

EMÄNNÄN ÄÄNI: FEMINISMIT JA GYNOFONOSENTRISMI

Mikko Keskinen

Her voice was ever so soft,
Gentle and low – an excellent thing in woman.
– William Shakespeare

Äänilevymerkki RCA-Victory:n logossa tapasi komeilla kuva terrieristä, joka tarkkaavaisesti kuunteli fonografin torvesta tulvivaa isäntänsä ääntä (His Master's Voice). Tallennettu ääni muistutti niin paljon alkuperäistä, että koira parka erehtyi pitämään sitä isäntänsä läsnäolon takeena. Tuo herrasmiehen paras ystävä, teräväkorvainen terrieriurossa Nipper, ilmentää paitsi analogisen äänentoiston esi-hifististä laatua myös tottelevaisuutta, kesyttämistä ja (ääni)vallan epätasaista jakautumista isännän ja rengin dialektiikassa. Entä jos transseksualisoin logon? Nartukoira voisi nyt olla nimeltään Nipple, ja se kuuntelisi ruumiitonta ääntä uskoen sen olevan emäntänsä todellisen läsnäolon merkki. Muutetun kuvan kirjaimelliset ja ideologiset seurannaiset ovat analogiset, mutta eivät identtiset alkuperäisen logon kanssa.

Olen artikkelissani kirjaimellisesti *logosentri*n: seuran heuristisesti implikaatioiden spiraalia naisellistetusta etiketistä alku-uraan saakka, ja jatkan vihdoinkin liikettä levyn ulkopuolelle. Toisin sanoen jäljitän äänimetaforia feminismin diskursseissa niin kuin ne artikuloituvat sellaisilla tutkijoilla kuin Judith Fetterley, Kaja Silverman, Julia Kristeva ja Hélène Cixous. Kiinnitän erityistä huomiota heidän äänikuvastojensa sisältämiin taustaoletuksiin essentialismin ja konstruktivismin välisestä oppositiosta. Esitän, että feminismin eri haarat, jotka perusteellisesti poikkeavat toisistaan teoreettisissa kysymyksissä, voivat käyttää samantapaista ääniretoriikkaa. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan tarjota kattavaa selvitystä äänestä

eri feminismeissä eikä tehdä hätköityjä yleistyksiä varsin rajoitetun esimerkkiaineiston pohjalta.

Vaikka lukemani teoreetikot eroavat toisistaan kulttuuritaustaltaan, kirjoittamisajankohdaltaan ja tieteenalaltaan, he kaikki ovat ikään kuin kuulomatkan päässä toisistaan. Sellaiset teemat kuin psykoanalyysi sekä kirjallisen esittämisen ja merkityksen ongelmat yhdistävät neljää teoretikkoa, joita – Fetterleyta lukuun ottamatta – voisi kutsua jälkistrukturalisteiksi. Miksi käsitellä juuri näitä neljää kirjoittajaa? He eivät ole ainoastaan vaikuttaneet feministiseen teoriaan ja käytäntöön, vaan myös omaan alaani, kirjallisuuden teoriaan. Jacqueline Rosen mukaan “[k]aunokirjallisuus toimi jonkinlaisena tarkistuspuiteena [amerikkalaiselle] feminismille, ikään kuin ainakin osittain juuri kirjallisuuden kautta feminismi olisi pystynyt tunnistamaan ja teoretisoimaan itseään” (Rose 1987, 10). Ehkä kirjallisuuden *teoriaa* voisi käyttää samaan tarkoitukseen. Toisin sanoen luen feminististä teoriaa jälkistrukturalistisena kirjallisuustieteilijänä, joka vastaa kaiun tavoin feminismin oletettuun kirjalliseen ominaislaatuun.

Käytän Jacques Derridan dekonstruktivistia kritiikkiä länsimaisen metafysiikan fonosentrismiä kohtaan väliaikaisena kuulolaitteenani. Kallistan korvaani myös Derridan arvostelijoille, jotka ovat moittineet fonosentrismin ajatusta yhtä harhaiseksi kuin äänen kuulemista ja hänen tieteellisyyttään mykistyttävän epävakaaaksi. Ehdotan uudissanaa *gynofonosentrismi*, jolla tarkoitan puheen, äänen ja (ylipäättään) kuuloaistiin liittyvän korostumista feministisissä diskursseissa, kun ne käsittelevät naisellisuutta, naiseutta tai

naispuolisuutta (termeistä ks. Moi 1990a).

Äänimetaphorien käytössä ei sinänsä ole tietenkään mitään arveluttavaa. En siis toimi esimerkkitekstieni kielipoliisinä tai oleta, että niiden argumentaatio olisi hyötynyt jostakin muusta kielikuvastosta. Korostan kuitenkin, että metaforien tiedostamaton käyttäminen voi tuoda mukanaan tarkoittamattomia merkityksiä tekstiin tai ainakin altistaa sen helpommin pahansuovalle luennalle.

Teoriaan kohdistuvilla dekonstruktiiivisilla luennoilla näyttää olevan taipumus paljastaa ja joskus pilkatakin argumentatiivisia ja loogisia epäjohdonmukaisuuksia. Artikkelisani pyrin kuitenkin pohtimaan käsittelemieni tekstien strategisia tai poliittisia mahdollisuuksia. Miksi kirjoittajat kiinnittyvät terrierin sinnikkyydellä äänen metaforaan teksteissään, jotka muuten pyrkivät mykistämään olemuksellisen ruumiin tai hienovaraisesti vaikenemaan siitä?

METAFYYSISESTI PUHUEN

Speaking Freely, Radical Voices, Unheard Voices, Embodied Voices, Ventriloquized Voices, Dead Voices, New Found Voices, The Voice of a Saintly Woman. Tässä vain muutamia samantapaisista otsakkeista, joita on viime vuosina annettu kirjallisuutta, musiikkia tai yhteiskuntateoriaa käsitteleville feministisille kirjoille Britanniassa ja Yhdysvalloissa. Miksi kielikuva äänestä? Miksi sen avaus tai mykistäminen? Miksi metonymian toistuminen, vieläpä täydennettynä epätodennäköisillä attribuuteilla? Voi olla mahdollista, että ääni intendoivan subjektin metonymiana *kuulostaa* hyvältä kustannustoimittajien korvissa, mutta auditiivisen kielikuvan toistumisella saattaa olla, ikään kuin aläänenä, syvällisempikin syynsä.

Puheäänän on yleisesti, melkein luonnostaan, ymmärretty tuovan mukanaan *puhuvan* subjektin läsnäolon, elävän itseilmaisun ja intentionaalisuuden lisämerkityksiä. Vastaavasti kaikki, mikä poikkeaa äänellisestä artikulaatiosta, liittyy poissaoloon, epäsuoraan kommunikaatioon ja intentioiden välittymisen vaarantumiseen.

Jacques Derrida on kutsunut puheen arvostamista kirjoituksen kustannuksella länsimaisessa ajattelussa *fonosentrismiksi*. Derridan ajattelun mukaan puhe, ääni ja puhuttu merkittäjä on ymmärretty ylivertaisiksi, koska sekä puhuja että kuulija ovat yhtäaikaisesti läsnä lausumustilanteessa. Puhuja, puhe ja kuulija ovat sekä ajallisesti että tilan puolesta välittömästi läsnä, koska lausuja kuulee itsensä puhuvan samaan aikaan kuin vastaanottajakin. Sanat ovat ikään kuin eläviä, koska ne tuntuvat pysyvän lausujan henkäyksen piirissä. (Derrida 1973, 76.) Käyttämällä läpinäkyviä – tai pikemminkin näkymättömiä – merkittäjiä puhe tuntuu ilmaisevan ajatuksen välittömästi, ilman merkittäjän ja merkityn välistä eroa (Derrida 1976, 8, 20). Derrida jäsentää puheen ja kirjoituksen välisen vastakohtaisuuden radikaalisti uudella tavalla. Derridan dekonstruktiiiviset luennat aiheita käsittelevistä länsimaisen filosofian teksteistä tähdentävät, että sekä puhe että kirjoitus perustuvat kirjoituksen tunnuspiirteisiin: merkin pysyttämiseen ja keinotekoisuuteen. Derrida kutsuu tätä yleistettyä kirjoitusta arkkikirjoitukseksi (*archi-écriture*), joka sisältää alakategorioina äänellisen ja graafisen kirjoituksen. (Derrida 1976, 44-46.)

Derridan ajatus länsimaisen ajattelun fonosentrisyydestä ei ole suinkaan mikään laajasti hyväksytty tosiasia, vaan sitä on arvosteltu lukuisin eri perustein.¹ Filosofisesti

1. Derridaa kohtaan esitetty kritiikki on usein perustunut tahalliseen väärinkäsitykseen tai rajalliseen tietämykseen hänen projektinsa luonteesta (vrt. esim. Itkonen 1987 ja Tallis 1988, 164-202). Filosofisesti painavampaa kritiikkiä ovat esittäneet mm. Evans 1991 Derridan Husserl-luennasta ja Pickstock 1998, 3-46 Platonin Faidros-dialogin tulkinnasta.

painavampaa kritiikkiä ovat esittäneet mm. Evans 1991 Derridan Husserl-luennasta ja Pickstock 1998, 3-46 Platonin Faidros-dialogin tulkinnasta. Historiallisesti Derridan tulkinta lieneekin liian ylimalkainen ja yleistävä. Fonosentrismien historiallinen kiistanalaisuus ei kuitenkaan vähennä Derridan yksittäisten tekstien luentojen oivallusta lisäävää arvoa.

Olen luonut oman *gynofonosentrismi*-uudissanani Derridan mukaisesti, mutta rajoittanut merkittävästi termin alaa. Kartoituksessaan *ääni*-sanan käytöstä feminismeissä Leslie C. Dunn ja Nancy A. Jones esittävät, että termillä on tarkoitettu

kulttuurista voimaa, poliittisten oikeuksien saamista, seksuaalista itsemääräämisoikeutta ja ilmaisuun vapautta, jotka kaikki on perinteisesti kielletty naisilta. Tässä kontekstissa "äänestä" on tullut tekstuaalisen auktoriteetin metafora, ja se viittaa naisten ponnistuksiin saada haltuunsa omat kokemuksensa kirjoittamisen avulla ("äänen omistaminen") tai heidän kirjallisen ja kulttuurisen itseilmaisunsa erityispiirteisiin ("toisenlaisella äänellä"). (Dunn & Jones 1996, 1.)

Toimittamallaan artikkelikokoelmalla *Embodied Voices* Dunn ja Jones ovat pyrkineet tarkastelemaan konkreettista, fyysistä naisen ääntä, joka on helposti unohtunut feminismien äänimetaphorien käytöstä (Dunn & Jones 1996, 1). Gynofonosentrismi-termi viittaa täsmälleen päinvastaiseen suuntaan: naisen äänen metafyyssiseen ulottuvuuteen, joka on hiljaa vajonnut unholaan feministisissä diskursseissa ja niitä käsittelevässä metakritiikissä (vrt. Gal 1991).² Mielestäni on olemassa juuri kolmas, paljolti pohtimaton vaihtoehto naisen äänen käsittämiseksi tietoisesti tai "luontaisesti" käytettynä metaforana ja toisaalta konkreettisena ilmiönä. Luotaan tätä kolmatta, metafyyssistä

vaihtoehtoa ensin kirjallisuustieteellisen esimerkin avulla.

ÄÄNI JA IDENTITEETTI

Yhdysvaltalaisen Judith Fetterleyn kauaskantoisen kirja *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Literature* (1978) edustaa feminististä kirjallisuustiedettä aikakaudelta, jolloin tutkittiin lähinnä miesten kirjoittamasta fiktiosta välittyviä naiskuvia. Koska nämä kuvat olivat poikkeuksetta vääristyneitä tai puolueellisia, feministiset kirjallisuustieteilijät ryhtyivät harjoittamaan vastakarvaan lukemista, vastustamaan sitä ilmeistä ideologiaa, jota tekstit näyttivät ajavan. Fetterley lukee kanonisoitua amerikkalaista kirjallisuutta siinä uskossa, että se on läpeensä miehistä. Tämä tarkoittaa, että naislukija "valitaan osallistumaan kokemukseen, josta hänet on selvän sanoin suljettu pois; häntä kehoitetaan samastumaan sellaiseen minuuteen, joka määrittelee itsensä vastakohtana naiselle; häntä käsketään samastumaan itseään vastaan" (Fetterley 1981, xii). Tästä seuraa naisten miehistäminen (*immasculatio*): heitä opetetaan ajattelemaan, havaitsemaan ja tulkitsemaan miesten tavoin (Fetterley 1981, xx). Vallalle alistumisen sijaan naislukija voi kuitenkin nousta vastustamaan sitä ja paljastaa näennäisesti epäpoliittisessa ja universaalissa piilevän poliittisen ja subjektiivisen. Fetterleyn vastustava lukija on emansipatorinen, sillä tämä paljastus myös yrittää "keskeyttää miehistämisen prosessin tuomalla sen tietoisuuden piiriin" (Schweickart 1986, 42).

Fetterley kuvaa miehistämisen ja vastustuksen prosesseja suorasukaisen äänellisin termein. Miehistäminen merkitsee vaimentamista, kun taas "[f]eministinen kirjallisuustiede ilmentää

2. Esimerkiksi Elpeth Probynin muuten oivaltava ja tarkka tutkimus itsen (*self*) käytöstä ja muodostumisesta feminismissä ja kulttuuritutkimuksessa ottaa puhumisen ja äänen metaforat sellaisinaan (Probyn 1997, 7-31, 58-71, 165-173). Probyn viittaa vain lyhyesti noiden metaforien kielikuvalliseen luonteeseen, mutta ei pohdi, mitä sivumerkityksiä ne tuovat teoretisointiin.

äänen (uudelleen)löytämistä, ainutkertaisen ja ainutkertaisesti voimakkaan äänen, joka kykenee voittamaan nuo muut äänet (...), jotka puhuvat meistä ja meille, mutta eivät koskaan meidän puolestamme” (Fetterley 1981, xxiii-xxiv). Fetterleyn retoriikassa ääni siis liittyy selkeästi autenttisuuteen, intentionaalisuuteen ja identiteettiin.

Äänen kantajan identiteetti osoittautuu kuitenkin ongelmalliseksi. Vastustava naislukija joutuu vastustavaan asemaan sen ansiossa, että sortava kirjallisuus (ja koko misogyyminen kulttuuri) alistavat häntä. Painostavat voimat siis muovaavat naisellisen identiteetin. Toisaalta vastustava lukeminen itsessään muodostaa tuota identiteettiä vahvistamalla lukijan itsetietoisuutta, vapauttamalla hänen todellisen luontonsa ja “manaamalla pois miehisen tajunnan, joka on siirrännäisenä istutettu meihin” (Fetterley 1981, xxii). Ääni, olipa se sitten sorron vaientama tai feministisen teorian vahvistama, on alkuperän ja essentiaalisen, muuttumattoman naiseuden merkki. Tässä merkillisessä asetelmassa feministinen kirjallisuustieteilijä on sekä alkuperäisen naisäänen toistava fonografi että emäntänsä ääntä ihailleva narttu. Ääni tuntuu olevan vakio, jakautumaton ydin, päinvastoin kuin muut tajunnan osat, jotka altistuvat patriarkaatin toimille. Jane Rivkin kiinnittää huomiota siihen, miten Fetterleyn retoriikassa lääketieteeseen ja rituaaleihin liittyvät metaforat sekoittuvat oudolla tavalla:

Kun naislukijan miehistäminen on kuvattu kastaation groteskina nurin kääntämisenä (miehisen elimen istuttamisena), tuon intellektuaalisen leikkauksen kumoaminen ei tapahdukaan yhtä tieteellisesti, vaan sen sijaan henkioperaatiolla, manaamisella (...) tämä kummittelun ja manaamisen kuva antaa ymmärtää, että vastustaminen ei ole kokonaan järjellinen, tahdonalainen tai tietoinen teko (Rivkin 1987, 12).

Miehistettyä naislukijaa riivaa vieras (mies)-henki, joka – uhrin sitä tietämättä – vaihenta alkuperäisen äänen. Heti kun alistettu lukija

on tehty tietoiseksi tilastaan, tämä voi uudelleen tulla itsenäiseksi subjektiksi. Tämä ainutkertaisen äänen ilmentämän alkuperäisen naiseuden uudelleen saavuttaminen on kokonaan riippuvainen hyväntahtoisesta (nais)-hengestä, jota taas ääni artikuloi.

Fetterleyn retoriikka käsittää yksittäisen lukijan ohella myös kirjallisen tekstin ja sen (kirjallisuustieteellisen) vastaanoton puheena ja äänenä. Kirjallisuus “puhuu” (Fetterley 1981, xi, xiii), ja kirjallisuustiede on joko suljettua keskustelua tai avointa dialogia (Fetterley 1981, xxiii). Tällä tavoin Fetterley palauttaa kirjallisuuden arkipäiväiseksi kommunikaatioksi ja luonnollistaa kirjoituksen metaforiseksi puheeksi. Fetterley ei suinkaan ole yksin tällaisen retoriikan käyttäjänä, eikä se välttämättä liity gynofonosentrismiin. Painottaessaan ääntä koko kirjallisuusinstituutiossa Fetterley kuitenkin tulee vahvistaneeksi yleistä fonosentristä strategiaansa.

Fetterley ei käytä yksinomaan ääneen liittyviä metaforia. Joskus hän turvautuu myös visuaaliseen sanastoon, jopa yhdessä ja samassa virkkeessä: “Tämän kirjan tarkoituksena on antaa ääni toisenlaiselle todellisuudelle ja toisenlaiselle näkemykselle (...)” (Fetterley 1981, xi). Seuraavaksi käsittelemässäni tekstissä kuuluvan ja näkyvän synesteettinen sekoitus on vieläkin pidemmälle vietyä.

SÄRÖJÄ AKUSTISESSA PEILISSÄ

Kaja Silvermanin elokuvatutkimukseen liittyvä kirja *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988) on puheen, artikulaatiomahdollisuuden ja äänen teemojen kyllästämä, mutta tekijä tietoisesti välttää käsittelemästä niitä derridalaisessa kontekstissa. Silverman tunnustaa Derridan pannonksen aihepiiriinsä, mutta samassa hengenvedossa hylkää sen käyttökelpoisuuden (Silverman 1988, 45). Seuraavassa pohdin, onko Silvermanin ratkaisu liian hätäinen ja voisiko fonosentrismin ajatus käyttökelpoisella tavalla avata hänen ilmatiivistä argumentaatiotaan.

Elokuvan ääniraita kykenee ihmeenomaisesti luomaan illuusion auditiivisesta täytydestä. Filmille tallennettu tapahtuma näyttää ja kuulostaa jokaisessa katsomistilanteessa tapahtuvan katsojan silmien ja korvien edessä. Sekä katsojat että monet elokuvateoreetikot ovat hellineet tätä fenomenaalisten menetysten palauttamista siitäkkin huolimatta, että se saattaa olla periaatteessakin mahdotonta. Jokainen akustinen tapahtuma on ajallis-paikallisesti ainutkertainen. Sama yksilö ei kykene tuottamaan täsmälleen samanlaista foneemia, ja muuttujat lisääntyvät samassa suhteessa, kun edetään morfeemien, sanojen ja puhunnosten tasolle. Jos akustisen tapahtuman identtinen toistaminen on käytännössä mahdotonta elävissäkin tilanteissa, vielä hankalampaa se on tallennuksessa. Silti haluamme uskoa illuusiioon, että näemme ja kuulemme näyttelijän puhuvan täydellisen synkronisesti valkokankaalla tai kuvaruudulla. Tämä aistiemme antama tieto toimii näennäisenä todisteena tapahtuman (itse)läsnäolosta.³ Tällä tavoin ilmaistuna tilanne toden totta muistuttaa Derridan hahmottamaa läsnäolon metafysiikkaa. Silverman kuitenkin valitsee Jacques Lacanin lukeakseen puhetta ja ääntä poissaolon tuottavina entiteetteinä eikä läsnäolon merkkeinä (Silverman 1988, 43-44). Silvermanin mukaan "sisäisyydellä on hyvin erilainen asema klassisessa [Hollywood-]elokuvassa kuin Derridan arvostelemassa kirjallisessa ja filosofisessa perinteessä. Sisäisyys ei Hollywood-elokuvissa

ole etuoikeutettu tila, sielun, hengen tai tajunnan synonyymi, kaukana siitä; sisäisyys implikoi kielellisiä pakotteita ja ruumiillista vankeutta (...) (Silverman 1988, 45). Mutta ääni ei olekaan monoliittinen eikä monotoninen ilmiö. Silverman esittää, että naisen ääni liittyy läheisesti speaktaakkeliin ja ruumiiseen, kun taas miehen ääni on enemmän näkymättömyyden ja anonymiteetin puolella. Hollywood-filmit esittävät tämän kahtiajaon "ruumiista erotetulla miehen äänellä vastakohtana synkronoidulle naisen äänelle" (Silverman 1988, 39).

Silverman voi olla oikeassa tulkinnassaan äänen merkityksestä elokuvassa, mutta hän jättää huomiotta valitun metaforan kirjaimellisen sisällön. On merkitsevää, että juuri *äänelle* on annettu tiettyjä sisältöjä, olivatpa ne sitten sopu- tai riitasoinnussa länsimaisen metafysiikan perinteen kanssa. Esimerkiksi äänivaikutelma "todesta" Hollywood-elokuvassa tuo mukanaan tutulta kuulostavia hierarkioita: todenvastaavuus (*vraisemblable*) alistaa "ei-inhimilliset äänet ihmisäänelle, ja 'melun' puheelle"; samoin diegeettinen puhe korostuu ei-diegeettisen kustannuksella (Silverman 1988, 45). Inhimillistetty tematisointi muusta äänimaailmasta erotetusta ihmisäänestä ei tietenkään implikoi merkityksen lähdettä tai sielun sfääriä, mutta itse ääni-ilmiöiden asettaminen arvojärjestykseen viittaa ihmispuheen kiistämättömään asemaan.⁴ Silvermanin pääargumentti, naisen äänelle elokuvassa ja

3. Kyse on illuusiosta, minkä todistaa jo sen mahdollistavan välineen kehitys. Jos ensimmäiset suhisevat ja napsahtelevat äänifilmit 1930-luvun aikalaisten mukaan palauttivat fenomenaalisen menetyksen, mitä voisi sanoa digitaalisesta Dolby Surround -järjestelmästä? Että jälkimmäinen esittää näyttelijän *läsnäolevampana*? Että läsnä- ja poissaolon kategoriat eivät kokonaan täytä loogista tilaa, vaan sallivat välimuotoja? Läsnäolo on yksi hifi- ja high end -äänentoiston retoriikan avainsanoja, ja elokuvallinen todellisuus-illuusio kytkeytyy siihen kiintoisasti. Äänentoiston suhteesta fonosentrisyyteen ja läsnäolon metafysiikkaan ks. Keskinen 1995.

4. Ääniraita itsessään on perinteisesti ollut alisteinen filmikuvalle. Väline syntyi elävänä eikä kuuluvana kuvana, ja sellaisena sen monet mykkäfilmin teoreetikot halusivat esteettisistä syistä säilyttääkin (vrt. Perkins 1983, 419-420). Kyse on historiallisesti visuaalisesta mediumista, ja kamera on helposti saanut kirjoitus- tai maalausvälineen määreit. Toisaalta ranskalainen Alexandre Astruc on luonnehtinut avantgardistista elokuvailmaisua kokonaisuudessaan "yhtä taipuisaksi ja hienovaraiseksi kirjoitusvälineeksi kuin kirjoitettu kieli" ja kutsunut sitä metaforalla *caméra-stylo*, 'kamerakynä' (Astruc 1969, 67).

psykoanalyysissa annettu merkitys, voidaan ymmärtää tämän peruseriaatteen seurannaisena.

Elokuvallisen synkronisaation sääntöön on olemassa lukuisia koodattuja poikkeuksia. Jälkiäänitys (*postdubbing*) voi ympätä näyttelijän ruumiiseen vieraan äänen ja antaa illuusion täydellisestä synkroniasta. Elokuvallinen ruumiin ja äänen yhtäaikainen läsnäolo on siis yhtä muuttuvainen kuin minkä tahansa (todellisen) ääni-ilmiön identiteetti. Kuvan ulkopuolinen ääni (*voice-off*) tarjoaa toisen koodatun poikkeuksen ja samalla esimerkin läsnä- ja poissaolon välisestä pyöryttävästä dialektiikasta. Kuvan ulkopuolelta tulevan äänen ”ilmeinen lähde ei ole näkyvissä tuottamisensa hetkellä”, mutta se miltei poikkeuksetta paljastuu myöhemmin (Silverman 1988, 48). Tilanne jäljittelee ns. normaalien tai terveiden ihmisten sensorista tilaa: kuulen asioita joita en näe, mutta pystyn palauttamaan ”synkronian” kääntämällä päätäni tai liikkumalla paikkaan, jossa kuulo- ja näköaistimus voivat kohdata. Sekä elokuvallinen että todellinen *voice-off* siis ylittää hetkellisen sensorisen tilanteen (”filmiruumidun”) rajan, mutta ei persoonallisen elämissä maailman (”diegesiksen”) rajaa. Jos minua piinaa itsepintainen, diegeettistä lähdettä vailla oleva ääni, joka vähättelee hankkeitani tai yllyttää minua veritekoihin, olen hullu – tai katsojassa avantgardefilmiä.

Taustaselostus- tai kerronta (*voice-over*) operoi toisella diegeettisellä tasolla, mutta sen lähde yleensä paljastuu turvallisesti filmin kuluessa. Ylimmän diegeettisen asemansa takia taustaselostus resonoi helposti kvasiteologiaa tai hengellisiä merkityksiä: kertovalla äänellä on suurin tietämys elokuvan tarinasta ja osittain diskurssistakin, ja sen kytkös ruumiiseen

on löyhempi kuin muissa koodautuneissa synkronia-poikkeuksissa. Huolimatta ruumiin transsendenttisuudesta selostusääni kantaa eittämättä sukupuolen merkkiä. Tavallisesti sukupuoli on maskuliininen, sillä naispuolinen taustakerronta on erittäin harvinaista Hollywood-elokuvassa (Silverman 1988, 48-49). Jos ruumiista irrotettu (miehinen) taustaselostus implikoi suurempaa tietämystä yleensä, ruumiillistettu kerrontaaäni luo vaikutelman pääsystä välittömään, sisimpään ja sensuroimattomaan (Silverman 1988, 52). Kerrontatilanne on luonnollistettu; on kuin taustakertoja paljastaisi todellisia tuntojaan katselijalle, joka tilanteen tunnustuksellisen rakenteen takia joutuu kuulijan asemaan.

Kuten edellä mainitsemani poikkeamat osoittavat, elävän äänen illuusio perustuu filmissä ominaisuuksiin, jotka on yleensä varattu kirjoitukselle. Sekä elokuvallinen ääni että kirjoitus ovat materiaalisesti pysyviä ja otettavissa vastaan ilman lähteensä läsnäoloa; molemmat ovat alttiita väärynymärykselle tai tahalliseen vääristämiseen; ja molemmat pyrkivät korvaamaan täyteen puutettaan jäljittelemällä aitojen puhetilanteiden ominaispiirteitä.⁵

Jos puhe ja ääni ovat näin ongelmallisia ja epäharmonisia, miksi äänellinen trooppi toistuu filmiteorioissa? Vastaus voi piillä Silvermanin toisessa kiinnostuksen kohteessa, psykoanalyttisessä teoriassa ja sen tutkimuskohdeissa.

FANTASTISIA ÄÄNIÄ

Viimeaikaisessa psykoanalyttisessä teoriassa emännän ääni, kaikkine konnotaatioineen, palautuu äidilliseen ääneen. Vastasyntyneen

5. Tätä juonetta voisi kehittää edelleen. Jos kaikista kommunikaatiomuodoista puheen ymmärretään olevan lähimpänä Logosta, puhujan intentioita, niin lausumaton ajatus olisi vieläkin lähempänä. Tämän fono- ja logosentrisen logiikan mukaan hiljaa pysyttelevä nainen olisikin äärimmäinen totuuden vaalija, jonka intentioita eivät maailmalliset väliintulot tahraa. Tietenkin tämä syllogistinen kehitelmä on väärä, sillä naisen äänettömyys ei ole seurausta suvereenin subjektin valinnasta, vaan ulkoa määrätystä vaientamisesta.

vauvan akustinen ympäristö koostuu sisäänsä sulkevista, alleen hukuttavista, pehmeästi vaippaansa kietovista äänistä, jotka ovat enimmäkseen peräisin äidiltä. Tämän äänimaailman todellinen merkitys on yhtä tuntematon kuin sen kulttuurinen suosio ennenkuulumaton. Äidillinen äänipeitto tai -verho on laajentuma kulttuurisesta fantasiasta, joka elähdyttää sekä psykoanalyttista teoriaa että klassisen elokuvan estetiikkaa (Silverman 1988, 72). Tuo fantasia on merkillisen ambivalentti: äänivaippa sekä tyynnyttää että kiusaa, se sekä lohduttaa että uhkaa vangita ja tukehduttaa lapsen.

Julia Kristevan mukaan länsimainen rationaaliteetti on Merkityksen vankeudesta vapautukseen turvautunut lapsuuteen, oli pa se siten Rousseau'n *Émilien* tai Freudin Pikku Hansin tai Doran lapsuus (Kristeva 1993, 111). Lapsen idea tai pikemminkin idealisaatio toimii yleispätevän ihmisyyden fetissinä. Pieni lapsi ei puhu (*in-fans*), ja aikuisen sisäinen lapsi vaikenee äiti "puheen halkeamien nimeämättömyyteen". (Kristeva 1993, 112.) Psykoanalyysi liittyy tähän puheettoman lapsuuden metafysiseseen maailmaan ikään kuin teoreettisen taustaselostuksen, joka yrittää saada mykän puhumaan ja kuulumattoman kuuluville. Kristeva itsekin tekee näin, vaikka hän varoittaa heijastamasta aikuisia piirteitä lapsuuden kokemuksiin ja suhtautuu epäillen mahdollisuuteen koskaan palata esisymboliseen (Kristeva 1993, 116, 117).

Syntymää edeltänyt ja varhaislapsuuden äänimaailma, jossa me kaikki kerran asustimme ja jonka sitten peruuttamattomasti menetimme, edustaa jaettava kokemusta ja samalla yleisen ihmisyyden aitoa ydintä, yhdistävän alkuperän fantasmaa. Alkuperäfantasia *materialisoi*tu siinä triviaalissa tosiasiasasiassa, että juuri äiti kantaa sikiötä sisällään ja useimmiten huolehtii vauvasta syntymän jälkeen. Näin nainen – äiti – on lapsen kuuloinformaation lähde. Se että menetetty pre- ja postnataali maailma oli/on akustinen, ei ole suinkaan merkityksetön seikka. Syntymää edeltävä "valtamereellinen" vaihe kohdussa on sekä tunto- että

kuuloaistia ruokkiva, ja sama synesteettinen periaate toistuu kuvauksissa vastasyntyneen aistimuksista. Äidin ääni on "soinnikas vaippa", joka "ympäröi ja huoltaa" vauvaa (Rosoloto & Doane); se on "äänten kylpy" (Anzieu); veden tavoin se sekä "kietoo vaippaansa" että "vangitsee" lapsen (Chion) (kaikki sitaattit teoksen Silverman 1988, 73 mukaan). On kuin ranskan kieli vihjaisi tähän suuntaan, sillä *la mère* ('äiti') ja *la mer* ('meri') ovat keskenään homofonisia, samalla tavalla ääntyviä sanoja.

Mutta sikiö ei vain kellu äidillisen äänen merellä tai sukella siihen, vaan myös hänen oma äänensä syntyy siirtymässä kohdusta ulkomaailmaan. Menettäessään kohdun maailman lapsi huutaa apua, henkensä edestä, mikä Kristevan mukaan jättää pysyvän jäljen yksilön kielelliseen muistiin (Kristeva 1993, 122). Vauvan huuto ei häviä tuntemattomaan ulkokuuteen, vaan saavuttaa äidin ja hänen vastauksensa; äiti asettuu "lapsen maailman akseliksi, kutsun heijastuspinnaksi, rajaksi, tueksi" (Kristeva 1993, 123). Äidin vastaus on ikään kuin kaiku, ulkomaailmassa kuuluva heijastus vauvan sisäisyydestä. Vauva saa ravintonsa äidillisessä äänimaailmassa, mutta hän myös itse ruokkii sitä, aiheuttaa vastakäykua.

Vauvan kuulema ja kuuntelema äidin ääni on tietenkin naisen ääntä, mutta sillä on myös yleisempi sävy. Se on tukijan, auktoriteetin ja herruuden ääni, ennen kuin sen kantaja tarkentuu emännäksi. Analogisesti: vastasyntynyt lapsi on tavallaan vauva yleensä, funktionaalista sukupuolieroa edeltävässä tilassa. Tästä kertoo jo se, että voimme korrektisti kutsua häntä sukupuolineutraalilla pronomi-nilla (vrt. suomen *se* ja englannin *it*). Tältä kannalta alkuperäinen ääni kaikkine attribuuteineen on naisen ääni.⁶ Juuri tämä äidin tai naisen varhaisen äänen yleisluonteisuus tekee ilmiön myöhemmät vaiheet ymmärrettäviksi. Esimerkiksi, kuten filmitereetikot ovat huomauttaneet, klassisessa elokuvassa tunnusmerkitön naisen ääni mykistetään ja muutetaan

miehen ääneksi. Silvermanin sanoin:

Koska lapsi tunnistaa [äitinsä] äänen kauan ennen kuin tämän ruumiin, ääni pysyy paikallistumattomana lukuisten, subjektiviteettia olennaisimmin muodostavien momenttien aikana. Äidillinen ääni näyttäisi siis olevan elokuvan ruumiittoman taustaselostuksen alkupe-
räinen prototyyppi (...) On hämmästyttävää, että äidin symbolista ”jälkeä” kantava elokuvallinen keino on muuttunut miehen äänen etuoikeudeksi Hollywood-filmissä, kun taas naisen ääntä ei ole ainoastaan suljettu kertomuksen ”sisään” vaan pakotettu kerran toisensa jälkeen diegeettisiin ”sopukoihin” ja ”halkeamiin”. (Silverman 1988, 76.)

Olen eri mieltä Silvermanin kanssa tästä merkillisestä käänteestä. On totta, että ”miehen äänen diskursiivinen mahti perustuu sille, että naisen ääneltä on riistetty kaikki sanallisen auktoriteetin vaateet” ja että tämä toteutuu ajatuksellisesti korvaamalla äiti lapsella (Silverman 1988, 77). Mutta tämä miehisen äänen ylivalta ei olisi niin helppo saavuttaa, jollei äidin ääni olisi lapselle alunperin aseksuaalinen. Voisi jopa esittää, että äidin äänen maskulinisointi tai *père*-versio tapahtuu pian semioottisen vaiheen jälkeen. Semioottisellehan on tunnusomaista äänten järjestäytymätön merkityksettömyys, ja tähän kuuluvat myös tahdottomat kohdunsisäiset äänet. Heti kun äiti alkaa toimia ”kielen opettajana, selittäjänä ja tarinoiden kertojana” (Silverman 1988, 76), hän itse asiassa edistää symbolista ja johdattaa lapsen maskuliiniseen järjestykseen sekä muuttuu itse suoranaiseksi miehen äänen kantajaksi. Ero Silvermanin ja oman analyysini välillä ei ehkä ole radikaali, mutta tulkintani kyllä kohdentaa uudelleen naisen subjektiviteetin kiellon: lapselle äidillinen ääni on tavallaan edeltä äänitetty (*dubbed*). Tämä asiointi luonnollistaa miehen äänen nousemisen (*fade-in*) naisen äänen häivyttämisen (*fade-out*)

6. Tietenkin herruus kuuluu tyypillisesti symbolisen järjestyksen repertuaariin ja siten maskuliiniseen isän lakiin.

kustannuksella, mutta ei tietenkään oikeuta sitä millään tavalla. Pikemminkin kuviteltu ja idealisoitu fantasma kauan sitten vaiennetusta äänikuvaelmasta saa sekä tukea että vastaväitteitä lapsen todellisesta kulttuurisesta lähtötilanteesta äänten keskellä. Tavallisesti nainen täyttää tärkeimmän artikuloijan aseman pienelle lapselle, mutta tuon position voisi ottaa myös mies. Asetelman käännettävyyden problematisoi samalla miehen äänen. Jos äidillisen äänen ”uudelleenmasterointini” on oikea, myös isällinen ääni voi olla aseksuaalinen yleisluontoinen ääni.

Alunalkainen ääni on aina ruumiista irrallaan, ääni ilman (ääni)elimiä. Tietenkin kulttuurisessa ja poliittisessa käytännössä naisen ja miehen äänten välinen symmetria on kaukana täydellisestä. Nainen on tuomittu menettämään äänensä, jota hänellä ei koskaan todella ollutkaan, kun taas mies tulee ääneksi, jota hän on koko ajan yrittänyt imitoida. Tämä epäsymmetria voi olla yksi niistä strategisista syistä, miksi äänimetatforat toistuvat niin tiheään feministisissä diskursseissa. Palaan tämän mahdollisuuden pohdintaan artikkelini lopulla.

EMÄNTÄDISKURSSIN ARTIKULAATIOT

Hélène Cixous'n *écriture féminine*, naisellisen kirjoituksen ilmiö, on yhtä viekoitteleva kuin epämääräinenkin. Cixous myöntää auliisti *Sorties*-tekstissään, että tuota ilmiötä ei voi teoretisoida, koska se ”aina ylittää fallosentristä järjestelmää hallitsevan diskurssin; se tapahtuu nyt ja tulevaisuudessa jossakin muualla kuin filosofis-teoreettiseen hallintaan alistetuilla alueilla” (Cixous 1988, 92). Cixous on avoimen subjektiivinen ja tunnepitoinen pikemminkin kuin objektiivinen ja järkiperäinen mittaillaan noita kartoittamattomia alueita: hän ”tuntee kirjoituksen feminiinisyyden” lukuisten epämääräisten piirteiden perusteella (Cixous

1988, 92). Ensimmäinen näistä näkymättömistä ja liki kuulumattomista tunnusmerkeistä on “äänen ensisijaisuus” (Cixous 1988, 92; kursivointi Cixous’n). Kuvatessaan tuota ensisijaisuutta Cixous antropomorfistaa äänen ja kirjoituksen siinä määrin, että retorinen tilanne alkaa muistuttaa prosopopoeiaa, elämän ja äänen antamista elottomalle kohteelle tai abstraktille käsitteelle: “kirjoitus ja ääni ovat kie-toutuneet ja punoutuneet yhteen, ja vaihdos-saan kirjoituksen jatkumo / äänen rytmi sal-paavat toistensa hengityksen, saavat tekstin haukkomaan henkeä tai muodostavat sen jän-nitteistä ja hiljaisuuksista, saavat sen menettä-mään äänensä tai huutamaan” (Cixous 1988, 92; kursivointi Cixous’n). Äänen idea on my-kä, ja Cixous’n kirjoitus yrittää antaa sille ää-nen, saada sen puhumaan.

Toisaalta nainen signifioi materiaalisesti, lihallisesti. Nainen “kantaa merkityksiä ruu-miillaan” ja “hän kirjaa sillä mitä hän sanoo” (Cixous 1988, 92). Toril Moin tulkinnan mu-kaan tämä tarkoittaa sitä, että nainen on “ko-konaan ja fyysisesti läsnä äänessään – ja kir-joitus on pelkästään minäidentiteetin piden-nyksen jatke” (Moi 1990b, 131). Ymmärrän kohdan toisin. Naisen diskurssissa on pikem-minkin meneillään kahtalainen kehityskulku: hänen kirjoituksensa saa puheen määreitä ja hänen puheensa muistuttaa kirjoituksen mate-riaalista pysyvyyttä. Cixous’n *écriture féminine* muistuttaa vain pinnaltaan Derridan arkkikirjoitusta, kirjoituksen radikaalisti yleistettyä määritelmää, joka kattaa sekä äänellisen että graafisen inskription. Antamalla etusijan ää-nelle, puheen luovuttamattomalle määreelle, Cixous tekee tietoisien fonosentrisen eleen sii-täkin huolimatta, että hän sekoittaa puheen ja kirjoituksen välistä oppositiosuhdetta. Lisäksi Cixous’n käsitys äänestä kantaa selviä alku-perän, totuuden ja aitouden alääniä, siis pu-heen klassisia tunnusmerkkejä länsimaisessa

metafysiikassa.

Ainoa ero klassisen länsimaisen logosent-rismin ja Cixous’n gynofonosentrismin välil-lä on, että jälkimmäiselle Logos ei ole tun-nusmerkittävästi maskuliininen Jumala tai henki, vaan Äiti. Nainen ei artikuloi “omaa” ääntään, vaan äitinsä kantaääntä. Naisen pu-heessa ja kirjoituksessa “ei koskaan lakkaa kaikumasta se, että kerran lävitsemme virrat-tuaan, havaitsematta ja syvästi kosketettuaan, vielä vaikuttaa meihin voimallisesti – laulu, rakkauden äänen ensimmäinen musiikki, jota jokainen nainen pitää hengissä” (Cixous 1988, 93). Naisen kirjoitus siis kaiuttaa äidin ääntä, kuuloaistilla saatujen ärsykkeiden alkuperää ja lähdettä. Kun Logos kytkeytyy Jumalaan symbolisena Isänä ja Lainlaatijana, Äiti sijait-see imaginaarisessa, “ajassa ennen lakia” (Ci-xous 1988, 93). Äiti naisellisena jumaluutena korostuu vielä Cixous’n arvoituksellisessa ki-teytyksessä: “Syvin, vanhin, ihanin Ilmestys” (Cixous 1988, 93). Nainen ruumiillistaa ju-malallisen Äidin ja hänen alkuäänensä aivan kuten vauva imee maitoa äitinsä rinnasta. Siksi naisen ääni ja kirjoitus ovat maitoisia. “Ääni: loppumaton maito. (...) Iältömyys on maitoon sekoitettu ääni.” (Cixous 1988, 93; suom. Rai-ja Kolin teoksessa Moi 1990b, 131). “Naises-sa säilyy iäti ainakin tilkka hyvää äidinmai-toa. Hän kirjoittaa valkoisella musteella.” (Ci-xous 1988, 94.)⁷

Jos Logos on (miehen) isännän ääni, sym-metria näyttää vaativan, että Äiti on emännän ääni. Cathérine Clement ja Hélène Cixous ke-hittelevät keskustelussaan vallan ongelmaa suhteessa isännän ja emännän vastakohtaisuuteen. Cixous’n on mahdotonta käyttää sanaa *mastery* (‘herruus’, ‘määräysvalta’), koska se edellyttää alistamista: “Se joka on isännän pai-kalla, vaikkei edes tiedon hallitsijan, on valta-asemassa” (Cixous Clément 1988, 139-140). Cixous myöntää, että joissakin harvinaisissa

7. Roland Barthesin “Jokeltelu”-määritelmä *Tekstin hurmassa* tuomitsee maitoisen kirjoituksen juuri niiden esioidipaalisten, eriytmättömien ja vaistomaisten tunnusmerkkien takia, joita Cixous ylistää naisen kirjoituksessa (vrt. Barthes 1993, 11-12).

historiallisissa tilanteissa naiset ovat olleet “tiedon vallan” puolella, vaikka tyypillisesti he ovat liittoutuneet “tiedon puutteen” tai “ilman valtaa olevan tiedon” kanssa (Cixous & Clément 1988, 141). Sen sijaan subjektin historiaa edeltävässä ajassa Cixous antaa naiselle (äidille) alunalkaisen “tiedon” ja elämänvoiman aseman, vaikkei sitä tunnustakaan tässä yhteydessä. On kiintoisaa, kuinka sekä Cixous’n että Jacques Lacanin mielestä nainen synnyttää tai asettaa subjektin, jonka oletetaan tietävän. Cixous’lle äiti emäntänä joutuu symbolisen järjestyksen vallankaappauksen kohteeksi, kun taas Lacanille isännys “on erottamaton jostakin, joka perustavanlaatuisesti liittyy naiseen, hysteerikkoon, hänen referentiaaliseen hahmoonsa” joka pitää isännän “aisoissa” (Cixous & Clément 1988, 140) ja joka siten rajaa tämän ylemmän aseman. Näin äänen antaja ja määräysvallan (tai sen mahdollisuuden) matriisi sekä hiljennetään että väli-neellistetään.

ÄIDILLISET ÄÄNIAALLOT

Cixous’n kirjallisuustieteellisessä käytännössä äänen lähde ei rajoitu pelkästään esisymboliseen äitisuhteeseen. Cixous’n ihaileva luenta brasilialaisen Clarice Lispectorin sanataiteesta kohottaa kirjailijan suoranaisiksi lankeemusta edeltäväksi kielen jumalattareksi (Cixous 1979). Cixous’n mukaan Lispectorin teksti kannattelee kirjoittajansa todellista ääntä ja konkreettista aistimerkitystä. Tai vielä radikaalimmin: Lispectorin sanat ovat tuskin erkaantuneet viittauskohteistaan, sillä hänen merkitsijänsä eivät vain herätä tiettyjä merkityjä, vaan tavallaan sisältävät todellisten objektien läsnäolon. Hänen tekstinsä uudistaa, tuoreuttaa maailman havainnoinnin. Sen sijaan että kuvaisi maailmaa tuoreella tavalla, Lispector luo ja synnyttää sen uudelleen. “[Clarice-ääni] [a]ntaa meille iäisyuden (...) Saa meidät kuuntelemaan asioiden kutsua. Kutsua, joka on asioissa. Hän ottaa sen vastaan (...) Clarice katsoo, ja maailma tulee läsnäolevaksi.

Saa syntymään uudelleen jo syntyneet asiat” (Cixous 1979, 409). Lispectorin kirjoitus on todellinen merkitysten runsaudensarvi, joka ruokkii viittauskohteita vailla olevat lukijat. Hänen sointuva kirjoituksensa on metaforisesti sekä syötävää (“hedelmä”) että juotavaa (“kuun mehu”) (Cixous 1979, 409). Perustarpeita tyydyttävä Lispectorin kirjoitus muistuttaa symbioottista äitiä, joka huolehtii sekä fyysisistä että metafysisistä välttämättömyyksistä. Hänen lahjansa lukijalle on sama, jonka äänellinen äiti antaa vauvalleen.

Torin Moi lukee seuraavan katkelman Cixous’n Lispector-esseestä esimerkkinä epä-derridalaisesta essentialismista:

Merestä ei ole juuri jäljellä kuin sana ilman vettä, sillä me olemme myös kääntäneet sanat, olemme tyhjentäneet ne puheesta, kuivanneet, supistaneet ja balsamoineet ne eivätkä ne voi enää muistuttaa meitä siitä, kuinka ne ennen nousivat esiin niille luonteenomaisen naurun pauhuna (...) Mutta Clarice-äänien on vain sanottava: meri, meri, ja kölini halkaisee, meri kutsuu minua, meri! kutsuu minua, vedet! (...) (Cixous 1979, 412; suom. Raija Koli teoksessa Moi 1990b, 132.)

On totta, että jaksossa ylistetään “Lispectorin kykyä antaa sanoille niiden olennainen merkitys” (Moi 1990b, 132). Mutta Lispector itse artikuloi vielä syvempiä asioita: äitiä ja hänen ääntään. Juuri ääni, lausuttu ortografia tiivistää itseensä Cixous’n meri-metaforan ja äidin, homofoniset sanat *mer* ja *mère*. Ei ainoastaan meri kutsu “minua” vaan myös äiti, elävien sanojen lähde. Näin Cixous ei tarkasti ottaen ylistä Lispectoria, vaan emäntää hänen mestarillisuutensa takana, kaikkien merkitysten äitiä.

Cixous palvoo Lispectorin kirjoituksessa kuuluvaa naisen ääntä siinä määrin, että hän tuntuu antavan sille naisellisen mestarin ominaisuuksien lisäksi rakastajattaren määreitä. Äänen äiti on myös rakkauden äiti; Lispectorin kirjoituksessa kuuluvat kantaäännet ovat naissukupuolelta pärisin. Lispectorin ääntä

kuunnellessaan ja rakastaessaan Cixous metaforisesti kuulostelee ja rakastaa omaa sukupuoltaan – ja metonymisesti itseään. Jonkinlaisena hybridinä mytologisista Ekhosta ja Narkissoksesta Cixous suutelee oman äänensä heijastusta Lispectorin kirjoituksen (ääni)aalloilla.

URAA JUUTTUNUT VAI GYNOFONOSENTRINEN PRO-VOKAATIO?

Edellä esittämäni luennat havaitsivat äänimetaforiikan toistuvan neljän naisen teoreettisissa kirjoituksissa. Metaforien implikaatiot ovat fonosentrisiä, ja koska kirjoittajat ovat naisia, heidän ratkaisujaan voisi kutsua gynofonosentrisiksi. Mutta eikö omia luentoja voisi yhtä hyvin syyttää toisteisuudesta, samaan dekonstruktiiiviseen uraan juuttumisesta? Enkö itse ole essentialistinen ja ennakkoluuloinen? Totta, ainakin siinä mielessä, että en kutsuisi Shakespeare-epigrafiani gynofonosentriseksi, vaikka se hyödyntää äänimetaforaa naisten yhteydessä, sillä kirjoittaja on mies. Näin kirjoittajan sukupuoli näyttäisi annetulta ja niin dominoivalta, että se vaikuttaa metafysiisiin taustaoletuksiinkin. Lisäksi gynofonosentrismin erottaminen länsimaisen metafysiikan klassisesta fonosentristä olettaa jälkimmäisen olevan alkuperäinen ja siten tunnusmerkitön muoto. Maskuliininen saa näin ihmiseen yleensä liittyviä määreitä, kun taas feminiinistä kohdellaan hairahduksena ja poikkeuksena. Juuri tästä syystä androfonosentrismi kuulostaa pleonastiselta.

Hyväksyn oman kritiikkini, mutta samassa riennän puolustautumaan. Ehdottamani gynofonosentrismi-termi on tarkoituksellinen

provokaatio, uuden merkityksen kutsumista esiin melko vakiintuneeseen käsitteeseen. Kuten on tavanomaista retoriikassa, valintani sekä kyseenalaistaa tiettyjä essentialistisia taustaoletuksia feminismeistä että samanaikaisesti vahvistaa niitä. Radikaali tulkinnallinen mahdollisuus vesittyy performatiivisesti konservatiiviseen terminologiaan. Mutta tämän sanottuaan tai kirjoitettuaan voi ryhtyä toimiin molempien korjaamiseksi.

Provokatiivisten eleiden kaksoislogiikkaa voidaan käyttää gynofonosentrismin myötäsukupuoliseen lukemiseen. Miehet eivät kenties haakeudu yhtä hanakasti äänimetaforiin kuin naiset, paitsi ehkä nostaessaan esiin etnisiin tai seksuaalisiin vähemmistöihin liittyviä asioita.⁸ Naisten äänen hellittämättömyys voi olla strategisen essentialismin merkki. Koska empiiriset, todelliset naiset tuntevat olevansa vaiennettuja tai hankalasti äänensä kuuluville saavia miesten hallitsemassa kulttuurissa pelkästään sukupuolensa takia, äänen metaforiikka voi toimia tehokkaana tapana ilmaista tilanne myös teoreettisesti. Se että äänimetaforien käyttö miltei automaattisesti olettaa uskoa annettuun alkuperään ja essentialismiin, on vain tuon retorisen valinnan seurannainen. Jotkut feministit ovatkin korostaneet strategisia syitä käyttää käsitteitä problematisoimattomissa merkityksissä. Tällaisella ratkaisulla feministit ovat saattaneet voittaa ja säilyttää teoreettista tai poliittista liikkumatilaa. Esimerkiksi Sara Mills on vastustanut dekonstruktion implikoimaa *nainen*-käsitteen epävaikuttamista: “[t]ämä kategoria on säilytettävä siitä yksinkertaisesta syystä, että naisia sorretaan *naisina*” (Mills 1994, 33; kursivointi Millsin). Samaan tapaan Gayatri Chakravorty Spivak hyväksyy hankkeet, joissa “*strategisesti*

8. Erityisesti etnografisissa töissä kysymykset siitä, mistä asemasta, kenen puolesta, kenelle ja miksi tutkija puhuu toistuvat tiheään huolimatta kirjoittajan tai informantin sukupuolesta (vrt. Probyn 1993, 61). Paradoksaalista tietenkin on, että etnografi yleensä kirjoittaa, kun hän ilmoittaa puhuvansa, ja kun hän on tutkivinaan informanttiansa puhetta, hän analysoi kirjallisia muistiinpanojaan siitä.

käytetään positivistista essentialismia äärimmäisen näkyviin poliittisiin tarkoitukseen” (Spivak 1996, 78; kursivointi Spivakin).⁹

Positiivisessa gynofonosentrismin luen-
nassa pääpaino lankeaa yhdyssanan *gyno*-osal-
le. Senkin uhalla, että altistuvat oletetun alku-
perän dekonstruktioille tai essentialististen au-
tenttisuusväitteiden konstruktivistiselle kritii-
kille, jotkut feministit ovat saattaneet turvau-
tua ääneen käytännön poliittisista syistä. *Ääni*
ei ainoastaan kuulosta fantastiselta, vaan myös
tarjoaa heuristisen perustan edistää sellaisia
fantasioita kuin tasa-arvo ja sananvapaus. Jäl-
kistrukturalistisessa ja -modernissa tilantees-
sa, jossa kategoriat, myös nainen, ovat muut-
tuneet epävakaaiksi, jopa aineeton ääni voi toi-
mia tarpeeksi lujana astinlautana poliittisille
pyrinnöille. *Äänestämällä* voi vaikuttaa muulo-
loinkin kuin vaalipäivinä.

Miten strateginen essentialismi sitten toi-
mii lukemissani teksteissä? Fetterleyn vastus-
tavan lukijan mallissa ei ole sijaa naisen kä-
sitteelliselle problematisoinnille. Nainen ja
mies, feminiininen ja maskuliininen jäävät
mallissa strategisista syistä vakaaiksi. Jos nai-
seudessa ei olisi mitään muuttumatonta, femi-
nistinen vastustava lukeminen palautuisi vain
yhdeksi versioksi subjektin kulttuurisesta ma-
nipulaatiosta, eikä se siis olisi välttämättä sen
suotavampi kuin vallitseva miehinen lukuta-
pakaan. Se että Fetterleyn teorian retoriikka
sotkeutuu äänen ristiriitaisiin taustaoletuksiin,
ei kuitenkaan vähennä hänen amerikkalaiseen
kirjallisuuteen ja kulttuuriin kohdistuvien tul-
kintojensa oivaltavuutta ja käyttökelpoisuutta.
Silvermanin kristevalainen luenta naisen

äänestä kiinnittää huomiota sen omituiseen
mykistämiseen elokuvassa ja voimistamiseen
psykoanalyysissa. Silverman ja Kristeva eivät
teoreettisesti tunnusta alkuperäisen äänen ruu-
miista irronnutta ja aseksuaalista luonnetta,
vaikka molempien ajatuskulut antavat mahdol-
lisuuden tällaiseen tulkintaan. Päinvastoin he
korostavat naisen ja miehen äänten epäsym-
metriaa kulttuurisessa käytännössä. Syyt täl-
laiseen painotukseen voivat jälleen olla stra-
tegiset. Sekä Silvermanilla että Kristevalla
kyse on naisen äänen *saavuttamisesta*, ei sym-
meristen äänten alkuperäfantasman *palautta-
misesta*. Cixous’*n* näennäisesti epäderridalai-
nen äänen ja essentialistisen naiseuden koros-
taminen voidaan lukea myös esimerkkinä klas-
sisesta dekonstruktivistisesta eleestä, jolla va-
kiintuneita käsitteitä käytetään ylipyhyhtynä
(*sous rature*). Koska merkit ovat yhtä häily-
viä kuin välttämättömiäkin, niitä on sekä epäil-
tävä että käytettävä (vrt. Derrida 1976, 18-19).
Näin tulkittuna Cixous’*n* väistämätön paluu
fono- ja logosentrisiin käsitteisiin ei ainoas-
taan huojata patriarkaalista ideologiaa, vaan
saattaa myös kritisoida varhaisvaiheen de-
konstruktioita, joka usein jätti sukupuolieron
ongelmat huomiotta.

Se mikä omaksutaan väliaikaisesti, puh-
taasti strategisista tai pragmaattisista syistä, voi
kuitenkin jähmettyä pysyväksi olotilaksi, jos-
sa hetkellisiksi kuvitellut sulkeet kivettyvät ka-
tegoriseksi muuriksi, korvat ja taustaoletuk-
set lukkoon lyöväksi äänivaliksi. Tämä vaara
uhkaa myös omaa artikkeliani, joka ajoittain
pakottaa eri teoreetikot harmoniaan ja uniso-
noon, pikemminkin kuin antaa heidän jäädä

9. Spivak käyttää strateginen essentialismi -termiä käsitellessään alistettujen ryhmien historiallista tutki-
mista. Termi viittaa – eri asuissa myös Marxilla, Nietzscheillä, Foucault’illa ja Derridalla esiintyvään –
käytäntöön, joka sekä hyödyntää antihumanismin kriittistä voimaa että sen arvostelema käsitteitä (Spi-
vak 1996, 78-80). Strategia on vaikea ja vaarallinenkin, eivätkä sen kaikki sovellukset ole olleet Spivakin
mieleen. En mene tarkemmin käsitteestä ja käytänteestä käytyyn keskusteluun, vaan korostan, että kyse
on myös tulkinnasta, jolla strategia *luetaan tehtyyn tutkimukseen*. Spivak itsekin myöntää tekevänsä tä-
män metakriittisen eleen lukiessaan myötäsukaisesti alistettujen ryhmien tutkimusta vahvistaakseen sen
tulkinnallista voimaa (Spivak 1996, 79-80).

dissonanssiin ja polyfoniaan. Toivoakseni artikkelini näkyvä tai kuuluva retorispoliittinen tarkoituksiperä on ollut kiinnittää huomiota teorian diskursiivisuuteen ja sen käytännön vaikutuksiin. Olen yrittänyt ottaa huomioon sitä äänen dynamiikkaa, joka voisi huojuttaa tai jopa murtaa feminismin eri haarojen Jerikon muurin kaltaista positiointia. Ääni voi muuttua saman toistosta, imaginaarisen emännän äänen

tottelevaisesta kuuntelusta seireenin lauluksi, joka ei ehkä vapauta mutta ainakin houkuttelee pois kyseenalaistamattomista oletuksista.

FT Mikko Keskinen on yleisen kirjallisuuden assistentti Jyväskylän yliopistossa.

(e-mail: keskinen@tukki.jyu.fi)

KIRJALLISUUS

- Astruc, Alexandre 1969: *Caméra-stylo*, elokuvan uusi avantgarde. Suom. Juhani Koskinen. Teoksessa von Bagh, Peter (toim.) *Uuteen elokuvaan*. Helsinki, WSOY, 66-71.
- Barthes, Roland 1993: *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Vastapaino, Tampere.
- Cixous, Hélène 1979: *L'approche de Clarice Lispector: se laisser lire* (par) Clarice Lispector. *Poétique* 40, 408-419.
- Cixous, Hélène 1988: *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*. Teoksessa Cixous, Hélène & Clément, Catherine: *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. Minneapolis, University of Minnesota Press, 62-132.
- Cixous, Hélène & Clément, Catherine 1988: *Exchange*. Teoksessa Cixous, Hélène & Clément, Catherine: *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. Minneapolis, University of Minnesota Press, 134-160.
- Derrida, Jacques 1973: *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Trans. David B. Allison. Evanston, Northwestern UP.
- Derrida, Jacques 1976: *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, The Johns Hopkins UP.
- Derrida, Jacques 1986: *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago, University of Chicago Press.
- Dunn, Leslie C. & Jones, Nancy A. 1996: Introduction. Teoksessa Dunn, Leslie C. & Jones, Nancy A. (eds.), *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge, Cambridge UP, 1-13.
- Evans, J. Claude 1991: *Strategies of Deconstruction: Derrida and the Myth of the Voice*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Fetterley, Judith 1981: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana UP, Bloomington.
- Gal, Susan 1991: *Between Speech and Silence: The Problematics of Research on Language and Gender*. Teoksessa Di Leonardo, Michaela (ed.) *Gender at the Crossroads of Knowledge: Feminist Anthropology in the Postmodern Era*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 175-303.
- Itkonen, Esa 1987: *Derridaa vastaan*. *tiede & edistys* 4/1987, 295-299.
- Keskinen, Mikko 1995: *Äänilevyn lumo: fonosentrismi digitaalisen äänentoiston aikakaudella*. *Kulttuuritutkimus* 12(1995):1, 38-53.
- Kristeva, Julia 1993: *Paikannimet*. Suom. Riikka Stewen. Teoksessa Kristeva, Julia: *Puhuva subjekti: tekstejä 1967-1993*. Gaudeamus, Helsinki, 111-136.
- Mills, Sara 1994: *Reading as/like a Feminist*. Teoksessa Mills, Sara (ed.) *Gendering the Reader*. Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 25-46.

•••Moi, Toril 1990a: Feministinen, naispuolinen, naisellinen. Suom. Päivi Lappalainen. Teoksessa Ahokas, Pirjo ja Rojola, Lea (toim.) *Marginaalista muutokseen: feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Turun yliopisto, Turku, 17-38.

•••Moi, Toril 1990b: *Sukupuoli/teksti/valta: feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Vastapaino, Tampere.

•••Perkins, V.F. 1983: A Critical History of Early Film Theory. Teoksessa Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods*. University of California Press, Berkeley, 401-422.

•••Pickstock, Catherine 1998: *After Writing: On the Liturgical Consummation of Philosophy*. Blackwell, Oxford.

•••Probyn, Elspeth 1997: *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. Routledge, London and New York.

•••Rivkin, Julie 1987: Resisting Readers and Reading Effects: Some Speculations on Reading and Gender. Teoksessa Phelan, James (ed.)

Narrative Poetics: Innovations, Limits, Challenges. The Ohio State UP, Columbus, 11-22.

•••Rose, Jacqueline 1987: The State of the Subject (II): The Institution of Feminism. *Critical Quarterly* 29:4, 8-15.

•••Schweickart, Patrocínio P. 1986: Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading. Teoksessa Flynn, Elizabeth A. & Schweickart, Patrocínio P. (eds.) *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*. The Johns Hopkins UP, Baltimore, 31-62.

•••Silverman, Kaja 1988: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana UP, Bloomington and Indianapolis.

•••Spivak, Gayatri Chakravorty 1996: *Maaillmasta kolmanteen*. Suom. Jyrki Vainonen. Vastapaino, Tampere.

•••Tallis, Raymond 1988: *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory*. Macmillan, London.

HER MISTRESS' VOICE: GYNOPHONOCENTRISM IN FEMINIST DISCOURSES

The article traces the rhetoric of voice in discourses of selected feminisms. Using Jacques Derrida's deconstructive critique of phonocentrism as a starting point, the article proposes a neologist, 'gynophonocentrism', to account for the feminist privileging of voice. Voice relates, in feminist parlance, to true identity, origin, and essentialistic womanhood. This is rhetorically true even when the writers themselves intentionally argue the opposite. The

feminist theorists discussed in the article include Judith Fetterley, Kaja Silverman, Julia Kristeva, and Hélène Cixous. Besides pointing out argumentative culs-de-sac, the article proposes a positive, 'pro-vocative' reading of the feminist use of voice. It can be conceived of as a strategic rhetorico-political decision in a post-structuralist, male-dominated cultural situation calling for a temporary return to unchallenged concepts.