, dvs. *fortida*, eller av sitt mål, dvs. *framtida*, løyser seg her opp, hevdar Østerberg (ibid.), fordi føresetnadane for det fell bort. Årsaksforholdet mellom handling og intensjon lar seg dermed ikkje diskutere så lenge dei to enno ikkje har skilt seg ut som to ulike fenomen. Ei eintydig instrumentell mål – middel tenking er difor utelukka.

Ei handling som ikkje er spontan, men middelbar, ter seg annleis. Utføringa hennar er gitt på førehand. Handlinga tener då som reiskap for ein intensjon som er uttenkt på førehand. Ho opptrer som ei gjentakning av intensjonen, som er ei tenkt eller førestilt handling: Vi spelar altså plata om igjen utan at mykje nytt kjem fram. Ei slik handling er eintydig og planlagt. Her vil det ikkje vere eit dialektisk forhold mellom handling og intensjon. Handlinga er likevel ikkje ein rein reproduksjon av ein bestemt intensjon (akkurat som det alltid vil vere forskjell på tanke og praksis) (ibid.). *Situasjonen* vil vere ny. Så, sjølv om ei middelbar handling søker mot det eintydige, vil ho også vere prega av det spontane. Det er ho fordi også ei middelbar handling føreset spontan utføring og spontan oppleving.

Alt dette er eitt fenomen: handling.

Handling og musikkterapeutisk improvisasjon

Slik eg ser det har den utfaldande handlinga forrangen i musikkterapeutisk improvisasjon: Handlinga kjem først, før tolking og refleksjon, før musikk også. Eller skulle vi heller seie; musikken smeltar saman med handlinga; handlinga får ei musikalsk drakt, ho er utført *som* musikk. Vi snakkar om spontan musikkhandling, ei handling med heilt unike kvalitetar. Det er snakk om ei utfaldande musikkhandling som fordrar praktiske og temporale løysingar innanfor eit her-og-no, og er nært forbunde med handlingsutøvarane og improvisasjonskulturen ho veks ut av. Skårberg (1998: 24) seier det slik: «Handling blir limet som holder triaden mellom klient, terapeut og musikk sammen»,¹ Ruud (1998) er inne på noko av det når han seier blant annet at det er handling som kan avsløre at musikken gjer det mogeleg for begge partar i det musikalske samspelet å opptre som subjekt som ta initiativ og gir respons overfor kvarandre i musikkterapien. Den Nordoff og Robbins-orienterte musikkterapien (1977) er i så måte karakteristisk. Her er handlinga utført som musikk, og om ho ikkje er ytra som musikk i utgangspunktet blir ho fort «musikalisert» (mitt ord). Dvs. alle ytringar får musikalske overtonar. Kroppsgestar og stemmeutrop blir også (om)forma til musikalsk materiale. Ei armrørsle blir tonesett,

1 Stige (2015) argumenterer for ein utvida praksisdiskurs i musikkterapeuteorien i sin artikkel «The Practice Turn in Music Therapy Theory» og etterlyser verky for måtar der vi kan zoome inn (mikro-nivå) og ut (makro-nivå) på dei fenomena vi studerer. (Han tar sjølv for seg skapande, relasjonelle, kontekstuelle, temporale og kroppslige aspekt.) Artikkelen er interessant vidare lesing og kan fungere som innråming for denne teksten og det fenomenet (handling) eg tar for meg.

får sin eigen melodi, dynamikk, rytme osv. Mange refererer til kvardagsleg musisering i nære relasjonar som ein parallell til dette, som ein form for «kommunikativ musikalitet» (jf. *communicative musicality* hos Malloch & Trevarthen (2009)(også omtala i Ruud, 2016). Slike perspektiv viser kor grunnleggjande og ålmenngyldig den musikalske *formen* på slike utfaldande handlingar er.

Trondalen (2004) omtaler musikkterapi mellom terapeut og klient som klingande relasjonar. Ho (Trondalen, 2016) presiserer, slik eg er inne på over, at nettopp det kroppslege nærveret er tydeleg, ja, til og med førande for den intersubjektive og spontane her-og-no-handlingsutfoldinga. Dette forklarar ho godt, på denne måten: «The human body is a carrier of subjectivity that recognizes the other as a body subject, the significance of bodily phenomena being in the forefront» (ibid.: 33).

Vi kan kanskje sei at handling, musikk og subjekt dannar ei relasjonell eining i musikkterapeutisk improvisasjon. Handling, det som klient og terapeut forhandlar om, med og gjennom, har mange ansikt: som tonar, ord, rørsle, som kroppslege gestar og ansiktsmimikk, eller til og med som fråver av alt dette, som (fylt) pause. Alt dette musikkhandlingsrepertoaret kan vi sjå på som ein grunnleggjande del i vår evne til å danne relasjonar med andre menneske (jf. Østerberg & Bjørnerem, 2017 og deira omtale av primærrelasjonen «ansikt-til-ansikt»). Men om vi skal forstå korleis ei musikkhandling i musikkterapien oppstår, må vi tilbake til Østerbergs omtale av det dialektiske forholdet mellom handling og intensjon.

Handling og intensjon i musikkterapien

I improvisasjon mellom terapeut og klient, opptrer musikkhandlinga som noko som er både intensjonsbestemt og intensjonsbestemmande på same tid. Intensjon blir noko musikkterapeut og klient kreativt utforskar saman, gjennom sine improvisasjonshandlingar. Slik oppstår eit spenningsforhold mellom handling og intensjon. I eit tidlegare arbeid (Stensæth, 2008) skisserte eg følgjande modell på dette:

Handling ←—————→ Intensjon

Den enkle modellen viser at handling peiker mot intensjon og intensjon mot handling. Ved at pila peikar i begge retningar, oppstår ei spenning der handling og intensjon gjensidig påverkar kvarandre: Handling verkleggjer (ny) intensjon, medan

intensjon verkeleggjer (ny) handling. Midt på pil-aksen, altså når pila peikar like mykje mot handling som mot intensjon, er forholdet mellom desse mest fortetta, mest uavklart og dermed også mest spenningsfylt. Her er bogen spent, og kva handlinga skal føre til eller kva slags intensjon den får, er der og då uvisst. Situasjonen blir dermed (igjen) fleirtydig; det finns fleire moglege vegar vidare. I dette spenningsfylte mellomrommet, skaper klient og terapeut saman eit nett av fleire moglege (nye) handlingar og intensjonar. Kva som bestemmer kva slags handling terapeut og klient endar opp med, er eit resultat av tilfeldigheter. I praksis kan det sjå slik ut: Ansikt til ansikt – kropp overfor kropp – innstiller musikkterapeut og klient seg pre-refleksivt og gjensidig dialektisk mot den Andre. Her vil det vere ting ved den Andres handlingar som dei ikkje legg merke til. Om t.d. musikkterapeuten tolkar klienten musikalsk ved å tonelegge armrørsla hans, vil det vere ein grunn (som ho ikkje der og då er klar over) til at ho legg merke til nettopp armrørsla hans. Klienten kan også foreta seg andre ting, bevege ein fot, smile, som ho ikkje legg merke til (også av ein grunn), og som musikkterapeuten da lar vere å respondere på. Situasjonen er fylt av tilfeldige handlingsval.

I musikkterapien blir handling dermed eit slags grensefenomen. Poenget finnast ikkje i ytterpunktta, men imellom handling og intensjon og den dialektiske spenninga desse saman skaper. Det betyr at det mest spennande finns ein stad mellom desse to punktta, i grenseoppgangane. Poenget er heller ikkje kva som blir material for forhandlinga. Det vil meir dreie seg om å finne ut om dei handlingsvala klient og terapeut tar har i seg potensial for å verke dialektisk, som handling-for-den Andre. Det avheng også om den Andre opplever handlinga som intersubjektivt delt, dvs. at opplevinga av deling skjer på eit kjenslemessig plan. Om dei begge av ein eller annan grunn spontant ler av lyden av musikkterapeutens trommeslag, kan det tyde på at dei deler ei oppleving. Det å oppleve handlinga som gjensidig delt må her ikkje forståast som eit krav om å oppleve det same. Opplevinga deira kan vere ulik eller ha ulike fargar og kvalitetar, men dei kan like fullt vere saman om opplevinga av å dele handlinga. Om musikkterapeuten vidare slår på tromma med ein intensjon om at klienten (den Andre) skal oppleve det som humoristisk, og han oppfattar det slik, vil det vere tale om ei intersubjektivt delt gjensidig dialektisk handling-for-den-Andre.

Oppgåva til musikkterapeuten er å finne fram den individuelle handlingsløysinga som gir seg til ei kvar tid. Ei handling kan få den same utføringa, om og om igjen, bli anonym, men ho også kan vere ny og overraskande. Som handling vil ho alltid vere improvisatorisk ved at ho føreset spontan handling og spontan oppleving.

Terapeut og klient vil saman kome fram til om handlinga er av typen som set spor og avtrykk etter dei begge (jf. Østerberg, 1997). Då blir i så fall trommespelinga ein objektivasjon (ibid.), som musikkterapeuten i ettertid kan reflektere (terapeutisk) verdi av.

Kunnskap som modifiserast undervegs

I eit delt og spenningsfylt her-og-no (t.d. når bogen mellom handling og intensjon er stram; sjå tidlegare modell), der klient og terapeut sit med tromma mellom seg og samspelet tar til, vil kunnskapen musikkterapeuten sit med verke samansett og til og med motstridande. Ho må tolke. Musikkterapeuten har ei legitim myndigheit til å tolke, men då for å ta handlingsval på sitt kunnskapsgrunnlag. Kunnskapen har ho uansett med seg og han vil prege handlingane hennar. Men kunnskapen er også noko som blir til i handlinga, som følge av handling i fortid og med utsyn mot handling i framtid, som Østerberg sa. Musikkterapeuten si evne til å improvisere, dvs. spontant forstå og agere ut frå situasjonen der og då, blir dermed avgjerande for å gi handlinga retning, ja, for å endre retninga hennar også, dersom det er viktig/naturleg.

I den musikkterapeutiske improvisasjonen må musikkterapeuten (bokstaveleg tala) spele på kompetansen sin. Ho tyr då til det Schön (1983) omtalar som viten-i-handling, som fordrar artisteri og etiske vurderingar. Artisteri omfattar to aspekt. Eitt er praktisk handlingskunst, dvs. kunsten å samle seg om og ramme inn eit (forhandlings)tema, kunsten å implementere handlinga slik at ho tar form som samhandling. Eitt anna er kunsten å improvisere for å skape grunn for framtidige handlingar og samhandlingar (ibid.). Denne forma for praktisk handlingskunst er primær og grunnleggjande for alle mål og resultat (t.d. meistring og sjølvtilitt) som terapeuten tolkar inn seinare (ikkje nødvendigvis så lenge etterpå).

Musikkhandlingar i musikkterapien inneheld ikkje berre kreative og estetiske aspekt. Dei er også temporale, dvs. dei utfaldar seg i tid gjennom t.d. rytmikk, melodi, dynamikk. Abrams (2011) forklarar at temporaliteten i musikken (i musikkterapien) skaper *musikalsk tid*, som nettopp opnar for ei temporal-estetisk måte å handle og

samhandle på.² Trondalen (2016) peikar på at slik «timing» er ein premiss for å etablere nettopp ein intersubjektiv relasjon mellom terapeut og klient. Artisteri kan vi dermed også forstå som ei hjelp for handlingsutøvarane til å rette og «time» handlinga dialektisk mot den Andre, men også som ei hjelp til å engasjere seg i den Andre, som jo også er eit mål i seg sjølv.

Bruk av skjønn og etisk refleksjon

Viten-i-handling omfattar dernest etiske vurderingar. Musikkterapeutens profesjonelle myndigheit kjem inn her og inneber eit ansvar for å bruke både skjønn, dømmekraft og etisk refleksjon. Skjønn knytast gjerne til omgrep som taus kunnskap, intuisjon og personleg kunnskap. Dette viser til ei slags vurderingsevne men utan å peike på kva slags kunnskap som er i spel bak handlinga. Skjønn kan forståast som eit tillegg til den «eigentlige» kunnskapen, som ei slags «forskjønning». Men fordi kunnskapen blir til i praksis gjennom skjønnsmessige handlingsval, kan vi også forstå skjønn som sjølve kunnskapen.³

Martinsen (2003, 2005) snakkar om skjønn i evidensbasert praksis. Ho omtalar bruken av skjønn som ein form for *nærleiksetikk eller situasjonsetikk*.⁴ Etisk bruk av skjønn føreset ei felles forståing av noko der og då, eller også – som vi nettopp var inne på – at noko opplevast som delt. Evne til å sjå og å tolke den Andre blir sentralt. Slik eg ser det, utøver musikkterapeuten nærleiksetikk eller situasjonsetikk, t.d. når ho deltar aktivt og autentisk på ein meningsfull måte saman med klienten i eit her-og-no og når ho søker kunnskapen i møte med klienten (den Andre). Skjønn

2 Fleire fagfolk innan kunstfag tyr til forskjellane mellom dei to greske middelalderiske tidseiningane Chronos and Kairos for å beskrive tid som opplevd, fylt, ja, som flyt. Abrams (2011) og Stensæth (2008) relaterer tidseiningane til musikkterapien, medan Kruse (2016) forbinder Schillers filosofi med ein modell på kunstopplevinga der både Chronos og Kairos og eit tredje tidsmodi, *Aion* (oppleving av evigheita), er med. Det vil føre for langt å få inn i alt det. Sjølv tykkjer eg Steinholt har relevante og praktiske beskrivingar av opplevd tid når han refererer til barns djupe og alvorlege leik som kairos-tilstand: https://www.utdanningsforbundet.no/upload/Tidsskrifter/Forste%20steg/FS_3_2012/FS_3-2012_s_22-23.pdf (Lasta ned 8.10.2016)

3 Sannsynlegvis har skjønnsutøvinga ulike utfordringar innanfor ulike praksisfelt.

4 Martinsen refererer til den danske filosofen Løgstrup, som står bak omgrepet nærleiksetikk og situasjonsetikk. Omgrepa omfattar det Løgstrup forstår som spontane livsyttringar som ikkje er avhengige av den menneskeskapte kulturen, men som er noko universelt. Løgstrup relaterer til teologiske perspektiv på skaparverket. Eg knyt ikkje omgrepa til ei teologisk overbygning, men heller som noko menneska står overfor kvar dag i dialog, ansikt til ansikt. Mitt syn er i tråd med Bakhtins filosofi (sjå ev. Stensæth, 2008). For meir om Løgstrups filosofi, sjå: https://no.wikipedia.org/wiki/Knud_Ejler_L%C3%B8gstrup (Lasta ned 9.10.2016.)

viser seg da som ein eigenskap ho har, som ei evne i kommunikatív kompetanse: ho tonar seg inn mot klienten både musikalsk og relasjonelt, som i ei *musikalsk-relasjonell synkronisering* (Stensæth, 2008). Slik tilbyr ho seg sjølv som ein reiskap for klientens handlingsutfalding. Det gjer ho ved å bruke ulike metodiske teknikkar som musikalsk spegling, imitering, «holding», etc. Samstundes utfaldar ho seg sjølv og tar spontane handlingsval ansikt-til-ansikt med klienten, der og då. Skjønnet hennar blir «kritisk» først når ho reflekterer over normer og korleis handlinga skal ta form (Grimen & Molander i Tufte, 2011).

Dialogisk handlingsfelleskap

Handlingsetikken som er omtalt i avsnittet over reflekterer ontologiske og filosofiske dialogperspektiv på musikkterapien. Bubers dialogfilosofi, særleg hans møteomgrep, har tydeliggjort at Eg – Du-forholdet krev ei etisk-subjektiv orientering. I eit slikt perspektiv ser ikkje terapeuten på klienten som objekt for terapi eller læring (sjå Garred, 2006). Eg og/eller Du er heller ikkje verkelege kvar for seg, berre saman. Hos Levinas ser vi noko liknande, men for han kan dialogen finne stad berre ved å stille seg ansikt-ti-ansikt overfor den Andre, utan ord og gestar. For Levinas representerer Du'et eit kall som forpliktar Eg'et: «the other takes precedence over me from the start; I am under allegiance to him» (Levinas, 1998: 202).⁵

Alle desse perspektiva gjer seg gjeldande i vår praktiske handlingsfortsøing. Det gjer også Bakhtins dialogiske perspektiv. Men i motsetnad til Buber og Levinas, som fokuserer det indre mest, er det den ytre handlinga som er i forgrunnen i Bakhtins dialogfilosofi. Bakhtin såg på psyken som ei heller ustabil eining; det å kunne respondere på kvarandre, krev først og fremst (ytre) handling, sa han (Bakhtin, 1986), ikkje i forståinga «løysing av eit problem» men i forståinga av (aktiv) relasjon.⁶ Det relasjonelle blir dermed i seg sjølv ein del av den ytre handlinga (Nortvedt & Grimen, 2004, sjå også Trondalen, 2016).

I eit bakhtinsk dialogperspektiv er relasjonen utfordrande, fordi den Andre (alltid) er ei utfordring for meg (jf. Bakhtin, 1986). Det å forstå den Andre fullt ut er umogleg og heller ikkje ønskjeleg. Den Andre vil alltid vere ufullenda; det er også grunnen til

⁵ Marková (2003) forstår dette som Levinas religion, ikkje hans ontologi.

⁶ Ei ytre handling kan derimot brukast som forhandling om indre tilstandar.

at ein opprettheld interessa for den Andre. Relasjon og handling inneber dermed risiko. Dette er Østerberg også inne på når han seier at handlinga inneber risiko; risiko for å bli avvist, misforstått, for å tape ansikt, bli endra (ibid.). Hos Bakhtin er risikoen nødvendig og ein del av handlingas tiltrekking. Risikoen gjer også handlinga retning og ein premiss for at Eg og Du skaper eit levande og handlingsfelleskap, eit «Vi».

Eit Vi inneber ein gjensidig dialektisk relasjon med rom for handling-for-den Andre. For å tilstreve eit slikt Vi i musikkterapien, vil eit ideal vere at musikkterapeuten posisjonere seg dialogisk overfor klienten (Stensæth, 2015). Det gjer ho ved å vere autentisk i sitt møte med klienten og ved å sjå på seg sjølv som den potensielle Andre for han. Ho kan spegle eller imitere alt klienten gjer, og ho kan empatisere med han, men ikkje med ein intensjon om å bli lik han eller med eit krav om at dei skal oppleve det same (Stensæth, 2010). Dette er eit Vi som føreset at ingen mister seg sjølv i handlingsutfoldinga. Ho må dermed heller innstille seg på eit møte med ein unik Andre.

Når musikkterapeuten innstiller seg dialogisk overfor klienten vil ho oppdage at ho misforstår handlingar og at ho kanskje må moderere kunnskapen ho har om musikkterapien, om klienten og om seg sjølv. For at ho skal opne seg tilstrekkeleg for han, må ho gi rom for at også han kan påverke henne. Ho må kunne tvile på si eiga stemme, dvs. tvile på det ho veit og kan, slik som kunnskap om han, om teoriar, om ønsker, mål, erfaringar, etc. Berre på denne måten kan ho få auge på klientens fullaste potensiale og ressursar, ikkje berre hans begrensninger og unormale uttrykk. Ei slik dialogisk posisjonering inneber at ho må vere førebudd på at musikkterapien også kan endra henne, ikkje berre klienten.

Eg vil samanfatte det slik: Gjennom gjensidig dialektisk handling, som også vil vere samhandling og sosial handling, og av og til ei intersubjektivt opplevd delt handling, kan Eg og Du bli til eit dialogisk handlingsfelleskap, eit Vi.⁷ I eit slikt Vi kan ei handling ikkje oppfattast som isolert. Det betyr at musikkterapeuten ikkje handlar for seg sjølv eller for klienten men for eit Vi. Dette Vi ser eg på som ei nyansering av Østerbergs dialektikk. Dvs. både Østerberg og Schön er opne opp for at handling hos ein av oss påverkar handling hos den Andre, men slik eg tenkjer om dette, smeltar dei dialektiske sidene saman i eit Vi gjennom i eit dialogisk handlingsfelleskap. For,

7 Uttrykket handlingsfelleskap er mitt men er inspirert av Matusov (2001), pedagogen og Bakhtin-kjennaren. Matusov er opptatt av læring som dialogisk praksis og står bak uttrykket «A Community of learners», som betyr at læring involverer alle som deltar i læringsprosessen, at dei dannar eit læringsfelleskap, der pedagogen, om ho er endringsvillig, også vil lære noko. Eg har diskutert Matusovs teori meir utførleg i Stensæth, 2015, 2017.

ei handling er alltid halvvegs den Andres, som Bakhtin (1981) ville sagt det. Kvar side, anten det er Eg eller Du, Eg eller den Andre, blir umoglege utan eit Vi. Ei handling blir «vår» når den er fylt og prega av begge sin aksent og tilpassa vår semantiske og ekspressive intensjon (ibid.) Når ho blir «vår», vil vi kunne sette spor etter «oss».

Dialogisk posisjonering er eit ideal og ikkje mogleg å få til heile tida. Musikkterapien omfattar også ritual og sosiale handlingar som er meir anonyme, eintydige og planlagte. Bruk av opnings- og avslutningssongar for å skape råmer og tryggleik er døme på denne type handlingar. Men heller ikkje opningssongar kan berre vere reine reproduksjonar av ein bestemt intensjon. Dei kan også opplevast på nytt innanfor situasjonen og har potensial i seg til å bli spontane. Dei er også viktige for å skape *føresetnadar* for meir spontan gjensidig delt handling-for-den Andre.

Konklusjon

I denne teksten har eg tatt for meg Østerbergs sosiologiske og praktiske handlingsforståing som eit utgangspunkt for å definere handling i musikkterapien.

Dette perspektivet på handling utvidar Ruuds definisjon på musikkterapi; det synleggjer at «nye handlemuligheter» også finns *i handlinga*. Østerbergs perspektiv tydeleggjer deretter korleis handling blir både ein premiss for, og eit mål med musikkterapien. Men vi har også sett at for at musikkterapien skal ha terapeutisk verdi, må terapeuten kunne praktisere kommunikativ og improvisatorisk handlingskompetanse. Ho må kunne bruke skjønn og foreta nærleikstetiske val i eit her-og-no. Det er også ein fordel om ho, for å opne tilstrekkeleg opp for klientens ytringar og responsar, posisjonerer seg dialogisk. Mandatet hennar blir da å bidra til å skape eit musikalsk-relasjonelt handlingsfellesskap, eit klingande Vi. Gjennom eit slikt Vi vil ho få auge på nye handlemoglegheiter. Å få til dette blir grunnleggjande for klientens vilje og lyst til å delta. Østerberg og Bjørnerheim (2017) hevdar at ein grunnsetning i allmenn sosiologi er nettopp at den nære relasjonen, dvs. primærrelasjonen «ansikt-til-ansikt», er eit vilkår for alt samfunnslivs og alle andre (og sekundære) relasjonar. Eg ser for meg at terapeut og klient, ansikt-til-ansikt, gjennom sine gjensidige utfaldande handlingar arbeider med slike grunnleggjande vilkår for klientens deltaking med andre og med omverda.

Referansar

- Abrams, B. (2011). A relationshipbased theory of music therapy: Understanding processes and goals as being-together-musically. I K. Bruscia (red.), *Readings in music therapy theory*, s. 44–64. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin, TX: University of Texas Press
- Bakhtin, M. (1986). *Speech genres and Other Late Essays*. Austin TX
- Garred, R. (2006). *Music as Therapy: A Dialogical Perspective*. Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Kruse, B. (2016). *Thinking Art. An Interdisciplinary Approach to Applied Aesthetics*. Arne Nordheim Centre for Artistic Research, vol. 1. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Levinas (1998). *On thinking-of-the-other*. London: Athlone
- Malloch, S. & Trevarthen, C. (2009). *Communicative Musicality. Exploring the Basis for Human Companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- Marková, I. (2003). Constitution of the self: Intersubjectivity and dialogicality. *Culture & Psychology*, 9(3), 249–259.
- Martinsen, K. (2003). *Fra Marx til Løgstrup: om etikk og sanselighet i sykepleien*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Martinsen, K. (2005). *Samtalen, skjønnnet og evidensen*. Oslo: Akribe.
- Matusov, E. (2001). Intersubjectivity as a way of informing teaching design for a community of learners classroom. *Teaching and Teacher Education* 17, 383–402.
- Nordoff, P. and Robbins, C. (1977). *Creative Music Therapy. Individual Treatment for the Handicapped Child*. New York: John Day
- Nortvedt, P. & Grimen, H. (2004). *Sensibilitet og refleksjon: filosofi og vitenskaps-teori for helsefag*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Ruud, E. (1980). *Hva er musikkterapi?* Oslo: Gyldendal.
- Ruud, E. (1998). *Music therapy: improvisation, communication, and culture*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: how professionals think in action*. New York: Basic Books.
- Skjervheim, H. (1996). *Deltakar og tilskodar og andre essays*. Oslo: Aschehoug.
- Skårberg, O. (1998). Musikkterapi som estetisk praksis: Noen refleksjoner omkring musikk- og handlingsbegreper. *Nordisk tidsskrift for musikkterapi*, 7(1), 24–34.
- Stensæth, K. (2008). *Musical Answerability. A Theory on the Relationship between Music Therapy Improvisation and the Phenomenon of Action*. (Doktorgradsavhandling), Norges musikkhøgskole, Oslo.

- Stensæth, K. (2015). 'Musical dialoguing': A Perspective of Bakhtin's Dialogue on musical improvisation in asymmetric relations. I E. Georgii-Hemming, S.-E. Holgersen, Ø. Varkøy & L. Väkevä (red.) *Nordic Research in Music Education Yearbook*, vol. 16, pp. 209–226. NMH-publikasjoner 2015:9. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Stensæth, K. (2017, under utarbeiding). *Responsiveness in Music Therapy Improvisation. A Perspective Inspired by Mikhail Bakhtin*. Dallas, TX: Barcelona Publishers.
- Stige, B. (2015). The practice turn in Music Therapy Theory. *Music Therapy Perspectives*. Vol. 33, 1, 1–8.
- Trondalen, G. (2004). *Klingende relasjoner. En musikkterapeutstudie av «signifikante øyeblikk» i musikalsk samspill med unge mennesker med anoreksi*. (Doktorgradsavhandling), Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Trondalen, G. (2016). *Relational music therapy. An Intersubjective Perspective*. Dallas, TX: Barcelona Publishers.
- Tufte, T. (2011). *Fra teori til handling. Om skjønn i en evidensbasert praksis*. (Mastergradsavhandling), Høgskolen i Oslo. T. Tufte, Oslo. Henta 20. august 2016 frå https://oda.hio.no/jspui/bitstream/10642/920/2/Tufte_Turid.pdf
- Østerberg, D. (1993). *Fortolkende sosiologi 1*. Oslo: Universitetsforlaget (Det blå bibliotek).
- Østerberg, D. (1997). *Fortolkende sosiologi II*. Oslo: Universitetsforlaget (Det blå bibliotek).
- Østerberg, D. (2003). *Sosiologiens nøkkelbegreper*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Østerberg, D. & Bjørnerem, R. T. (2017). *Musikkfeltet. Innføring i musikk sosiologi*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.