

Kvindelighed og musik. Hvor står vi, hvor går vi hen.

- om kvindeforskning indenfor musik

af Hanne Tofte Jespersen

De fremstillinger, der betragter og belyser kvindeundertrykkelsen som et spørgsmål om kvinder overfor mænd, eller rettere som mændene *over* kvinderne, går – i deres bestræbelser på at bevise kvindens ligeværd – paradoksalt nok glip af det aspekt, der rummes i de to køns forskellighed. Kønnenes forskellighed er nærmest tabu.

Historisk set er dette meget forståeligt i kvindekampens indledende fase, – når kvinder *i* et patriarkalsk samfund skal kæmpe for at hæve sig op til overhovedet at blive hørt, må det i begyndelsen næsten uomgængeligt blive på dette samfunds præmisser. Men hvis disse præmisser får lov at være bestemmende for indholdet af kampen videre frem, betyder det, at *ligeværd* bliver synonymt med *magen til*. Som bærende element i en strategi for frigørelse af den undertrykte *kvindelighed* er dette ikke bare utilstrækkeligt, men direkte blokerende for det, der er formålet med strategien. For resultatet bliver jo, at bestræbelserne går i retning af at imitere mandligheden eller populært sagt, at bevise at kvinder sagtens kan de samme ting som mænd. Spørgsmålet om kønsidentitet reduceres til et kulturelt (økonomisk-kulturelt) forhold, som det gælder om at afsløre som ren ideologi: *manden* undertrykker *kvinden* for at opretholde magten, og målet for kvindefrigørelsen bliver enten at udjævne eller i en mere rabiater form at vende op og ned på denne rollefordeling.

Den type forkortede strategier er efterhånden indenfor forskellige områder af kvindeforskningen blevet underkastet en systematisk kritik. Det er bl.a. gjort af den tyske sociolog Ulrike Prokop, hvis bog »Kvindelig livssammenhæng« har fået stor betydning for de senere års kvindestudier, også herhjemme.

Med udgangspunkt i såvel sociologiske undersøgelser som nyere psykoanalytisk teori om kvindelighed søger Prokop at belyse de modsætninger, der reelt findes i kvinders hverdagsliv og som former den kvindelige subjektivitet. Det er modsætninger, som bl.a. kommer til udtryk i mange kvinders ambiva-

lens i forhold til at gå ud på arbejdsmarkedet. Arbejdslivet og »de kvindelige produktivkræfter«, som er dem U.P. søger at indkredse, stemmer ikke overens. Resultatet bliver kort fortalt, at kvinder kommer til at befinde sig i en dobbeltbundet situation: På den ene side ønsket om selvstændighed/økonomisk uafhængighed af manden, på den anden side en vægning mod at opgive den »frihed«, der ligger i at være udenfor det arbejdsmarked, der alene er indrettet under hensyntagen til produktionen. De kvindelige produktivkræfter derimod er rettet mod de subjektive behov, det vil sige det er de produktivkræfter, der skaber og opretholder de mellemmenneskelige relationer (tænk på børneopdragelse fx.). De har ikke nogen direkte funktion i produktionen på arbejdsmarkedet; men har det måske nok som det »kit«, der giver arbejdspladsen et præg af menneskelighed.

Da kvinderne i 60'erne for alvor kom ud på arbejdsmarkedet, satte det skub i kravene om anerkendelse og ligestilling, men i praksis er det stort set sket på samfundets betingelser, og det vil sige på bekostning af de kvindelige produktivkræfter. (De opretholdes dog i kraft af kvindernes dobbeltarbejde). Men resultatet bliver for kvinderne et krav om at fortrænge væsentlige sider af den kvindelige subjektivitet, når de indgår i arbejdslivet, med deraf følgende angstsymptomer.

En af Prokops pointer er at vise, at mange af kvindebevægelsens strategier har en tendens til at ende som »selvstændiggjorte«, dvs de bliver ikke strategier for en egentlig frigørelse, fordi de overser, at de styres af samfundsmæssige præmisser og altså forstærker det, der som tendens er indbygget i det kapitalistiske samfund: nemlig *tilpasning* til vareproduktionens krav. Derfor bliver det vigtigt at undersøge de to potentialer, der som momenter til overskridelse af de samfundsmæssige rammer er indeholdt i de kvindelige produktivkræfter, – altså holde fast i og udvikle de sider, der *ikke* kan rummes i samfundsmæssigheden.

Nu er det ikke naturgivent, at alene kvinders produktivitet er rettet mod de mellemmenneskelige behov, man kunne også sige de følelsesmæssige behov, og mænds alene mod synlige produkter. Det er i vor egen historiske epoke, at kvindelighed og mandlighed i den grad er blevet bundet til kønnet – på en for begge køn så begrænsende måde.

At indkredse hvad kvindelighed er og har været historisk og psykologisk, er til stadighed emnet for kvindestudier på en lang række fagområder. Jeg vil pege på to forskellige retninger som hver især har stor indflydelse, og som også vil få det, når området er musikalsk produktivitet. I første omgang har det mest været den psykoanalytisk inspirerede, som har vundet genklang indenfor fag som litteratur, sprog og psykologi, – specielt den nylæsning af Freuds teorier, som især franske kvindelige psykoanalytikere har stået for. (Janine Chasseguet-Smirgell, Maria Torok m.fl., som også Prokop knytter an til).

Den anden retning er af endnu nyere oprindelse, omend den også tidligere har været at finde indenfor teologisk kvindeforskning. Det er den mere spirituelle eller åndeligt inspirerede, der fra at have tilhørt snævrere kredse af kvindebevægelsen nu breder sig ud på andre felter og altså også ind i – nogle – kvindeforskeres rækker. For det er karakteristisk at »den ny åndelighed«, som den kaldes i et tema-nummer af »Forum for kvindeforskning«, mødes med megen skepsis blandt en del universitetskvinder. Spirituel orientering går ikke på samme måde som psykoanalysen i spænd med universitetsverdenen, så den møder en del modstand også hos kvinder.

Hvordan ser det da ud med strategierne på det musikalske område? Jeg afstår fra at beskæftige mig med den aktuelle situation i musikmiljøerne – det er til gengæld det, der på forskellig led tages op i resten af tema-delen af dette Modspil-nummer – og vælger i denne sammenhæng at forholde mig til dem, der allerede har reflekteret over emnet »kvinder og musik«; fordi jeg gerne vil indfange de begyndende konturer af en kvindeforskning på musikområdet. Hvor står vi, hvor går vi hen?

Det er karakteristisk, at musikfaget som sædvanlig »halter bagud« i forhold til andre fagområder. Der synes at være både en uvilje imod og en rådvildhed overfor at skulle formidle og bearbejde den selvforståelse, der selvfølgelig er til stede, når

man beskæftiger sig med musik, men altså i de allerfleste tilfælde i en ubevidst eller i hvert fald ikke-verbaliseret form. Og dette er ikke tilfældigt; det hænger sammen med musikmediets særlighed, dets ikke-sproglige karakter og de muligheder, som dette medium rummer som ét, der kan opsamle og udtrykke sider af os, som ellers kun meget vanskeligt kan komme til udtryk i vores kultur. Jeg tænker her på musikkens tætte forbindelse til ubevidste lag, sådan som psykoanalysen og dybdepsykologien kan påvise det.

Og da musikfaget i høj grad savner en tradition for en kritisk forståelse af dens egen genstand, ja så er det ikke så underligt, at også denne forskning, der søger at udforske den kønsmæssige dimension af musikken og vores omgang med den, er uden holdepunkt og simpelthen ikke er udviklet i nær samme grad, som tilfældet er for beslægtede områder som fx. litteratur og film.

Til gengæld har man den fordel at kunne trække på de erkendelser, som kvinder indenfor andre fag allerede er nået frem til. Det skal forstås positivt: det *er* en af kvindeforskningens grundsætninger, at den i sit udgangspunkt nødvendigvis er tværfaglig. Derfor er det hverken muligt eller ønskeligt for mig her at indskrænke mig til musikområdet alene; for jeg opfatter musik som et historisk og kulturelt formet medium, hvis virkninger vi ikke kan forstå, medmindre vi inddrager erkendelser af både historisk, filosofisk og psykologisk karakter.

I stedet skal jeg prøve at finde forbindelseslinjerne fra forskellige grene af kvindeforskningen til musik – ved at se på noget af det, der i de seneste år er skrevet af kvinder om kvinder, kvindelighed og musik.

De forskellige fremstillinger kan deles i to grupper efter det, der er deres interesse eller mål. Udgangspunktet for begge og for al kvindeforskning er en grundlæggende forståelse af, at dette samfund er patriarkalsk eller med andre ord, at kvindeundertrykkelsen er en realitet, som vi ikke vil diskutere eksistensen af; den eksisterer. Spørgsmålene vi vil diskutere er: hvor, hvordan, hvornår, hvorfor.

Og om den første type gælder det, at det er den store del af den hidtidige kvindeforskning, der beskæftiger sig med *hvad* kvinder har gjort/ikke har gjort, dvs. ikke har kunnet gøre igenem historien. Hovedinteressen her er at klarlægge og synlig-



gøre kvindernes historie, det være sig den helt aktuelle eller over en længere kultur-historisk epoke.

Også indenfor musik er det den type fremstillinger, der er flest af, og de dækker et meget stort spektrum, hvad angår deres teoretiske niveau eller graden af kritisk selvforståelse. De spænder fra den mest glorificerende af slagsen, hvis mål det er med jubel at fremhæve, at kvinder *kan, kunne* – Karin Sivertsens leverede i Modspil nr. 18 en kritik af et sådant eksempel, nemlig Alessandrinis »Kvinder og rock« – over fremstilling af kvindelige komponisters historie gennem de sidste 500 år (Eva Weissweiler: *Komponistinnen aus 500 Jahren* – eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen; Fischer Verlag, 1981) til omhyggeligt gennemarbejdede skildringer af kvinders *fravær* i den dominerende musikkultur. Det sidste er tilfældet i Eva Riegers »Frau, Musik und Männerchaft«, hvis undertitel betegnende nok er »Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung« (Verlag Ullstein, 1981; (min understregning, HTJ)).

Og selvfølgelig er det vigtigt at trække de mange kvinder frem i lyset, synliggøre dem, der igennem historien har haft mulighed for og styrke til at skrive musik på trods af omgivelsernes og sidenhen den patriarkalske historieskrivnings vellykkede bestræbelser på at negligere deres eksistens og den musik, de rent faktisk komponerede.

Men det må ikke føre til en tilsløring af det faktum, at kvindernes historie *er* de undertryktes historie, de usynliges historie. Kvindernes musikhistorie udgøres ikke i første omgang af de kvinder, der er i stand til at levere materiale til en komponistbiografi, men må findes i den (kvinde)musik-kultur, der som subkultur har udfoldet sig blandt kvinder i deres liv som væversker, kogersker, fødersker. Den sidste remse har jeg taget fra Ulla Ryom, der i Forum for Kvindeforsknings nummer »Den ny åndelighed« skriver om det univers, hvor »vi væver – vi koger – vi føder, og en gang imellem lader vi os æde«, og om de åndelige oplevelser i dette univers, som slet ikke opleves som særligheder, men som selvfølgeligheder, fordi åndelighed her ikke kan skilles fra kropslighed.

Det jeg oplever som begrænsningen hos den type fremstillinger, jeg har kaldt »den første type«, for hvem spørgsmålet er

»kvinder og musik« – vores århundrede.

»hvad, hvordan«, ligger i, at de forbliver i kønsbundetheden, i modstillingen mand/kvinde. Det kan vises ud fra begrebet *sexisme* – og det vil her sige mænds diskriminerende holdning til kvinder – der vil være den kerne, problemstillingen drejer sig om for denne type.

Den mest gennemarbejdede, jeg er stødt på, er den tyske musikforsker Eva Riegers »Frau, Musik und Männerherrschaft«. Der kan ikke i denne sammenhæng blive tale om at yde bogen fuld retfærdighed igennem en egentlig præsentation af det store arbejde, der er tale om. Men et aspekt, som er gennemgående for bogen er den indfaldsvinkel, som også ligger i titlen: det er udelukkelsen af kvinden, det drejer sig om. Eva Rieger foretager ikke en nærmere udlægning af historiciteten i begreberne mandligt/kvindeligt. De er bundet til forholdet mand/kvinde med de egenskaber, der i den borgerlige selvforståelse som hhv. mandlighed og kvindelighed er associeret med mande- og kvinde kønnene, og som kvinderne naturligvis må gøre oprør imod. Men når denne historiske bundethed ikke opløses, forbliver svaret på spørgsmålet: »*hvorfor*« indenfor den dimension, som sexismebegrebet afstikker. Svaret på hvorfor det forholder sig som det gør med det rigide forhold kønnene imellem, er givet på forhånd. Den sexistiske dimension er styrende for projektets indhold: hvorledes udfolder mændenes undertrykkelse af kvinderne sig på musikområdet. Rieger vil først og fremmest *afsløre*, – afsløre urimelighederne og mændenes indskrænkethed.

Det bliver bogens begrænsning, selvom det også er dens præmis, at den holder sig indenfor synsvinkelen mand/kvinde. For lige så udførligt den får påvist de faktiske undertrykkende forhold for kvinder på en lang række områder indenfor musikpædagogik, -udøvelse og -forskning, fra middelalderen til i dag, lige så ubestemte bliver de ansatser til skitsering af en mulig overskridelse af disse forhold.

Bogens styrke ligger i, at den blotlægger de patriarkalske forhold indenfor musikkulturen (den tyske); dens svaghed i, at den ikke kan fremlægge en forståelse af den grundlæggende dynamik i det patriarkalske samfund, altså ikke går bag om dette. Derfor kan det kun blive til ansatser, hvad angår de potentialer, som den i følge sin grundindstilling gerne vil se hos kvinder og dermed se muligheden for en udfoldelse af *kvinde*-lig kreativitet på det musikalske område.

For at forstå den historiske situation som er vores, må man gå en omvej over det, der udgør drivkræfterne i det kapitalistisk-patriarkalske samfunds udvikling. Til historien om undertrykkelsen af kvinden i det patriarkalske samfund hører forståelsen af det mandlige princip hersken over det kvindelige. Kvinder er forlængst ophørt med at være personificeringer af det (ur-)kvindelige; vi er også underlagt den samfundsmæssige udvikling og dennes diktat om det mandlige princip dominans. Men i samme omfang som drifterne, de ubevidste kræfter til stadighed i en eller anden form er til stede, vil også kvindeligheden antage en form – i det patriarkalske samfund mest i det skjulte. Kvindeligheden kendetegnes ved *fraværet* af den i synlig form, og i stedet optræder den i fantasier, angstforestillinger, billeder – og musik.

Det fører mig hen til den *anden* type fremstillinger, for hvilke spørgsmålet lige så meget er »*hvorfor*« som hvad, hvordan. *Hvorfor* er forholdet mellem kønnene som det er? (det spørgsmål stiller man selvfølgelig kun, hvis man ikke er tilfreds med forklaringen om, at det blot er et spørgsmål om, hvilket køn der har magten. Antallet af *mænd*, der har det dårligt med sig selv her i senkapitalismens tidsalder eller på vej mod vandmandens, taler for mig sit tydelige sprog).

Her går »*hvad-spørgsmålene*« også på dynamikken i det samfund eller den kultur, der producerer det forhold mellem kønnene, som den første type blotlægger. Denne anden type er der ikke mange eksempler på, og da slet ikke indenfor musik.

Svarene må derfor søges forskellige steder og indebærer nødvendigheden af åbenhed overfor områder, som måske tidligere har ligget udenfor ens egen praksis. Jeg tænker her igen på den spirituelle retning indenfor kvindeforskningen, der for mig at se er en nødvendighed, hvis vi for alvor skal afdække potentialerne i den undertrykte kvindelighed.

I introduktionen til nummeret »Den ny åndelighed« skriver Nynne Koch:

»...Kvinder kan definere åndelighed på en ganske anden måde. Først og fremmest siger de, at krop og sjæl ikke kan skilles ad, at det legemlige hænger tæt sammen med det åndelige. ..Med dette som udgangspunkt går de dernæst til angreb på den dualisme, der gennemsyrrer den mands-

orienterede teologi og filosofi i vor vestlige verden. De ønsker ikke tilværelsen delt op i modsætningspar, ånd/materie, himmel/jord, menneske/natur, mand/kvinde osv. Som alternativ opstiller de en holisme-opfattelse, der understreger altings enhed og menneskets samhørighed med naturgrundlaget og de kosmiske kræfter.«

(*Forum for Kvindeforskning*, 3. årg. nr. 1. 1983, s. 4)

Interessen for spirituelle eller okkulte emner, hvad man nu vælger at kalde det, er som bekendt ikke begrænset til kvindebevægelsen, men det er ikke tilfældigt, at det især er kvinder, der i disse år interesserer sig for heksekult, astrologi, drømmetydning, kosmisk bevidsthed etc.

For den spirituelle bevægelse hænger som nævnt ubrydeligt sammen med *kroppen*, den levende krop, og i den vestlige kultur er det kvinden, der i kraft af sin biologi har det tætteste forhold til sin krop.

Dette er den rest, der er tilbage af en oprindelig kvindelighed, som ikke fuldstændigt »går op« i det kapitalistiske samfunds mål: den stadige stigning i den industrielle vækst. Samfundet – og her taler jeg om det i et bredt historisk perspektiv, omfattende hele den kapitalistiske epoke – har haft brug for kvindeligheden i et ganske bestemt aspekt: nemlig det der er knyttet til moderskabet. Derfor har det været ønskeligt at isolere kvinderne i hjemmet, for at sikre produktionen af arbejdskraft. Denne produktivitet er uløseligt forbundet med kvindens krop, som ikke fuldstændigt lader sig indrullere under de vilkår, der behersker den samfundsmæssige produktion i øvrigt. Man er ganske vist godt på vej til at sætte sig ud over denne binding (reagensglasbørn, kloning etc.), men stadigvæk har kvindekroppen et eget liv, en egen cyklisk *tid*, der kommer til udtryk i menstruation, graviditet, fødsel, amning.

Igennem historien er der så mange tegn på, at kvinder er blevet tvunget til at leve i et fremmedgjort forhold til deres krop, at det både gør ondt at skrive om det og samtidig føles som en stor gentagelse af, hvad utallige kvinder har sagt og skrevet igennem den samme historie. Hekse, hysteriske kvinder, depressive kvinder....

Hvad har disse kvindeskæbner med musik at gøre? Ja, faktisk kan de få een til at stille spørgsmålet: hvorfor har vi over-

hovedet *musik* i vor forstand? Det var i hvert fald, hvad der skete for mig, da jeg læste Meri Franco-Laos bog »*Hexen-musik – Zur Erforschung der weiblichen Dimension in der Musik*«.

Historien lyder i stærkt forkortet form:

Der var engang en kvindekultur, hvor de kvindelige kræfter stadigvæk kunne indgå i en højere enhed. Til denne hørte også en musik, som dog var musik i en helt anden forstand end den, vi kender. Heksenes musik var en del af en helhed, en kosmologi (dvs. en lære om verdens tilblivelse og udvikling), hvori også indgik medicin, astrologi og øvrig visdom. – Musikken havde for heksene en altomfattende, forenende funktion, som kunne indvirke på materien. Deres musik var et billede på deres samlede terapeutiske erfaringer og indgik i alle sådanne handlinger. Heksene vidste hvad der foregik inde i den menneskelige krop; de kunne lytte til kroppen og skelne de forskellige organers klange fra hinanden. Også de lyde, der udgør dyrenes kommunikation, kunne de gengive, ligesom de havde studeret dyrenes bevægelser og kunne antage deres skikkelser.

»Heksene besad evnen til at leve i harmoni med deres krop, uden adskillelse af det jordiske og det spirituelle, af hallucinationer og virkelighed, af kunst og videnskab, af individuel uforlignelighed og solidarisk gruppetilhørsforhold.«

(Meri Franco-Lao: *Hexen-Musik*;
ital. orig. Rom 1976, ty. overs. München 1979
citatet er fra s. 9 i den tyske udg.)

Men sammen med heksene forsvandt også deres musik. Vi kan kun prøve ud fra de sparsomme overleveringer at danne os en forestilling om den: en kvindemusik som er helt tæt forbundet med visdom om verden og livet.

Og det Franco-Lao gør, er så at undersøge, hvordan musikken spalter sig: »hvordan den forarmes, fra at være en virksomhed, der i gammel tid var ganske nært knyttet til kundskab om verden, til at forfalde til et adskilt formål i sig selv.« (s. 11)

Det er historien om den vestlige musikkultur, som den former sig fra den græske antik via den kristne kultur til vort eget århundredes industrielt producerede massekultur. Her skildres det hvordan kvindelighed, kvindelige elementer grad-

vist trænges tilbage for at undergå næsten total udelukkelse i den tidligt kristne kirke. I det årtusind, hvor denne kirke stabiliserer sig som en magtfaktor, er det karakteristisk, at tre elementer er fraværende: kvinder, instrumenter og dans.

Da kvinden i *balletten* igen får et forhold til dans, som kan indgå i den herskende kultur, sker det som alt andet end *kvinde* af kød og blod. Som fe, blomst, sommerfugl etc. fremstiller hun et væsen, hvis kvindelighed er neutraliseret til en luftig drømmeskikkelse, fjern(e)t fra realitetens truende kropslighed.

Kastratsangernes popularitet især i det 18. århundrede er et andet eksempel på, at det patriarkalske samfund ikke kan rumme kvindeligheden i dens synlige form, dvs. kvinde-kønnet som det køn, der bærer synlige kvindelige træk i sin krop. Med kastratsangerne kan kvindelige egenskaber nydes; de fremstilles i en ikke-kvindelig krop.

Franco-Laos synsvinkel gør det muligt for hende at foretage en anderledes vurdering af kvindernes manglende tilstedeværelse i den vestlige musikkultur, sådan som vi kender den. Anderledes fordi den rækker ud over »elendighedsbeskrivelserne«:

»Jeg tror ikke, at kvinderne er blevet hindret i det »at komponere som mændene«, og heller ikke at musikforlagene har afvist manuskripter med kvindelig håndskrift. Jeg hælder snarere til den antagelse, at *kvinden var udelukket fra musik-kens oprindelse* (Entstehungsgeschichte). Fordi musikken er blevet en misogyn (dvs. kvinde-fjendsk) kunstform, kan kvinden ikke udtrykke sig igennem den. Når hun laver musik, følger hun de herskende forbilleder, og laver den ikke egentlig »som kvinde«. En stor del af musikken er blevet hende forholdt, nemlig hendes egen. I det mindste *den* halvdel af musikken, som vel er knyttet til menneskehedens oprindelse. En senere musik med mandligt stempel har nådesløst erklæret hende krig, sådan at hun ikke har noget at skulle have sagt i den.«

(Franco-Lao, s. 67)

Og grundene hertil? Ja, dem kan man kun prøve at slutte sig til; historieskrivningen har blot registreret fraværet af kvinderne *også* i musikken. Franco-Lao citerer en anden italiensk feminist, Annarita Buttafuoco: »Jeg går ud fra den hypotese,

at man forsøger at hindre kvinden i, fuldstændig at integreres i den bestående kultur ...for at undgå den fare, at de logiske mekanismer bliver stillet på hovedet, så snart kvinden opnår en bevidsthed om dem. Kvinden, som står udenfor de kulturelle frembringelser, kunne med sin indtræden fremkalde et kaos i dem, hun kunne ødelægge kulturens logiske pyramide og styrte bevidstheden omkuld.«

Det sætter perspektiv på vort eget århundrede og specielt de sidste 20 år, hvor kvinderne jo er begyndt at gøre sig gældende, på alle instrumenter, indenfor alle musikgenrer. Denne udvikling rummer helt klart både muligheder og begrænsninger. Er det fx. et tegn på, at kvindeligheden nu er endeligt udraderet, altså ikke længere er en trussel, hvor kvinderne måske næppe er bærere af den længere? Eller er det muligt i en nutidig kvindemusikkultur at tilbageerobre et egentlig kvindeligt udtryk, - ikke for at fornægte den nuværende kulturhistoriske realitet, men for at overskride den?

Jeg tror, at modstanden mod den spirituelle orientering bl.a. skyldes, at den opleves som et kodesprog, når det, der siges, kun begribes intellektuelt og ikke forbinder sig til en egen erfaring. Derfor vil jeg til slut præsentere den tyske teoretiker og filosof, Brigitte Wartmann. Hun skriver, ikke om musik, men om »det hele«, om »patriarkatets grammatik«, dvs. den grundlæggende struktur og dynamik i det patriarkalske samfund. Og hun taler ikke i een kode, men formår faktisk at opstille en teori, som kan rumme både den materielle og den åndelige dimension, og som gør begge historisk konkrete.

Hun tager udgangspunkt i den vestlige kulturs egne (mandlige, for det er de jo) teoretikere, der igennem hele historien meget tydeligt har beskrevet den funktion, som dette patriarkalske samfund har tillagt kvinden. Det sker i to større artikler, dels i »*Verdrängungen der Weiblichkeit aus der Geschichte*. Bemerkungen zu einer »anderen« Produktivität der Frau« (i antologien »*Weiblich-Männlich*«; Ästhetik und Kommunikation Verlag, 1980) og dels i et temanummer om kvindelig produktivitet, i en artikel med titlen »*Die Grammatik des Patriarchats*«. Zur »Natur« des Weiblichen in den bürgerlichen Gesellschaft« (Ästhetik und Kommunikation, Heft 47, April 1982).

Hvor den første artikel spænder over hele den vestlige civilisations historie, så koncentrerer den anden sig om den borgerlige epoke, dvs den særlige udformning af patriarkatet som kapitalismen udgør. Det fører for vidt i denne sammenhæng at gøre nærmere rede for disse meget spændende arbejder. Generelt kan man sige, at Brigitte Wartmann sætter fokus på den herskende historieforståelses ensidige mandlige dominans: den kan kun se det, som er til nytte for de patriarkalske herskerinteresser. Det vil sige, at den placerer kvindelighed og kvindelig produktivitet *udenfor* historien, udenfor den samfundsmæssige udviklingsproces, *samtidig* med at denne proces tildeler kvinden en ganske bestemt funktion, funktionaliserer kvinden.

BW går »bag om« denne og søger at analysere kvindelighed og kvindelig produktivitet på dennes egne præmisser, men *i* den samfundsmæssige totalitet. Det tidligt borgerlige samfunds egne teoretikere formulerer selv kernen i de ønsker, dette samfund har til en kvindelig normal-væremåde, kvindelig handlen. BW citerer bl.a. Fichte (1762-1814):

»...det andet køn står i følge naturens indretning et trin lavere end det første, det er objekt for det førstes kraft, og sådan må det være, når de begge skal være forbundne«

Herom siger BW: »jeg tror, at de mandlige ønsker om en oprindelig kvindelig handlen indeholder mere end blot ønsket om emotionel udligning eller en skøn ejendom«. Det er jo karakteristisk, at det patriarkalske samfunds forhold til kvindelighed er modsætningsfyldt: på den ene undertrykkes kvinden reelt, regnes for mindreværdig, på den anden side tilbedes hun, dyrkes som guddommelig natur.

I det borgerlige samfund bliver denne spaltning endnu mere radikal. Hvor kvindeligheden i middelalderen var fjernet fra de reale samfundsmæssige livssammenhænge, men dog eksisterede i hver sin afkrog: nonner og hekse, som repræsenterer diametralt modsatte men radikale former for kvindelighed, dér findes der i det borgerlige samfund ikke et tilsvarende »in polariserter Ferne« placeret kvindeligheds mønster. Kvindeligheden har sin plads *i* det samfundsmæssige liv, men vel at mærke kun i et enkelt aspekt: nemlig *moderskabet*.

I moderskabet ses kvindelighed som *harmoni*, altså helt forskelligt fra tidligere tiders forbindelse af kvindelighed med *kaos*. Denne borgerlige fascination af kvindeligheden er rettet, ikke mod de kvindelige kræfters egenart, men mod den form som den set med den mandlige optik har som lukket harmonisk organisme.

Men NB; Beretningen om det borgerlige samfunds, den borgerlige mands forhold til kvindeligheden slutter ikke her. De øvrige sider af kvindeligheden må imidlertid fortrænges til

det ubevidstes område, hvor de overlever i fantasier og billeder. Hvad disse rummer, ikke mindst af angstforestillinger om kvindelig seksualitet, kan man så opleve i periodens kunst (den »lødige« såvel som den »mindre lødige«), – som billeder på en truende, medrivende og altopslugende, utæmmet kvindelig lyst. (Se fx. Bent Fausing: *Fantasiens billeder og billedernes fantasi*; i: *Kvindestudier* 7, Delta 1983).

Det er i kvindelighedens *synlige* form, i den funktion som samfundet tillader kvinden, nemlig moderskabet, at hun frem-



maleri fjernet
af copyrightmæssige hensyn

*Edvard Munch (1863-1944)s billede hedder – ikke »Kvin-
der« – men »Kvinden« (ca. 1894; min understregning HTJ).*

står som »natur« og hendes produktivitet som lukket, harmonisk. Og den mandlige optik kan ikke se, ikke begribe den kvindelige produktivitets særlighed. Den sammenligner kvindens livsform med en cirkel, en ring, altså noget der lukker sig om sig selv, og fra hvis centrum den mandlige kan udgå »som en linje, der radikalt stræber mod periferien af en større cirkel« (Scheffler, kulturteoretiker fra århundredeskiftet).

Men »økonomien« i den kvindelige produktivitet er ikke at sammenligne med en cirkel. Hvis vi skal blive i symbolsproget, da snarere en spiral. Den kvindelige produktivitet definerer sig først og fremmest gennem *helheden* af forskellige handlinger. Den er uden synlig begyndelse og uden synlig afslutning (produkt), sådan som det fx. er tilfældet med børneopdragelsen. Fra det borgerlige samfund ser det derfor *lukket* ud, og

det er ikke i samfundets interesse at tyde det. Det interesserer sig kun for effekterne, de synlige produkter.

Den kvindelige produktivitet er kun nødvendig som *princip*, som det der - skjult - udgør grundlaget for den mandlige. (jvf. Schefflers symboler, og det faktum, at kvindernes liv har udfoldet sig i det skjulte, i hjemmet). Men faktisk rummer den kvindelige produktivitet grænseoverskridende former: den overskrider permanent grænserne mellem materiel og ikke-materiel produktivitet. »Økonomien« (den kvindelige produktivets økonomi) i det borgerlige hjem sprænger normerne udenfor, og derfor er det selvfølgelig i samfundets interesse at holde den produktivetsform dér. Den er nødvendig for opfyldelsen af samfundets mål: industriel vækst, men kun som skjult aktivitet, - som et skjult *form-princip* for et *manifest* indhold. Ellers ville den gå fortabt i den mandligt determinerede produktionssfære, »sfæren fra abstraktion fra helhedsmæssig konkretthed«.

Derfor kunne en af opgaverne for kvindeforskningen indenfor musik være at undersøge, hvad det er for en funktion musikken har og har haft i et samfund med en dynamik som den beskrevne. Har musikken også givet rum for oplevelsen af den ellers skjulte kvindelighed? Og hvordan bruger vi disse erkendelser, i en tid hvor samfundet, hvor begge køn mere end nogensinde har brug for, at vi tilbageerobrer kvindeligheden til det synliges sfære?

