

”All the time there was”

Supistunut aikahorisontti ja kyynisyyden varaan rakentuva identiteetti John Barthin
romaanissa *The Floating Opera*

Taneli Toppari

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, Yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Tammikuu 2023

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Taneli Toppari

”All the time there was” – supistunut aikahorisontti ja kyynisyyden varaan rakentuva identiteetti John Barthin romaanissa *The Floating Opera*

60 sivua

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen aikakokemuksen ja identiteetin välistä suhdetta John Barthin romaanissa *The Floating Opera*. Romaanin päähenkilö Todd Andrews voi sydänvian vuoksi kuolla minä hetkenä hyvänsä ja käyttää valtavasti energiaa löytääkseen oikealta tuntuvan suhtautumistavan kuolevaisuuden ongelmaan. Kysymys kuolemasta nostaa suhteen aikaan erääksi romaanin keskeisistä aiheista ja toimii tutkielmani lähtökohtana. Ajan tematiikkaa romaanissa vahvistaa se, että Toddilla on hyvin ristiriitainen suhde itsemurhan tehneeseen isäänsä sekä tämän edustamiin perinteisiin arvoihin. Todd pyrkii päättäväisesti saamaan kuolevaisuudesta ja ihmiselämän epätäydellisyydestä henkisen yliotteen kieltämällä merkityksen kaikelta inhimilliseltä toiminnalta. Tämä kyyninen elämänasenne huipentuu romaanin lopussa, kun Todd yrittää räjäyttää kaupunkiin tulleen teatterilaivan, Adam's Floating Operan. Tutkielmani tarkoitus on selvittää, millä tavalla Toddin kyynisyys ja vaikea suhde aikaan ovat kytköksissä toisiinsa.

Lähestyn tutkimuskysymystäni Martin Heideggerin hermeneuttisen filosofian kautta. Tutkielman kahden ensimmäisen käsittelyluvun pääkäsitteet ovat oleminen kohti kuolemaa, joka painottaa oman rajallisuuden kohtaamista elämän merkityksellisuuden lähteenä, sekä toisto, joka kuvaa elämän sisällön määrittämistä omaksumasta perinnöstä käsin. Kuolemaa kohti olemisen käsitteen kautta pääsen kiinni Toddin tapaan yrittää käsitellä ja hallita omaa kuolevaisuuttaan. Tällöin käy ilmi, ettei Todd halua hyväksyä rajallisuutta elämän lähtökohdaksi, ja tämän myötä hän päätyy korvaamaan tulevaisuuden päämäärät ironisilla peleillä. Toiston käsite mahdollistaa Toddin isä-suhteen tarkastelun: suhtautumalla ristiriitaisesti rahaan, työhön ja rasismiin Todd pyrkii löytämään vastauksen isän perintöön siinä kuitenkaan onnistumatta. Kyvyttömyys vastata isän perintöön voidaan Heideggerin ajattelun pohjalta kytkeä Toddin haluttomuuteen hyväksyä omaa rajallisuuttaan.

Viimeisessä käsittelyluvussa peilaan Toddin suhdetta aikaan hänen tapansa rakentaa omaa identiteettiään. Lähestyn aihetta Charles Taylorin, Paul Ricoeurin sekä Mihail Bahtinin dialogisen identiteettikäsitteen pohjalta. Luvussa käy ilmi, että Todd pyrkii saavuttamaan autonomisuuden häivyttämällä olemisestaan dialogisuuden sekä suhteen moraalisiin arvostelmiin. Tutkielmani keskeisenä tuloksena voidaankin pitää sitä, että juuri dialogisuudesta kieltäytyminen on kytköksissä Toddin elämän ajallisen horisontin supistumiseen ja yhtenäisen aikakokemuksen rikkoutumiseen.

Asiasanat: aikakokemus, Barth, John, identiteetti, kyynisyys

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkielman lähtökohdat ja tutkimuskysymys	5
1.2	<i>The Floating Operan</i> asema John Barthin tuotannossa sekä romaania koskeva aiempi tutkimus	6
1.3	Teoreettinen viitekehys ja tutkielman rakenne	11
2	Kyyninen suhtautuminen kuolevaisuuteen tulevaisuushorisontin tyypistäjänä	15
2.1	Rajallisuuden halveksuminen päämääristä luopumisen taustalla	15
2.2	Toddin järjestelmä: rutiinit ja ironiset pelit tulevaisuuden korvikkeena	20
3	Toiston mahdottomuus – keskeneräiseksi jäävä vastaus isän perintöön	31
3.1	Toiston käsite <i>The Floating Operan</i> kontekstissa	31
3.2	Raha, rasismi ja joukkomurha – Toddin yritykset vastata isänsä perintöön	36
4	Kyynisyyden varaan rakentuva identiteetti	43
4.1	Kaiken arvottomuuden ja autonomisuuden ihanteen välinen ristiriita	43
4.2	Dialogisuudesta kieltäytyminen	46
5	Lopuksi	55
	Lähteet	58

1 Johdanto

1.1 Tutkielman lähtökohdat ja tutkimuskysymys

John Barthin vuonna 1956 ilmestyneen esikoisromaanin *The Floating Opera* (=FO) keskeisenä aiheena on päähenkilö Todd Andrewsintietoisuus alati läsnä olevasta kuoleman mahdollisuudesta. Ennen kotiutumistaan ensimmäisestä maailmansodasta Todd on saanut tietää, että hänellä on alttius sydänlihaksen verenkiertohäiriölle, jonka seurauksena hän voi kuolla minä hetkenä hyvänsä. Tulevien vuosien aikana hän omaksuu erilaisia rooleja, joiden avulla hän pyrkii sopeutumaan olemassaolonsa epävarmuuteen: ensin hän on elostelija, sitten pyhimys ja lopulta kyynikko. Epävarman tulevaisuuden ohella myös Toddin vaikea isäsuhte nousee romaanin keskiöön. Todd ei koskaan onnistu kertomaan isälleen sydänviastaan, ja isän tehdessä itsemurhan vuonna 1930 menetettyään omaisuutensa Todd ei voi hyväksyä tämän motiivia, minkä seurauksena tapahtumasta tulee Toddille suoranainen pakkomielle. Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen Toddin vaikeaa ja ristiriitaista suhdetta niin tulevaisuuteen kuin menneisyyteenkin hermeneuttisen aikaproblematiikan näkökulmasta.

The Floating Operan ajallisena kehikkona toimii kesäkuun 20. tai 21. päivä vuonna 1937, jolloin Todd suunnittelee itsemurhaa lopulliseksi ratkaisuksi sydänvian kanssa kamppailuun. Hän haluaa elämänsä viimeiseksi jäävän päivän etenevän mahdollisimman tavanomaisesti, joten romaani kuvaa hänen päivittäisiä toimiaan, kuten keskusteluja hänen asuinpaikkanaan toimivan hotellin muiden asukkaiden kanssa, työskentelyä lakimiehenä sekä kanssakäymistä ystävien Harrison ja Jane Mackin kanssa. Romaanin rakenne on kuitenkin epälineaarinen ja poukkoileva, sillä kerronnan kronologisuutta rikkovat Toddin itsetietoiset kirjoittamista ja romaanin tapahtumia koskevat kommentit sekä takaumat, jotka käsittelevät Toddin menneisyyden tärkeimpiä tapahtumia: sotakokemuksia, poikuuden menettämistä sekä myöhempää uudelleenkohtaamista nuoruudenystävä Betty Junen kanssa, Toddin asemaa Jane Mackin rakastajana sekä isän itsemurhaa.

Romaanin loppupuolella Toddin itsemurha-ajatus laajentuu suunnitelmaksi joukkomurhasta, kun hän yrittää räjäyttää Adam's Floating Operan, kaupunkiin tulleen teatterilaivan, yleisöineen ja esiintyjineen. Jostain syystä, kenties laivan tarkkojen turvajärjestelyiden ansiosta, räjähdystä ei kuitenkaan tapahdu. Todd pääättelee, että mikäli ihmisellä ei ole mitään perustavaa syytä elää, ei myöskään itsemurhaan löydy sen kummempia perusteluja. Ja koska hän ei näe syytä sille, miksi jotakin elämää koskevaa valintaa tulisi pitää toista parempana,

hän päättää jatkaa elämäänsä samalla tavalla kuin tähänkin asti. Tähän kuuluu *Inquiry*n, laajan Toddia itseään sekä hänen isäänsä koskevan tutkielman kirjoittaminen. Todd suunnittelee kirjoittavansa selonteon siitä, miksi hän ei tehnyt itsemurhaa isänsä tapaan – siis *The Floating Opera* -romaanin, joka päättyy tähän hetkeen, josta sen kirjoitusprosessi alkaa.

Tutkimuskysymykseni on seuraava: Millä tavalla Toddin kyyninen suhtautuminen maailmaan ja muihin ihmisiin vaikuttaa hänen elämänsä ajalliseen horisonttiin? Tarkastelen kysymystä pääasiassa kahden hermeneuttisen filosofin, Martin Heideggerin ja Paul Ricoeurin, inhimillisen olemassaolon ajallisuutta ja identiteettiä koskevien käsitteiden kautta. Kiinnitän huomioni ennen kaikkea siihen, millä tavalla menneisyys, nykyhetki ja tuleva jäsentyvät Toddin elämässä suhteessa toisiinsa ja millä tavalla Toddin tapa rakentaa omaa identiteettiään on kytköksissä hänen aikakokemukseensa ja -suhteeseensa. Pyrkimykseni on rakentaa kattava kokonaisuus siitä, millä tavalla maailmaa koskevat arvostelmat ja kokemus ajasta kietoutuvat *The Floating Operassa* erottamattomasti yhteen.

1.2 *The Floating Operan* asema John Barthin tuotannossa sekä romaania koskeva aiempi tutkimus

Vuonna 1930 syntynyttä John Barthia voidaan Thomas Pynchonin ohella pitää yhdysvaltalaisen kirjallisuuden kokonaisvaltaisimpana postmodernistina. Barthin tuotannon tunnuspiirteitä ovat metafiktiivisyys eli tekstin itsetietoinen rakentuminen sekä kirjoitusprosessia koskevan kommentoinnin että parodian ja pastissin kautta. Sitä leimaa käsitys siitä, ettei ihmisellä ole pääsyä kielellisten konstruktoiden ulkopuolelle, ettei mitään alkuperäistä totuutta tai kokemusta ole olemassakaan – ja ettei kaunokirjallinen teos viittaa itsensä ulkopuolelle ympäröivään maailmaan, vaan teoksen arvo muodostuu pikemminkin sen sisältämien merkkien sisäisistä viittaussuhteista, niiden välisestä leikistä. Kenties puhtaimmin edellä mainitut piirteet toteutuvat Barthin kahdessa laajassa romaanissa *The Sot-Weed Factor* (1960) ja *Giles Goat-Boy* (1966). Ensin mainittu imitoi historiankirjoitusta ja historiallista romaania kyseenalaistaen samalla historian ja identiteetin tietämisen mahdollisuuden. Jälkimmäisen fiktiivisen maailman muodostaa suunnaton, Itään ja Länteen jaettu yliopiston kampus, ja siinä parodian ja imitoinnin kohteeksi asettuvat erilaiset myytit ja muun muassa sellaiset tekstit kuin *Raamattu* ja Homeroksen *Odyssia*. (Gray 2012, 705, 709–711.)

Heide Zieglerin mukaan Barthin alkupään tuotanto voidaan käsittää teospareina, joista jokainen kiinnittyy tiettyyn romaanin genreen hyödyntäen ja imitoiden sen konventioita. *The Floating Operan* (1956) ja *The End of the Roadin* (1958) genre on eksistentiaalinen romaani,

The Sot-Weed Factorin ja *Giles Goat-Boyn* kasvuromaani, *Lost in the Funhouse* (1968) ja *Chimeran* (1972) taiteilijaromaani ja *LETTERSIN* (1979) ja *Sabbatical: A Romancen* (1982) realismi. *Lost in the Funhouse* ja *Chimera* käsittelevät taiteen, tekijän ja todellisuuden suhdetta monimutkaisen, useita kerronnallisia tasoja sisältävän rakenteen kautta, ja niissä näkyy erityisesti Barthin kiintymys kehys- ja sisäkertomusten varaan rakentuvaan *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin* sekä sen kertojahahmo Scheherazadeen. *LETTERS* koostuu Barthin aiempien teosten henkilöahmojen ja Barthin itsensä välisistä kirjeistä ja nostaa täten henkilöahmot yhtä todellisiksi (tai fiktiivisiksi) kuin heidät luonut kirjailija. *Sabbaticalin* kertojina toimivat kirjailija sekä hänen vaimonsa. Romaanissa on viitteitä Barthin omasta elämästä, ja muodollisesti se nojaa yhdysvaltalaiseen romanssiperinteeseen, etenkin Nathaniel Hawthornen ja Edgar Allan Poen teoksiin. (Ziegler 1987, 12–18.)

Barthin myöhempiä teoksia ovat muun muassa romaanit *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), *Once Upon a Time: A Floating Opera* (1994) ja *Coming Soon!!!* (2001) sekä novellikokoelma *On With the Story* (1996). Merja Polvinen esittää, että Barthin myöhäistuotannossa toistuvat tietyt teemat, kuten purjehtiminen, CIA ja aiemmistakin teoksista tuttu Scheherazade sekä fraasit, kuten ”once upon a time” ja ”on with the story”. Varioimalla ja uudelleenkirjoittamalla samantyyppisiä tarinoita elämän ja tarinankertomisen päättymisestä Barth jokaisella uudella teoksellaan sekä rakentaa koko tuotannolleen luontevan lopetuksen että jättää lopun riittävän avoimeksi, jotta uudelle teokselle on vielä olosuhteiden salliessa tilaa (Polvinen 2008, 89, 96).

The Floating Opera ja sitä seuraava *The End of the Road* on yleensä nähty kiinteässä suhteessa toisiinsa. *The End of the Road* muistuttaakin teemoiltaan kovasti Barthin esikoisteosta. Myös sen päähenkilö Jacob Horner kamppailee nihilismin ongelman ja siitä seuraavan valintojen suhteellisuuden kanssa. Mutta kuten Ziegler (1987, 26–27) toteaa, Jacob ei Todd Andrewsina etsi mitään perimmäistä syytä valintojensa perustaksi. Sen sijaan hän elää epäjohdonmukaisesti ja ailahtelevaisesti, vailla yhtenäistä identiteettiä. Välillä vaihtoehtojen paljous muodostuu hänelle niin musertavaksi, että hän lamaantuu kokonaan eikä kykene tekemään mitään. Selvitäkseen lamaanuksesta hän aloittaa mytoterapian, jonka ideana on valita itselle elämässä tietty rooli ja pyrkiä mahdollisemman johdonmukaisesti noudattamaan sitä olettamatta mitään roolin ”taakse” jäävää olemusta tai identiteettiä. (Ks. Saariluoma 1994, 110–113.) Jacobin periaatteet joutuvat käytännön koetukselle, kun hänen rakastajattarensa Rennie Morgan tulee raskaaksi tietämättä, onko lapsen isä Jacob vai Rennien aviomies Joe. Kun Rennie uhkaa asian vuoksi tappaa itsensä, Jacob yrittää estää häntä ja

pyrkii järjestämään hänelle abortin. Näin ollen Jacob siis toimii hädän hetkellä ”luonnollisesti” ja ”inhimillisesti” tuntien lähimmäistään kohtaan sääliä ja myötätuntoa, kuten Liisa Saariluoma (1994, 119) huomauttaa. Lopulta Rennie suostuu hämärissä olosuhteissa toteutettavaan aborttiin, jonka seurauksena hän kuitenkin menehtyy. Saariluoma esittää, että *The End of the Roadia* voidaan pitää pyrkimyksenä kuvata sitä, millaista on käytännössä elää suhteellisten arvojen mukaan, ja näin ollen se toimii jatkumona *The Floating Operan* lopun pohdinnoille arvojen suhteellisuudesta (emt. 108).

Barthin kaksi ensimmäistä romaania on tavattu erottaa hänen muusta tuotannostaan siitakin syystä, ettei kyseisiä teoksia ole nähty yhtä postmodernistisina kuin Barthin muuta tuotantoa. Saariluoman mukaan teokset noudattavat realistisen romaanin lineaarista juonenkulkua ja henkilökuvausta, joskin sillä tavalla, että tällaisten lineaaristen kertomusten suhde todellisuuteen kyseenalaistuu. Realististen piirteiden lisäksi romaanit ovat perusluonteeltaan pikemminkin modernistisia kuin postmodernistisia, sillä niiden päähenkilöt pohtivat ja argumentoivat itse oman minuutensa problematiikkaa sen sijaan, että minä esitettäisiin jo lähtökohtaisesti hajonneena hajonneessa todellisuudessa. (Saariluoma 1994, 102–103, 109.) Conti esittää asian siten, että taiteen autonomisuus suhteessa elämään, joka myöhemmissä metafiktiivisissä parodioissa on asetettu romaanikerronnan itsestään selväksi lähtökohdaksi, esitetään näissä kahdessa varhaisromaanissa ongelmallisena (Conti 2005, 129–130).

Saariluoman ja Contin tulkintoja voi havainnollistaa vertaamalla *The Floating Operan* ja *The End of the Roadin* tapaa käsitellä subjektia Barthin kahteen seuraavaan teokseen, *The Sot-Weed Factor* ja *Giles Goat-Boy* -romaneihin. Kuten Saariluoma ja Conti esittävät, kahdessa ensimmäisessä romaanissa päähenkilöt pääsevät itse ääneen, ja heidän kyvyttömyytensä löytää merkitystä inhimillisestä todellisuudesta johtaa vakaviin moraalisiin seurauksiin, joukkomurhan yritykseen ja laittoman abortin aiheuttamaan kuolemaan. Kahdessa seuraavassa romaanissa tämäntapaista problematiikkaa ei esiinny. *The Sot-Weed Factor* ja *Giles Goat-Boy* ovat parodisia farsseja, joissa identiteettejä vaihdetaan ja varastetaan jatkuvasti. Niissä koko elämä näyttäytyy jo lähtökohtaisesti fiktiona, jossa ihminen risteilee mielivaltaisten ja pinnallisten roolien sekamelskassa. Katsonkin, että Conti osuu oikeaan huomiossaan Barthin kahden ensimmäisen romaanin ja niitä seuranneen tuotannon välisestä eroista. Toisaalta mikäli tarkastellaan teosten metafiktiivisyyttä, romaanien välillä on havaittavissa enemmän jatkuvuutta. Itse asiassa kahdessa ensimmäisessä romaanissa metafiktiivisyys on siinä mielessä enemmän pinnassa, että niiden kertojat kommentoivat jatkuvasti omaa kerrontaansa ja siten muistuttavat lukijaa teoksen fiktiivisyydestä, kun taas

kahdessa seuraavassa romaanissa metafiktiivisyys rakentuu pikemmin tekstuaalisten elementtien, kuten parodian, kuin teoksen rakentumisen kommentoinnin varaan (vrt. Hutcheon 1984, 22–24). Loppujen lopuksi Barthin kaikki alkupään romaanit käsittelevät samoja teemoja, subjektin ongelmallisuutta ja taiteen etäisyyttä todellisuudesta, erilaisin sävyin ja keinoin. Siten raja niiden modernistisuuden ja postmodernistisuuden välillä ei ole selkeä, vaan häilyvä ja osittain mielivaltaisenkin.

The Floating Operasta on julkaistu suhteellisen paljon aikaisempaa tutkimusta. Thomas LeClair (1973), Dennis Martin (1976), Enoch Jordan (1976), Charles Harris (1976) ja Maurice Couturier (1991) tutkivat artikkeleissaan romaania pääosin psykoanalyttisista ja narratologisista näkökulmista. Nämä artikkelit tarjoavat joitakin tutkielmani kannalta mielenkiintoisia huomiota ja tulkintoja romaanista, mutta en käy niiden kanssa laajempaa teoreettista keskustelua. Ziegler (1987) sekä Patricia Tobin (2016, [1992]) ovat julkaisseet Barthin tuotantoa koskevat monografiat, ja lisäksi Saariluoma (1994) omistaa Barthin varhaistuotannolle yhden luvun postindividualistista romaania käsittelevässä monografiassaan. Edellä mainitut julkaisut tarjoavat hedelmällistä taustoitusta Barthin tuotantoon, ja niiden kanssa käynkin keskustelua ennen kaikkea tutkielmani lähtökohdista, kuten Heideggerin ajatusten soveltamisesta *The Floating Operan* tulkinnassa. Eniten teoreettista keskustelua käyn kuitenkin uudempien romaania käsittelevien tutkimusartikkelien kanssa. Näitä ovat Conti (2004, 2005) kaksi artikkelia, jotka käsittelevät Todd Andrews'n kyynisyyttä, ironiaa ja retoriikkaa sekä Thomas F. Haddoxin (2008) artikkeli, joka käsittelee Toddin suhdetta isäänsä ja isän edustamaan eteläiseen perintöön. Haddoxin artikkeli käsittelee paljolti Toddin suhdetta menneisyyteen ja toimii sitä kautta tärkeänä lähteenä tutkielmalleni. Conti puolestaan käsittelee paljolti sitä, millä tavalla Todd asemoituu suhteessa maailmaan ja toisiin ihmisiin ja miten hän rakentaa identiteettiään ja kerronnallista auktoriteettiaan. Aikaproblemaattinen näkökulmani tarjoaa uudenlaisen lähtökohdan romaania koskevaan tutkimukseen ja täydentää siten Haddoxin ja Contin tutkimusta. Katson, että tutkielmani kykenee avaamaan uudella tavalla etenkin romaanin etualalle nostamaan kyyniseen elämänasenteeseen kytkeytyviä paradokseja. Siinä missä Haddox ja Conti käsittelevät kyynisyyttä abstraktilla tasolla, soveltamani hermeneuttinen teoria valottaa uudella tavalla sitä, millaisia käytännön paradokseja kyyninen suhtautuminen maailmaan edellyttää suhteessa aikaan ja muihin ihmisiin.

Ennen teoreettisten lähtökohtieni avaamista on hyvä kiinnittää huomiota vielä pariin seikkaan. Ensinnäkin, tutkimuksessa hyödyntämäni editio *The Floating Operasta* ei ole vuonna 1956

julkaistu alkuperäinen versio, vaan vuonna 1967 julkaistu uudistettu laitos. Barth itse on avannut syitä uudelle versiolle toteamalla, ettei romaanin alkuperäinen kustantaja hyväksynyt romaanin lopetusta sellaisena kuin kirjailija olisi halunnut. Näin ollen uudistettu laitos, joka palauttaa alkuperäisen käsikirjoituksen sisältämän lopun, olisikin vuonna 1956 julkaistua versiota ”alkuperäisempi”. (Barth 1984.) Uudessa versiossa on kautta linjan joitakin muutoksia lukujen sisällössä ja tapahtumien järjestyksessä, mutta juuri lopetus poikkeaa eniten alkuperäisestä editiosta. Alkuperäisen romaanin lopetus on uutta versiota rakentavampi ja sovinollisempi. Siinä Todd yrittää surmata ainoastaan itsensä, ei koko teatterilaivan yleisöä, kaasun avulla ja pelastuu laivan työntekijän tullessa estämään Toddin aikeet. Itsemurhayrityksen jälkeen Todd kokee saavansa yhteyden läheisiinsä ja hyväksyy suhteelliset arvot ihmiselämän lähtökohdaksi. (Jordan 1976, 11–12.) Alkuperäisessä romaanissa Todd siis tekee eräänlaisen sovinnon ympäröivän maailman ja ihmiselämän rajallisuuden kanssa, kun taas uudessa versiossa suhde maailmaan jää paljon ongelmallisemmaksi, sillä Todd ainoastaan heittää ilmoille kysymyksen suhteellisten arvojen käyttökelpoisuudesta ottamatta kysymykseen kantaa. Tällä erolla on tietysti merkittävä vaikutus romaania koskevan kokonaistulkinnan kannalta. Tutkielmassani viittaan vuoden 1967 editioon, kuten on tehty myös muussa romaania koskevassa tutkimuksessa.

Lopuksi haluan sanoa pari sanaa tutkielmani eettisistä ulottuvuuksista. Koska Barthin tuotannon lähtökohtana on taiteen erillisuus, tai parhaimmillaankin etäisyys, ympäröivästä maailmasta, hän pyrkii pikemminkin provosoimaan lukijaansa kuin rakentamaan romaaneihinsa eettisesti kestäviä representaatioita. Tämä näkyy *The Floating Opera* siten, että Todd pohtii vakavasti joukkomurhaa, suhtautuu naisiin seksistisesti ja pikemminkin flirttailee rasismin kanssa kuin sanoutuu siitä irti (ks. Haddox 2008, 329–330). Nämä eettisesti ongelmalliset asenteet olisi toki helppo laittaa häiriintyneen minä-kertojan tiliin ja pitää tekijä niistä erillään. Olisi kuitenkin hieman laiskaa ja puolueellista vapauttaa Barth romaania koskevasta eettisestä vastuusta, sillä Toddin ajatuksille ei tarjota romaanissa minkäänlaista vaihtoehtoista näkökulmaa. Päinvastoin rassistisia stereotyyppioita pidetään yllä koko teoksen eikä pelkää sen kertojan tasolla, kuten osoitan luvussa 3.2. Lisäksi Barth on valkoisena ja yliopistomaailmaan orientoituneena mieskirjailijana saanut jo valtavasti akateemista huomiota. Voidaankin perustellusti kysyä: miksi *The Floating Opera* pitää ylipäättään tutkia? Oma intressini tutkia kyseistä romaania on se, että haluan tarttua jo edellä viitattuun kyyniseen ja ironiseen elämänasenteeseen, jota mielestäni voidaan pohjimmiltaan pitää koko romaanin postmodernistisimpana piirteenä, jolla on vahva sija vielä

nykyhetkessäkin. Osoittamalla kyynisyyteen ja ironisuuteen kytkeytyviä paradokseja pyrin samalla nostamaan esille *The Floating Operan* eettiset ongelmat ja esittämään ne kriittisessä valossa.

1.3 Teoreettinen viitekehys ja tutkielman rakenne

Tässä tutkielmassa käyttämäni metodi tulee lähelle filosofista kirjallisuudentutkimusta, jonka Hanna Meretoja määrittelee kaunokirjallisen teoksen taustalla enemmän tai vähemmän tietoisesti vallitsevien filosofisten taustaoletusten avaamiseksi (Meretoja 2013, 59–60). Tutkielmassani paneudun *The Floating Operassa* vaikuttavaan käsitykseen ajasta ja identiteetistä filosofisten käsitteiden avulla. Pidän kuitenkin Meretojan (2013, 65–66) tapaan tärkeänä sitä, ettei kaunokirjallisuutta yksioikoisesti palauteta joukoksi filosofisia ajattelutapoja, vaan sen erityisyys kaunokirjallisuutena muistetaan. Tästä syystä pyrin tuomaan avoimesti esiin myös piirteitä, jotka *The Floating Operassa* asettuvat ristiriitaan käyttämieni käsitteiden kanssa.

Filosofisesti orientoituneella kirjallisuudentutkimuksella on Turun yliopistossa vahvat juuret, mikä tekee siitä myös itselleni luontevan metodin. Meretojan (2018) rakentaman teoriapohjan lisäksi esikuvanani toimii Saariluoman aatehistoriaan kytkeytyvä metodi, jota hän avaa kahdessa romaanin historiaa käsittelevässä monografiassaan (ks. esim. Saariluoma 1989, 19–22, 29; 1992, 56–57). Edellä mainittujen lisäksi Ricoeurin tapa yhdistää filosofista ja kaunokirjallista lähilukemista on toiminut tutkielmani metodisena esikuvana. Ilman näitä lähtökohtia en olisi päätenyt nojaamaan tutkimustani näinkin vahvasti filosofisiin käsitteisiin.

Tutkielmani kytkeytyy vahvasti hermeneuttiseen teoriaan ja keskusteluun. Hans-Georg Gadamer esittää, kuinka hermeneutiikka on kehittynyt pyhien tekstien tulkinnasta ensin kokonaisvaltaiseksi ymmärtämisen metodiksi ja lopulta Heideggerin myötä koko ihmisen olemista määrittäväksi ennakkoehdoksi (Gadamer 2004, 40–44, 48, 56). Tulkitenkin Todd Andrewsin suhdetta aikaan pääasiassa Heideggerin *Olemisessa ja ajassa* (*Sein und Zeit*, 1927) esitettyjen ajatusten ja käsitteiden pohjalta. *Olemisessa ja ajassa* Heidegger asettaa tulkitsemisen kyvyn keskeisimmäksi ihmisyyttä määrittäväksi ominaisuudeksi. Ihmistä, josta Heidegger käyttää käsitettä täälläolo (*Dasein*), määrittää olemisyymmärrys, eli tietoisuus omasta olemisesta ja sitä kautta oman olemisen pohtiminen ja kysyminen. Heidegger korostaa ihmistä maailmassa toimivana olentona: maailmassa-oleminen on erottamaton osa ihmisenä olemista. (Heidegger 2004, 32–33.) *Olemisessa ja ajassa* maailma näyttäytyy ennen kaikkea merkitysten verkostona, joka vaikuttaa ihmiseen ja jonka puitteissa ihminen myös itse

aktiivisesti toimii (emt. 119, 139–140). Täälläolon olemisymmärrys pitää sisällään paitsi maailmaa koskevat tulkinnat, myös sen, että täälläolo jatkuvasti luonnostaa omia mahdollisuuksiaan toimia maailmassa (emt. 186–187).

Ihminen voi joko löytää todelliset yksilölliset maailmassa-olemisen mahdollisuutensa tai vaihtoehtoisesti eksyä itsestään ja käsittää itsensä väärin (Heidegger 2004, 186, 330). Nämä kaksi vastakkaista olemisen tapaa muodostavat kaksi ihmisen olemisen pääkategoriaa, *autenttisuuden (Eigentlichkeit)*¹ ja *jokapäiväisyyden (Alltäglichkeit)*. Jokapäiväisyys, eli ihmisen epäautenttinen olemismuoto, tarkoittaa uppoutumista ympäröivään maailmaan ja tätä kautta itsestä luopumista. Jokapäiväisessä, epäautenttisessa olemistavassa ihminen lankeaa ympäröivään maailmaan ja erehtyy luulemaan, että kaikki olemisen mahdollisuudet ovat hänelle avoinna. Pohjimmiltaan hän kuitenkin eksyy itsestään ja aidoista olemismahdollisuuksistaan. (emt. 221, 225.) Jokapäiväisyydessä inhimillisen olemassaolon subjektina toimiikin kuka tahansa (*das Man*) (emt. 213). Jokapäiväisyydessä ihminen on siis omaksunut ulkoapäin tulevat toimintamallit ja käsitykset niin vahvasti, että hänen oma subjektiviteettinsa hämärtyy.

Ihmisen autenttisen olemistavan Heidegger määrittelee inhimillisen olemassaolon ajallisuudesta, ennen kaikkea tulevaisuudesta ja kuoleman mahdollisuudesta, käsin. Edelläkäyvä oleminen kohti kuolemaa, eli kuoleman mahdollisuuden avoin tunnustaminen, mahdollistaa autenttisen olemisen, sillä kuolema on yksilön omin ja riippumattomin mahdollisuus. Tämän vuoksi se vaatii ihmistä tunnistamaan itsensä yksilönä ja irrottamaan itsensä kenen tahansa jokapäiväisestä olemistavasta. Lisäksi kuoleman mahdollisuus on sivuuttamaton, eli se rajaa ihmisen olemismahdollisuuksia lopusta käsin. Tämän sivuuttamattoman mahdollisuuden tunnistaminen auttaa ihmistä arvioimaan ne todelliset mahdollisuudet, jotka avautuvat hänelle sivuuttamattoman kuoleman edellä. Toisin sanoen, kuoleman kohtaaminen auttaa ihmistä irrottautumaan niistä satunnaisista mahdollisuuksista, jotka välittyvät hänelle ulkopuolelta käsin, ja ymmärtämään, mikä on hänen oman rajallisen elämänsä puitteissa mahdollista. (Heidegger 2004, 320–323.) Omien todellisten mahdollisuuksien ymmärtäminen vaatii siis oman rajallisuuden hyväksymistä. Luvussa 2.1 tulkitsen Todd Andrews in suhdetta aikaan Heideggerin määrittelemän autenttisuuden

¹ Suomentoksessa käytetään autenttisuuden sijasta käsitettä *varsinaisuus*. Olen kuitenkin tässä päättänyt käyttämään autenttisuuden käsitettä, koska se avautuu lukijalle helpommin Heideggerin käsitejärjestelmän ulkopuolella. *Eigentlichkeit* viittaa alkuperäiseen ja aitoon olemisen tapaan, eli siihen, mitä arkikielessä kutsutaan autenttisuudeksi (ks. esim. Heidegger 2004, 360–361).

käsitteen kautta. Tarkastelen sitä, kuinka Todd ei kyynisen elämänasenteensa puitteissa suostu antamaan arvoa millekään rajalliselle toimelle tai päämäärälle. Tämä estää häntä suuntautumasta vilpittömästi kohti tulevaisuutta. Luvussa 2.2 puolestaan pohdin, millaisia ajallisia rakenteita Todd luo elämäänsä vakavien tulevaisuuden suunnitelmien sijasta. Tässä luvussa suhteutan Toddin elämän ajallista horisonttia Heideggerin filosofian lisäksi myös modernin ja postmodernin aikakokemuksen teorioihin.

Luvussa 3 tarkastelen Toddin suhdetta menneisyyteen, ennen kaikkea isänsä perintöön. Analysoin tätä aihetta Heideggerin *toiston* (*Wiederholung*) käsitteen valossa. Toiston käsite viittaa omien todellisten mahdollisuuksien määrittämiseen traditiosta käsin, traditioon vastaamiseen. Kuoleman mahdollisuuden ja sitä kautta oman rajallisuuden kohtaaminen auttaa ihmistä tulkitsemaan itseään ja omaa määränpäättänsä mielekkäästi suhteessa traditioon. (Heidegger 2004, 456–458.) Kuoleman kohtaamisen ja traditioon vastaamisen kautta ihmisen elämä hahmottuu siis Heideggerin mukaan mielekkääksi kokonaisuudeksi, jolloin ihminen löytää paikkansa niin suhteessa menneeseen kuin tulevaankin. Ricoeur on pohtinut toiston tematiikkaa suhteessa kaunokirjallisuuteen *Time and Narrative* -teossarjassaan (*Temps et Récit*, 1983–1985). Ricoeurin lähtöhypoteesina toimii ajatus siitä, ettei aikaa koskeva filosofinen spekulatio voi tulla koskaan valmiiksi, sillä jokainen uusi kehitysaskel ajan teoretisoinnissa tuo mukanaan uusia ristiriitoja sekä aporioita eli teoreettisia umpikujia. Vaikka kertomus ei voi varsinaisesti ratkaista filosofian ongelmia, se voi tarjota niihin poeettisen vastauksen. Eräs niistä ajan filosofian ongelmakohdista, joihin kertomus voi tarjota poeettisen vastauksen, on kysymys aikakokemuksen yhtenäisyydestä ja jatkuvuudesta, jota Heideggerin toiston käsite omalta osaltaan käsittelee. (Ricoeur 1984, 6; Ricoeur 1988, 11, 132.) Luvussa 3 kytken Toddin vaikean isä-suhteen hänen kyyniseen suhtautumiseensa inhimillistä rajallisuutta kohtaan. Tätä kautta voin myös pohtia, millaisen poeettiseen vastauksen *The Floating Opera* tarjoaa aikakokemuksen yhtenäisyyden aporiaan.

Luvussa 4 siirryn tarkastelemaan Toddin elämän ajallista horisonttia suhteessa hänen tapansa rakentaa omaa identiteettiään. Luvussa 4.1 analysoin Toddin suhdetta *arvoihin*. Charles Taylorin mukaan arvot eli hyvinä ja tärkeinä pidetyt asiat ovat erottamaton osa ihmisyyttä ja määrittävät ihmisen identiteetin. Taylorille identiteetti merkitseekin moraalisten arvostelmien horisonttia, jonka kautta ihminen kiinnittyy tärkeinä pitämiinsä asioihin. Kysymys hyvästä ja tärkeästä on Taylorin mukaan ihmisenä olemista ohjaava kehys, josta ei ole koskaan mahdollista irtautua. (Taylor 1989, 27–31.) Taylorin ajatusten pohjalta kysyn, onko Toddin

mahdollista pidättäytyä maailmaa koskevien arvostelmien tekemisestä ja pitää kaikkea tasaisen merkityksettömänä, kuten hän väittää tekevänsä.

Tarkastellessani identiteettiä hermeneuttisesta viitekehyksestä käsin *dialogisuus* nousee tutkielmani viimeiseksi keskeiseksi käsitteeksi. Meretojan mukaan dialoginen subjektikäsite, jossa yksilönä toimimisen nähdään tapahtuvan aina suhteessa muihin ihmisiin sekä laajempiin sosio-kulttuurisiin merkitysrakenteisiin, on hermeneuttisen teorian kannalta keskeinen. Meretoja nimeää kolme teoreettista dialogisuuden tasoa: ihmisen suhde toisiin ihmisiin, ihmisen sisäistetty dialogisuus sekä ihmisen suhde laajempiin kulttuurisiin kertomuksiin. (Meretoja 2018, 75–76.) Tutkielmani viimeisessä käsittelyluvussa 4.2 analysoin etenkin Toddin suhdetta toisiin ihmisiin sekä yksilönä toimimisen sisäisiin dialogisiin ulottuvuuksiin. Tässä luvussa nojaudun teoreettisesti vahviten Ricoeurin ja Mihail Bahtiniin. Ricoeurin mukaan dialogisuuden välttämättömyys tulee ilmi niin sosiaalisella kuin ontologisellakin tasolla: subjektina toimiminen vaatii sekä omaa että toisten vakuuttuneisuutta itsestä omien tekojen alulle panijana, ja toisaalta myös ruumiillinen maailmassa-olemisen kokemus itsessään sisältää passiivisuuden, itsestä vaikuttumisen ja itsen kuuntelemisen ulottuvuuden (Ricoeur 1992, 324, 329, 352–355). Bahtin puolestaan käsittelee dialogisuutta ennen kaikkea suhteessa kieleen ja kertojana toimimiseen: kieli rakentuu dialogissa, ja siten ihmisen ”omaan” ääneen sekä käsitykseen itsestä vaikuttavat toisten antamat merkitykset (Bahtin 1991, 265, 290, 296). Luvussa 4.2 esitän, että Todd pyrkii kieltäytymään dialogisuudesta niin ontologisella, sosiaalisella kuin kielelliselläkin tasolla. Hän ei halua tulla fyysiseen olemassaoloon sisältyvän passiivisuuden tai toisten antamien merkitysten määrittelemäksi. Lähtöhypoteesini on, että Toddin ongelmallinen suhde aikaan on kytköksissä hänen tapaansa rakentaa omaa identiteettiään.

2 Kyyninen suhtautuminen kuolevaisuuteen tulevaisuushorisontin työntekijänä

2.1 Rajallisuuden halveksuminen päämääristä luopumisen taustalla

Sydänvika ja sen mukanaan tuoma tietoisuus omasta kuolevaisuudesta muodostaa Todd Andrewsien elämän keskeisen kysymyksen, joka määrittää hänen toimintaansa perustavanlaatuisella tavalla:

[E]ach soft beat of my sick heart might be my sick heart's last. [– –]This is the enormous question, in its thousand trifling forms (Having heard tick, will I hear tock? Having served, will I volley? Having sugared, will I cream? Itching, will I scratch? Hemming, will I haw?) towards answering which all my thoughts and deeds, all my dreams and energies have been oriented. (FO 55.)

Muistuttaakseen itseään tästä elämänsä leimaavasta tosiasista Todd maksaa hotellihuoneestaan vain yhden päivän kerrallaan: ”It helps me maintain a correct perspective, reminds me that long-range plans, even short-range plans, have, for me at least, no value” (FO 55). Tieto siitä, että mikä tahansa hetki voi jäädä hänen elämänsä viimeiseksi, saa Toddin pitämään tulevaisuuden suunnitelmia arvottomina.

Kuolevaisuuden kohtaaminen on romaanissa erittäin selkeästi läsnä, ja Todd kertojana tuo asian hyvin itsetietoisesti esille heti romaanin alussa muun muassa nimeensä liittyvän symboliikan kautta:

Todd Andrews is my name. You can spell it with one or two d's; I get letters addressed either way. I almost warned you against the single-d spelling, for fear you'd say, 'Tod is German for death, perhaps the name is symbolic.' I myself use two d's, partly in order to avoid that symbolism. But you see, I ended by not warning you at all, and that's because it just occurred to me that the double-d Todd is symbolic, too, and accurately so. Tod is death, and this book hasn't much to do with death; Todd is almost Tod – that is, almost death – and this book, if it gets written, has very much to do with almost-death. (FO 9.)

Juuri saksan kielen kuolemaa tarkoittavasta sanasta johdettu päähenkilön nimi sekä ylipäätään kuoleman mahdollisuuden vääjäämättömyys asettavat *The Floating Operan* tietoiseen suhteeseen Heideggerin kuolemaa kohti olemisen ajatuksen kanssa. Toddin elämä sydänvian kanssa edustaa konkretisoituna ja kärjistettynä Heideggerin ajatuksia ihmisenä olemisesta, jota kuoleman mahdollisuus äärimmäisenä, sivuuttamattomana mutta yhtä aikaa ennakoimattomana jatkuvasti määrittää (Heidegger 2004, 322–324). Mutta kuten johdannossa totesin, kuoleman mahdollisuus saa *Olemisessa ja ajassa* myös myönteisen ja vapauttavan

merkityksen, sillä se auttaa yksilöä ymmärtämään, mikä on hänen ainutkertaisessa elämässään tärkeää ja mahdollista: ”Vain edelläkäynti kuolemaan poistaa kaiken satunnaisen ja ’väliaikaisen’ mahdollisuuden. Vain oleminen vapaana kuolemalle antaa täälläololle selvän päämäärän ja sysää eksistenssin rajallisuuteensa.” (Emt. 456.) Heideggerin mukaan siis juuri kuolevaisuuden osoittama rajallisuus toimii porttina autenttiseen olemistapaan, jossa ihminen kykenee tulkitsemaan mahdollisuuksiaan maailmassa realistisesti ja löytämään elämälleen päämäärän. Todd kuitenkin kääntää tämän ajatuksen pääläelleen. Juuri kuolema väistämättömydessään saa hänet pitämään ihmiselämän rajallisia päämääriä arvottomina.

The Floating Operan itsetietoinen suhde Heideggerin filosofiaan ei ole jäänyt huomaamatta romaania koskevassa tutkimuksessa, joskaan kytköstä ei ole nostettu laajamittaisemman analyysin kohteeksi. *The Floating Opera* on nähty ennen kaikkea parodiana ja vastareaktiona Heideggerin osaltaan innoittamaan eksistentiaaliseen romaaniin. Esimerkiksi Tobin esittää, että vaikkei Barth olekaan millään voinut välttyä kuolemasta eksistentiaalisten Heideggeriltä omaksumaa ajatusta, jonka mukaan aito elämä löytyy kuoleman kohtaamisesta, Todd Andrews ei eksistentiaalisten tapaan verhoa hallinnan puutettaan autenttisuudeksi, vaan pitäytyy loppuun asti älyllisessä objektiivisuudessa (Tobin 1992, 22). Myös Saariluoma tulkitsee romaania samansuuntaisesti pitäessään hotellihuoneen maksamista päivä kerrallaan ”mustan-humoristisena versiona eksistentiaalisesta kuoleman horisontissa elämisestä” (Saariluoma 1992, 107). Hänen mukaansa myös Heideggerin jaottelu autenttisen ja epäautenttisen olemistavan välillä kyseenalaistuu Barthin tuotannossa, sillä Barthin romaaneissa ei ole olemassa mitään aitoja, sosiaalisista rooleista ja naamioista riippumattomia valintoja tai mahdollisuuksia (emt. 105–106).

Olen Tobinin ja Saariluoman kanssa samaa mieltä siitä, että *The Floating Opera* nimenomaan esittää joitakin Heideggerin sekä häneltä vaikutteita saaneiden eksistentiaalisten ajatuksia parodisessa valossa. Tästäkin huolimatta *Oleminen ja aika* tarjoaa romaanin tarkasteluun hedelmällisempiä aineksia kuin pelkän parodisen suhteen toteaminen. Syy tähän piilee Heideggerin tavassa korostaa maailmassa-olon välttämättömyyttä, ihmisen alttiutta maailmalle, joka asettuu ristiriitaan Toddin kyynisen autonomisuuspyrkimyksen kanssa. Heideggerin mukaan inhimillistä olemassaoloa leimaavat *virittyneisyys* (*Befindlichkeit*) sekä *heitteisyys* (*Geforfenheit*). Virittyneisyys viittaa siihen, että maailman sisällä kohdattava koskettaa ihmistä aiheuttamalla hänessä affekteja. Heitteisyys puolestaan tarkoittaa sitä, että ihminen on tietoinen omasta olemassaolostaan, mutta ei olemassaolonsa syystä. Se viittaa myös niihin faktisiin olosuhteisiin, joihin ihminen on ”jätetty”, eli joihin hän on syntynyt itse

sitä valitsemattaan. (Heidegger 2004, 175, 178.) Näiden käsitteiden valossa autenttisuus ei tulkintani mukaan tarkoita Heideggerin ajattelussa sitä, että ihminen olisi täysin itsenäinen ja riippumaton suhteessa ympäröivään maailmaan tai sosiaalisiin rooleihin, kuten Saariluoma näyttää esittävän. Pikemminkin se tarkoittaa sen hyväksymistä, että kutakin yksilöä ympäröivät rajalliset olosuhteet vaikuttavat häneen ja määrittävät hänen toiminnan mahdollisuutensa, vaikkei hän ole näitä olosuhteita itse valinnutkaan. Toisin sanoen autenttinen ihminen kykenee tulkitsemaan juuri niitä ainutkertaisia olosuhteita, joissa hän itse toimii, ja löytämään näistä olosuhteista parhaan mahdollisen päämäärän elämälleen. Todd ei halua hyväksyä tämältyyppistä alttiutta maailmalle: ”[– –] I had decided with my whole being that I was 'out of it'; that the pursuits, the goals, the enthusiasms of the world of men were not mine” (FO 140). Hänen maailma-suhteestaan tekee läpeensä problemaattisen hänen pyrkimyksensä tarkastella inhimillistä rajallisuutta kyynisen etäisyyden päästä. Etäisyyden ottaminen rajallisuuteen johtaa tulevaisuushorisontin supistumiseen, sillä Todd ei halua tunnustaa ainuttakaan itselleen avoinna olevista mahdollisuuksista elämänsä vilpittömäksi määränpääksi.

”Päiväunien” täyttämässä lapsuudessaan Toddilla oli omien sanojensa mukaan vielä tavoitteita. Tämä tulee ilmi Toddin kuvatessa laivanrakennusharrastustaan. Noin kaksitoistavuotiaana hän alkoi rakentaa ensimmäistä laivaansa, mutta nuoruuden idealismissaan hän ei tyytynyt ajatukseen soutuveneestä tai proomusta, vaan tähtäsi jahtiin tai kuunariin. Huomattuaan ettei edes soutuveneiden rakentaminen onnistunut hän jätti koko rakentamisen sikseen: ”Why labour so on a dinghy, when what I wanted was a schooner?” (FO 63). Työn jääminen kesken kuitenkin harmitti häntä: ”Left to myself, absolutely to myself, I was certain I could build one [schooner] and surprise everybody with the finished product. But it must be only the finished product that they judge me by, not the steps of construction[.]” (FO 63.) Vaikka Toddin tavoitteet olivatkin epärealistisia, tässä vaiheessa hän vielä halusi saavuttaa tavoitteensa ja tulla arvostelluksi valmiin työn perusteella.

Toddin mukaan kokemukset ensimmäisen maailmansodan rintamalla ”paransivat” hänet nuoruuden unelmista. Etenkin kahta tapahtumaa hän pitää elämänsä kannalta erittäin merkittävänä. Ensimmäinen niistä liittyy Argonnen taistelussa koettuun voimakkaaseen pelkotilaan, joka saa Toddin menettämään hallinnan omasta kehostaan. Intensiivinen tunnekokemus saa Toddin näkemään itsensä ja muut ihmiset ”objektiivisemmin”, eli eläiminä:

It is one thing to agree intellectually to the proposition that man is a species of animal; quite another to realize [– –] your own personal animality, to the extent that you are actually [– –] never able to regard your fellow creatures as more or less intelligent, [– –], more or less adequate fauna; never able to regard their accomplishments except as the tricks of more or less well-trained beasts. (FO 67.)

Kertomus tuo ilmi käytännön tasolla, kuinka kokemus omasta rajallisuudesta heikentää Toddin uskoa ihmisyyteen sen sijaan, että se saisi hänet löytämään elämälleen merkityksen. Toddin sotakokemuksen pohjalta tekemä tulkinta on, että mikäli maailma kykenee aiheuttamaan ihmisessä affekteja, jotka eivät aina ole hänen itsensä hallittavissa, tästä seuraa, että ihminen on peto, jonka saavutukset ovat arvottomia. Tällaisen tulkintakehyksen pohjalta Toddin on mahdoton tavoittaa Heideggerin ehdottamaa rakentavaa ja merkityksellistä näkökulmaa inhimilliseen rajallisuuteen ja olemassaolon virittyneisyyteen.

Toinen Toddin merkittävänä pitämä sotakokemus koittaa oikeastaan jatkona ensimmäiselle, kun Toddin kanssa samankaltaisesta pelkotilasta kärsivä saksalaissotilas ajautuu kranaatinmonttuun, jossa Todd piileskelee. Hetken molemminpuolisen epäilyn jälkeen Todd kokee saavansa sotilaaseen yhteyden, joka ylittää sosiaaliset normit ja konventiot. Tuntien kuluessa hän alkaa kuitenkin epäillä, että hänen kokemansa yhteys on yksipuolista ja että saksalainen mahdollisesti vain odottaa sopivaa tilaisuutta tappaakseen hänet. Lopulta Todd itse tappaa sotilaan pistimellään. Hän esittää sotakokemusten muuttaneen häntä seuraavalla tavalla: ”I seldom daydream any more, even for an instant. I never expect very much from myself or my fellow animals. [– –] I no longer look for the esteem or approbation of my acquaintances. I do things more slowly, more systematically, and more thoroughly.” (FO 72.) Todd väittää, ettei hän enää odota kanssaihmisiltään paljoa tai kaipaa heidän arvostustaan, ja antaa ymmärtää, että juuri ihmisenä olemisen rajallisuus – se, että ihminen on alttiina maailman aiheuttamille affekteille ja että varaukseton yhteys kahden ihmisen välillä on epäilyksenalainen – on saanut hänet suhtautumaan muihin ihmisiin tällä tavalla. Käsittelen luvussa 4 tarkemmin sitä, millaisia paradokseja Toddin näennäiseen riippumattomuuteen muista ihmisistä sisältyy. Joka tapauksessa Toddin kertomuksen tietoisena retorisena tavoitteena on kyynisen etäisyyden luominen inhimilliseen rajallisuuteen.

Todd saa diagnoosin sydänviastaan kotiutuessaan armeijasta. Tämän jälkeen hän elää muutaman vuoden elostelevaa opiskelijaelämää, kunnes hänen fyysinen terveytensä pettää, ja hän joutuu kuukaudeksi sairaalaan muun muassa tulehtuneen eturauhasen vuoksi. Tällöin hän omaksuu uuden asenteen sydänvikaansa kohtaan, päättää ruveta pyhimykseksi ja irrottaa itsensä henkisesti ja emotionaalisesti ympäröivästä maailmasta:

[T]he fact with which I had to live was not to be escaped in whisky and violence, not even in work. What I must do, I reasoned, is keep it squarely before me all the time[.] [– –] I still drank, but no longer got drunk. I smoked, but not nervously. I took women to bed only in the rare cases when it was they who assumed the initiative, and then I was thorough but dispassionate. I studied and worked hard and steadily, but no longer intensely. [– –] I was uninvolved; I was unmoved; I was a saint. (FO 140–141.)

Todd haluaa pitää kuoleman mahdollisuuden suoraan näköpiirissään, elää jatkuvasti kuolemaan varautuneena. Taaskaan elämän rajallisuus ei vapauta Toddia punnitsemaan vakavasti elämänsä päämääriä. Sen sijaan hän kokee, että suhtautumalla sisimmässään intohimottomasti maallisiin askareisiin hän voi osoittaa arvokkuutta kuoleman edessä.

Pyhimykseksi ryhtymisen yhteydessä myös Toddin kyyninen suhtautuminen toisiin ihmisiin vahvistuu:

I unconsciously began to regard my fellow men variously as more or less pacific animals among whom it was generally safe to walk [– –], or as a colony of more or less quiet lunatics among whom it was generally safe to live[.] [– –] I was, so I believed, then, in the position of those South American butterflies who, themselves defenceless, mimic outwardly the more numerous species among which they live[.] [– –] At least when walking their streets, I had to pretend to be like all the other butterflies – but at heart I knew I was of another species, perhaps a less nauseous one. (FO 141.)

Todd ajattelee, ettei pelkästään hänen, vaan myös kaikkien muiden elämä on pohjimmiltaan merkityksetöntä edessä häämöttävän kuoleman edessä. Kuitenkin hän kokee yksin kykenevänsä näkemään tämän totuuden ja ylläpitämään objektiivista näkökulmaa inhimilliseen olemassaoloon, siinä missä hän näkee muiden hyörivän sokeina arkisissa askareissaan. Tämän myötä hän katsoo olevansa muita rehellisempi tai autenttisempi. (Vrt. Conti 2004, 151–152). Kuten johdannossa totesin, myös Heideggerin ajattelussa autenttisuuteen kuuluu päämäärättömästä arkitodellisuudesta ja massan mukana kulkemisesta irtautuminen. Kuitenkin Heideggerille edellä mainitussa irtautumisessa on kyse itselle merkityksellisen elämänpolun löytämisestä. Toddille puolestaan ei ole olemassa mitään yksilön kannalta parempia tai huonompia mahdollisuuksia, vaan kaikki ihmisen mahdollisuudet ovat yhtä arvottomia vääjäämättömän kuoleman edessä.

Varsinaiseksi kyynikoksi Todd sanoo muuttuneensa vasta isänsä itsemurhan myötä. Toddin isä tekee itsemurhan, koska on menettänyt omaisuutensa vuoden 1929 pörssiromahduksessa. Koska hän on kiinnittänyt kaiken kiinteän omaisuutensa lainojensa vakuudeksi, edessä olisi tämän omaisuuden menettäminen sekä suuri velkataakka. Ilmeisesti tämä käy liiaksi isän

itsetunnolle, minkä seurauksena hän hirttäytyy Toddin lapsuudenkodin kellariin. Toddia isän itsemurhassa vaivaa ennen kaikkea se, että sen motiivina toimii raha: ”Of course there were debts. The Fenwick place; take it. The timber lots? To be sure. The house? The car? The insurance? Take them, take them. One doesn’t concern oneself with trifles at one’s father’s grave, only with reasons. I waited.” (FO 188.) Todd ei voi hyväksyä sitä, että hänen isänsä on antautunut rahan puutteen aiheuttamalle epätoivolle, siis omalla tavallaan tunnustanut alttiutensa ympäröivälle maailmalle. Todd puolestaan haluaa taistella viimeiseen asti maailman aiheuttamia affekteja vastaan. Koska inhimillinen olemassaolo on vailla sen syvempää tarkoitusta, myös maailman merkitykset ovat mielivaltaisia ja vapaasti manipuloitavissa: ”We act as if we could choose, and so we can, in effect. All you have to do to be strong is stop being weak.” (FO 103.) Pyrkimällä toimimaan täysin oman mielenlujutensa varassa Todd haluaa todistaa ihmiselämän perimmäisen merkityksettömyyden.

Kun *The Floating Opera* analysoi Heideggerin autenttisuuden käsitteen valossa laajamittaisemmin, Heideggerin ajattelulle keskeisen rajallisuuden ja virittyneisyyden tematiikan kautta, voidaan huomata, että Todd kieltää niin ajatuksissaan kuin toimintansa kautta arvon rajalliselta inhimilliseltä olemassaololta. Kuolevaisuus ja maailman aiheuttamat affektit eivät herätä Toddia reflektoimaan elämänsä suuntaa ja merkitystä, vaan sen sijaan hän menettää niiden takia uskonsa ihmiselämän arvoon. Toddin mielestä paras tapa reagoida elämän pohjimmaiseen merkityksettömyyteen on säilyttää kyyninen etäisyys inhimillisiin tavoitteisiin ja siten muistuttaa niin itseä kuin muita niiden tyhjyydestä. Sitä, kuinka hyvin Todd tavoitteissaan onnistuu, arvioin tarkemmin luvussa 4. Tässä vaiheessa merkityksellistä on se, että Todd pyrkii elämään uskomustensa mukaisesti, sillä tämän myötä hänen tulevaisuushorisonttinsa on merkittävästi typistynyt. Koska Todd ei kuitenkaan voi elää täydessä ajallisessa tyhjiössä, hänen on luotava elämäänsä vakavat tulevaisuuden suunnitelmat korvaavia ajallisia rakenteita. Näitä siirryn tarkastelemaan seuraavaksi.

2.2 Toddin järjestelmä: rutiinit ja ironiset pelit tulevaisuuden korvikkeena

Kotiutuessaan armeijasta Todd, vasta sydämdiagnoosinsa saaneena, elää jonkin aikaa akuutin kuolemanpelon vallassa: ”My first impulse, after discharge, was to rush home as quickly as possible, in order to say farewell to Dad and my town before I fell dead. Every time the train slowed for a crossing I squirmed and fidgeted, sure I’d never reach Cambridge alive.” (FO 130.) Todd elää kirjaimellisesti kuin jokainen hetki voisi olla hänen viimeisensä. Hän ei

kuitenkaan voi jatkaa elämäänsä loputtomiin tällaisen ajallisen jäsentymättömyyden vallassa. Hän kertookin omaksuneensa elämänsä varrella naamioita eli erilaisia ajattelu- ja käyttäytymismalleja, jotka ovat eri aikoina edustaneet hänelle parasta mahdollista tapaa hallita elämäänsä sydänvian kanssa: ”During my life I’ve assumed four or five such stances[.] [– –] Each stance, it seemed to me at the time, represented the answer to my dilemma, the mastery of my fact; but always something would happen to demonstrate its inadequacy, [– –] and then I had the job to face again of changing masks[.]” (FO 21.) Naamiot ovat luoneet Toddin elämään niin periaatteellisia kuin ajallisiakin rakenteita, joiden avulla hän on voinut – ainakin omasta mielestään – jäsentää elämäänsä unohtamatta sydänvikaansa ja inhimillisten päämäärien arvottomuutta.

Toddin ensimmäinen naamio, elostelija, tosin pitää vielä sisällään sydänvialta pakenemisen ulottuvuuden. Elostelijavuosinaan Todd halusi kahmia itselleen mahdollisimman paljon äärimmäisiä kokemuksia, ja sopivat puitteet tällaiselle elämälle hän löysi yliopistosta:

We drank hard, caroused hard, studied hard, and slept little. [– –] The one who failed were not really part of us: the goal was to drink the most whisky, fornicate the most girls, get the least sleep, and make the highest grades. I for one am thankful that studying was part of the sport, because otherwise I shouldn’t have bothered with it, knowing I’d not live to take my bachelor’s degree. (FO 133.)

Merkille pantavaa Toddin opiskelijaelämässä on se, ettei hän tosissaan tähtää tutkinnon suorittamiseen. Sen sijaan opiskelijaelämä on hänelle pikemminkin kuin peliä, jossa hän haluaa menestyä mahdollisimman hyvin. Näin ollen valmistuminen ei muodostu hänen elämänsä todelliseksi tavoitteeksi, vaan pikemminkin hänen elämänsä jäsentyy ajallisesti pelin suljetussa järjestelmässä, johon ei kuulu mitään sen kummempaa tulevaisuuden päämäärää.

Toddin seuraavat naamiot ovat pyhimys ja kyynikko, joita käsittelin jo edellisessä alaluvussa. Murros elostelijasta pyhimykseksi tapahtui fyysisen terveyden romahtamisen ja murros pyhimyksestä kyynikoksi isän itsemurhan myötä. Halutessaan pitää sydänvian suoraan näköpiirissään ja osoittaa käytöksellään sitoutumattomuutensa inhimillisiä päämääriä kohtaan, hän ei voi enää heittäytyä äärimmäisiin kokemuksiin, kuten rankkaan juopotteluun tai työntekoon. Äärimmäisyyden korvaa viileä uteliaisuus:

Although my law practice pays my hotel bill, I consider it no more my career than a hundred other things: sailing, drinking, walking the streets, writing my Inquiry, staring at walls, hunting ducks and ’coons, reading, playing politics. I’m interested in any number of things, enthusiastic about nothing. (FO 10.)

Vaikka Toddin katsantokantaa ympäröivään maailmaan leimaakin nyt sitoutumattomuus ja asioiden keskinäinen tasapäisyys, ajallisesti hänen elämänsä noudattaa tarkkaa rutiininomaista rakennetta: hän herää joka aamu kuudelta, ottaa ryyppyn viskiä, viettää aikaa muiden Dorset Hotellin asukkaiden kanssa, rakentaa hetken laivaansa, työskentelee, käy lounaalla, ottaa nokoset, jatkaa työskentelyä ja viettää illan kirjottaen ja lukien. Rutiinit muodostavat Toddin elämään ajallisen kehikon, jota vasten rutiineista poikkeavat teot, kuten jopa itsemurhasuunnitelma, jäsentyvät: ”[O]ne of the results of my eye-opening answer was that this day [– –] should, because its very momentousness, be lived as exactly like every other day of my recent life as I could possibly live it” (FO 22). Rutiinit muodostavat samaan tapaan kuin opiskelijaelämä aiemmin suljetun ja peliä muistuttavan ajallisen järjestelmän. Rutiinien järjestelmä ei viittaa ajallisesti itsensä ulkopuolelle, eikä se palvele mitään pidemmän tähtäimen tavoitetta. Päinvastoin sen tavoitteena on nimenomaan rakentaa Toddin elämään vilpittömistä päämääristä riisutut ajalliset puitteet.

Toddin supistunutta ajallista horisonttia voidaan suhteuttaa Heideggerin lisäksi joiltain osin myös modernin ja postmodernin aikakokemuksen teorioihin. Reinhart Koselleck esittää, että historiallisen aikakokemuksen kaksi pääkategoriaa ovat kokemus (*experience, Erfahrung*) ja odotus (*expectation, Erwartung*) ja että näiden kahden kategorian välinen suhde on itsessään alttiina historialliselle muutokselle. Esimerkiksi uuden ajan edistysusko synnytti täysin uudenlaisen odotushorisontin. (Koselleck 2004, 263–264.) Koselleckin ajatusten pohjalta voidaan otaksua, että myös Toddin supistunut odotushorisontti kytkeytyy jollain tavalla *The Floating Operan* historialliseen kontekstiin. Postmodernin teoretikoista Fredric Jameson kirjoittaa postmodernin yhteiskunnan ”skitsofreenisestä” aikakokemuksesta, jossa mennyt, nykyhetki ja tuleva eivät enää yhdisty mielekkääksi kokonaisuudeksi, vaan yksilön kokemusmaailma jää kokoelmaksi toisistaan irrallisia nykyhetkiä (Jameson 1999, 26–27). Myös Helga Nowotнын mukaan tulevaisuushorisontti on modernina ja postmodernina aikakautena kaventunut ja nykyhetkeen kohdistuva paine kasvanut muun muassa tulevaisuuden uhkakuvien kautta. Lineaarisen, menneestä nykyhetken kautta tulevaan kulkevan aikakäsityksen kriisiytyttyä syklisten elementtien merkitys korostuu. Syklisyys muodostaa lineaarisuuden rinnalle oman ajallisen järjestelmänsä, joka vie huomion pois lineaariseen nykyhetkeen kohdistuvasta paineesta ja joka toisaalta toistuvuudessaan saa myös tulevaisuuden tuntumaan vähemmän epävarmalta. (Nowotny 1994, 52, 58–59.) Nähdäkseni Jamesonin ja Nowotнын kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti painottuneet teoriat ovat hieman etäällä *The Floating Operan* kontekstista, mutta tästäkin huolimatta Todd Andrewsin

aikakokemuksessa voidaan nähdä yhtymäkohtia kyseisiin teorioihin (vrt. Mäkikalli 2018, 73). Toddin suljetuissa ajallisissa järjestelmissä on syklisiä elementtejä ja niiden kautta hän elää irrallisessa nykyisyydessä vailla varsinaista tulevaisuushorisonttia.

Heidegger käsittelee yksilön ajallista horisonttia ennen kaikkea epäautenttisuuden ja autenttisuuden kautta. Epäautenttisen ihmisen suhdetta aikaan leimaa hajanaisuus ja lyhytjänteisyys. Hän risteilee lähimmästä mahdollisuudesta toiseen ja tulkitsee itseään sen pohjalta, mikä on seuraavaksi välttämätöntä ja kiireellistä. Ihminen, joka ei ole löytänyt elämälleen päämäärää rajallisuuden kohtaamisen kautta, menettää itsensä lähimmille mahdollisuuksilleen ja tuntee ettei hänellä ole riittävästi aikaa. (Heidegger 2004, 404–405, 410, 485.) Mielestäni Heideggerin kuvaus epäautenttisen aika-suhteen lyhytjänteisyydestä ja irrallisuudesta on lähellä Jamesonin ajatuksia postmodernista aikakokemuksesta. Myös siinä mielekäs suhde menneen, nykyisyyden ja tulevan väliltä katkeaa ja ihminen jää roikkumaan päämäärättömän nykyisyyden tilaan. Heideggerin mukaan autenttinen ihminen puolestaan kykenee jäsentämään ajan mielekkäänä kokonaisuutena. Hän ”sisällyttää” itseensä niin syntymän, kuoleman kuin näiden ”välinkin”. Kohdatessaan kuolevaisuutensa ihminen siis ottaa itseään koskevassa tulkitsemisprosessissa huomioon koko elämänsä kaaren ja kykenee näin säilymään avoimena sille, mikä on hänen nykyisyydestään käsin todella mahdollista. Tällöin ihminen myös kokee, että hänellä on riittävästi aikaa tavoitteidensa saavuttamiseen. (Heidegger 2004, 263, 485.) Todd Andrewsin elämän ajallinen horisontti ei suoranaisesti vastaa kumpaakaan Heideggerin nimeämistä kategorioista. Hän on tietoinen elämänsä rajallisuudesta eikä siten risteile lähimmissä mahdollisuuksissaan kuolevaisuuttaan miettimättä. Mutta kuten olen jo aiemmin todennut, hän ei myöskään tulkitse rajallisuuttaan siten, että se saisi hänet asettamaan elämälleen päämäärän. Sen sijaan hän välttää tietoisesti asioiden valmiiksi saamista, kuten käy ilmi hänen kuvatessaan *Inquiry*-kirjoitusprojektiaan: ”[M]y *Inquiry* [– –] would require more lifetimes that it takes a lazy Buddhist to attain Nirvana. My *Inquiry* is timeless, in effect; that is, I proceed at it as though I had eternity to inquiry in.” (FO 55–56.) Todd siirtyy tulevaisuuteen katsoessaan suoraan hetkellisyydestä ikuisuuteen, ja siten saavutettavissa olevien mahdollisuuksien horisontti, joka Heideggerille edustaa kaikkein autenttisinta suhdetta aikaan, jää hänen kohdallaan tyhjäksi.

Vilpittömät päämäärät korvaavat rutiinien ja ironisten pelien järjestelmät toimivat samalla tapaa kuin Toddin naamiot, eli ne auttavat häntä hallitsemaan elämää sydänvikansa kanssa. Sanoutessaan irti tulevaisuuden suunnitelmista Toddin ei tarvitse altistaa itseään sille mahdollisuudelle, että jokin, minkä hän vakavissaan pyrki saamaan loppuun, jäisi kesken ja

epätäydelliseksi. Korvatessaan päämäärät rutiineilla hän voi kokea pitävänsä hallinnan itsellään:

A good habit to acquire, if you are interested in disciplining your strength, is the habit of habit-breaking. [– –] Do you smoke? Stop smoking for a few years. Do you part your hair on the left? Try not parting at all. [– –] You have hundreds of habits: of dress, of manner, of speech, of eating, of thought, of aesthetic taste, of moral conduct. Break them now and then, deliberately, and institute new ones in their places for a while. It will slow you sometimes, but you'll tend to grow strong and feel free. To be sure, don't break all your habits. Leave some untouched forever; otherwise you'll be consistent. (FO 128.)

Todd kehottaa yleisöään² tietoisesti rikkomaan vakiintuneita tapojaan, koska siten ihminen voi kokea olonsa vapaaksi ja voimakkaaksi, ja näin hän tekee myös itse: esimerkiksi vuoden 1937 kesäkuussa Todd menee lääkärintarkastukseen ensimmäistä kertaa 13 vuoteen ja siten rikkoo päätöksensä olla käymättä lääkärissä. Muuttaessaan rutiinejaan lennosta Todd pyrkii osoittamaan inhimillisten valintojen merkityksettömyyden: jokin tapa toimia ei ole toista parempi tai arvokkaampi, ja ihminen voi muuttaa tapojaan mielivaltaisesti tahdonvoimansa avulla. Samanaikaisesti rutiineihin turvaaminen paljastaa myös pelkoa epävarmuutta kohtaan. Todd pelaa mieluummin pelejä itse luomillaan säännöillä kuin suuntautuu vilpittömästi kohti tulevaisuuden epävarmuutta ja kesken jäämisen mahdollisuutta. Tässä mielessä Toddin käytös näyttäisi mukailevan Nowotнын ajatusta siitä, että sykliset järjestelmät luovat turvaa silloin kun tulevaisuus näyttää epävarmalta.

Myös työssään ja suhteessaan toisiin ihmisiin Todd pelaa mieluummin ironisia pelejä kuin osallistuu vakavasti häntä ympäröivään maailmaan. Hän vertaa esimerkiksi työtään lakimiehenä lapsen yrityksiin ajaa leikkitraktorilla erilaisten esteiden yli. Lakimiehenä Todd on utelias sivustakatsoja, jolla ei ole todellisia intressejä käsittelemisensä tapauksiin:

I have no general opinions about the law, or about justice, and if I sometimes set little obstacles, books and slants, in the path of the courts, it is because I'm curious, merely, to see what will happen. [– –] Winning or losing litigations is of no concern to me, and I think I've never made a secret of that fact to my clients. They come to me, as they come before the law, because they think they have a case. The law and I are uncommitted. (FO 88.)

² Viitaan termillä ”yleisö” niihin vastaanottajiin, jotka Todd itselleen kirjoittaessaan kuvittelee *The Floating Operan* fiktiivisen maailman sisällä, ja termillä ”lukija” Barthin romaanin todelliseen lukijaan. Nämä romaanin kommunikaatorakenteeseen sisältyvät tasot on hyvä erottaa toisistaan, vaikka Barth kerronnallisella ratkaisullaan tietoisesti venyttääkin niiden rajoja.

Työ tuo Toddin päiviin sisältöä, ja ratkaisemattomat oikeusjutut ohjaavat hänet myös harkitsemaan tekojensa tulevaisuuden seurauksia. Pysyttelemällä asiakkaistaan ironisen etäisyyden päässä Todd kokee voivansa hoitaa työnsä ilman, että hänen tarvitsee tunnustaa inhimillisten päämäärien merkityksellisyys (vrt. Conti 2004, 143).

Oikeusjutuista vahvimmin on romaanissa esillä Toddin ystävän Harrison Mackin sekä tämän äidin taistelu Harrisonin isän perinnöstä. Harrison sekä tämän vaimo Jane ovat *The Floating Operan* keskeisimmät sivuhenkilöt, joiden elämään Todd monella tapaa osallistuu. Vuonna 1932 Toddista tulee kolmikon yhteisestä sopimuksesta Janen rakastaja, osaltaan siksi että Harrison ja Jane haluavat todistaa vapaamielisyytensä rakkausasioissa. Toddin välit Mackeihin kuitenkin viilenevät jonkin ajan kuluttua, kun Todd valehtelee, että hänellä on suhde afroamerikkalaisen asiakkaansa Dorothy Minerin kanssa. Tässä Mackit loukkaantuvat, osittain Dorothy ihonvärin takia.³ Muutaman vuoden kuluttua Todd alkaa kuitenkin toimia Harrisonin asianajajana perintökiistassa. Tänä aikana Jane ja Harrison ovat myös saaneet lapsen, Jeanninen, jonka isä saattaa yhtä hyvin olla Todd kuin Harrisonkin. Oikeusjutun myötä Toddin suhde Mackeihin lämpenee uudelleen, ja hän palaa aiempaan rooliinsa Janen rakastajana.

Perintöä koskevassa oikeusjutussa käydään taistelua siitä, mikä Harrisonin isän jättämistä monista testamentteista on juridisesti pätevä. Tapaus on monitulkintainen, sillä viimeisinä vuosinaan isän henkinen tila on heikentynyt, ja hän on muun muassa testamentannut omaa ulostettaan osana perintöä. Pitkän jatkuneen käsittelyn jälkeen Harrison uhkaa menettää perinnön, koska hän on tukenut lojalisteja taloudellisesti Espanjan sisällissodassa. Ehtona perinnön saamiselle on nimittäin se, ettei Harrison ole vuoden 1932 jälkeen osoittanut sympatioita kommunismia kohtaan. Asia saa kuitenkin vielä uuden käänteen, kun Todd saa kuulla Mackien palvelijattarelta Eustacia Callanderilta, että perintöön kuuluvaa ulostetta on käytetty taloudessa lannoitteena. Tiedon perusteella Todd kykenisi riitauttamaan päätöksen vielä kerran, pelaamaan aikaa ja mitä todennäköisimmin kääntämään asian Harrisonin voitoksi.

Eräs viimeisistä kysymyksistä, joita Todd pohtii ennen yritystään räjäyttää teatterilaiva, onkin se, puuttuisiko hän vielä Harrisonin oikeusjuttuun vai antaisiko asian olla:

Either I must put Eustacia's letter in my writing desk, where Jimmy was instructed to find it, and the note to Jimmy in the mailbox, or else I must drop

³ Toddin – ja koko *The Floating Operan* – suhdetta rasismiin tarkastelen tarkemmin luvussa 3.2.

both documents into the creek below[.] [– –] The first course would result in Jimmy’s filing suit for Harrison against Elizabeth Sweetman Mack[.] [– –] If, on the other hand, I decided to drop both letters into the creek, then there was little chance that the appellate court would do anything except affirm the court order. (FO 218.)

Todd on kaavaillut ratkaisevansa kysymyksen sen perusteella, kuinka ”vahvoja” Harrison ja Jane ovat perinnön suhteen. Toisin sanoen Toddin mielestä heidän tulisi olla valmiita menettämään perintö vailla suurempia tunnekuohuja, jotta he ansaitsisivat saada sen. Koska Todd ei osaa päättää, ovatko Harrison ja Jane kasvaneet riittävän vahvoiksi, hän heittää asiasta kolikkoa – ja kun kolikko osoittaa Harrisonia vastaan, hän päättää kuitenkin tehdä oman mielensä mukaan ja säilyttää kirjeet: ”Harrison had survived a double chance: that the coin would demand the destruction of the letters, and that I would allow myself, a free agent, to be dictated to by a miserable nickel” (FO 219). Rutiinien tapaan kysymys Harrisonin perinnöstä on oma suljettu järjestelmänsä, peli, jonka säännöt Todd on itse luonut ja jonka puitteissa hän voi osoittaa oman vapautensa rikkomalla näitä sääntöjä oman mielensä mukaan. Rutiinien tapaan myös tämä peli toimii Toddin elämässä rakenteena, joka jäsentää hänen toimintaansa ilman, että hänen tarvitsee tehdä vakavia tulevaisuuden suunnitelmia.

Päätettyään säilyttää perintökiistaan vaikuttavat dokumentit Todd palaa hotellihuoneensa, kirjoittaa *Inquiryyn* elämän merkityksettömyyttä koskevan ajatusketjun ja lähtee Adam’s Floating Operaan. Hänen aikeestaan räjäyttää laiva kaikkine katsojineen käy ilmi, kuinka erillisiä hänen ironiset pelinsä ovat toisistaan. Todd nimittäin havaitsee, että myös Harrison, Jane ja Jeannine ovat teatterilaivan katsomossa: ”Harrison, Jane, and Jeannine came in – if they saw me, they made no sign, although I waved to them – and sat on the other side of the theatre” (FO 234). Mikäli Todd aikoo tappaa myös Harrisonin perheineen, hänen aiempi perintöä koskeva päätöksensä käy täysin merkityksettömäksi. Ainakin tässä yhteydessä Toddin suhde aikaan näyttäisi vastaavan Jamesonin luonnehdintaa toisistaan irrallisista nykyisyyksistä.⁴

Toddin viimeinen ironinen peli on *The Floating Opera* itsessään. Romaani muodostaa vielä yhden suljetun järjestelmän, jonka sääntöjen määrittäjänä ja ajallisen rakenteen hallitsijana

⁴ Toisaalta myös siitä, kuinka tosissaan Todd yrittää joukkomurhaa, voidaan esittää erilaisia tulkintoja, kuten nostan esille luvussa 3.2. Mikäli oletetaan, että Todd tietää jo ennalta laivan räjäyttämisen epäonnistuvan, ristiriita Toddin käytöksessä on ainoastaan näennäinen.

Todd erittäin mielellään ja näyttävästi esiintyy. Heti romaanin alussa hän kuvaa kertomustaan seuraavalla tavalla:

It's a floating opera, friend, fraught with curiosities, melodrama, spectacle, instruction and entertainment, but it floats willy-nilly on the tide of my vagrant prose: you'll catch sight of it, lose it, spy it again; and it may require the best efforts of your attention and imagination – together with some patience, if you're an average fellow – to keep track of the plot as it sails in and out of view. (FO 13.)

Romaanissa kuvatun teatterilaivan lisäksi sen nimi juontuu Toddin mukaan juuri siitä, että sen on tarkoitus olla kuin joella vapaasti seilaavan laivan kannella esitetty näytelmä, jonka tapahtumista katsojat tavoittavat vain osan sieltä, toisen täältä. Todd romaanin kerronnallisena auktoriteettina ottaa itselleen kesyttömänä virtaavan joen roolin, ja tämän virtauksen perässä yleisön on Toddin mukaan pinnisteltävä.

Myös kerronnan yhteydessä ironinen rakenteella ja ajalla leikittely mahdollistaa sen, että Todd voi toimia romaanin kertojana ilman, että hän kokee joutuvansa tunnustamaan inhimillisten päämäärien merkityksellisyyden. *The Floating Operan* lopussa, siis aikana, joka edeltää romaanin kirjoittamista, Todd tekee selväksi ettei hänellä ole romaanin kirjoittamisen kanssa kiire: "I would take a good long careful time, then, to tell Dad the story of the *Floating Opera*. Perhaps I would expire before ending it; perhaps the task was endless, like its fellows. No matter. Even if I died before ending my cigar, I had all the time there was." (FO 254.) Todd aikoo kertoa tarinansa rauhallisesti ja harkiten eikä välitä, saako sen päätökseen vai ei. Romaanin kirjoittamista edeltää siis sama vakaumus kuin aiemminkin: jonkin päämäärän saavuttaminen tai ylipäättään jonkin kokemuksen läpi eläminen ei tuo ihmiselämään mitään lisää.

Läpi romaanin kaaren Todd käyttää useita keinoja korostaakseen kyynistä suhtautumista valmiiksi tulemistä kohtaan. Romaanin ensimmäisessä luvussa hän paljastaa käyttäneensä pelkästään taustatyöhön peräti 16 vuotta. Ja kun kirjoitusprosessi vihdoinkin pääsee alkuun, Todd reflektoi sitä näin:

[I]t has always seemed to me [– –] that those authors are asking a great deal of their readers who start their stories furiously, in the middle of things[.] [– –] Come along with me, reader, and don't fear for your weak heart; I've one myself, and know the value of inserting first a toe, then a foot, [– –] and finally your whole self into my story, and taking a good long time to do it. (FO 8.)

Todd hylkää Aristoteleen *Runousopin* mukaisen *in medias res* -aloituksen ja aloittaa sen sijaan kertomuksensa polveilevalla itsensä esittelyllä sekä romaanin kirjoittamista koskevilla

pohdinnoilla. Hän aloittaa kertomuksensa itsetietoisesti ja vitkutellen, toisin kuin voisi odottaa henkilöltä, joka voi kuolla minä hetkenä hyvänsä.

Etenkin romaanin alkupuolella Todd jakaa elämänsä merkityksellisistä seikoista tietoa säästeliäästi, oman mielensä mukaan. Hän esimerkiksi kertoo, kuinka hänen suhteensa Janen kanssa alkoi vuonna 1932 päättyen välirikoon noin vuotta myöhemmin, mutta jättää kertomatta, millä tavalla suhde alkoi myöhemmin uudelleen: "I believe I didn't explain how Jane got to be back in my bed again by 1937, did I? Well, I'll finish the story later, as we go along; I've stayed close to the plot for a good long time now." (FO 48.) Todd samastaa leikillisesti kerronnan ja tarinan ajan, niin että romaanin tapahtumat ikään kuin velvoittavat häntä jättämään kerronnalliset sivupolkunsa: "Let's forget all this for a moment and get Captain Osborn his glass of rye, which I've been holding all this time, before he dies of thirst and old age" (FO 48). Kommentin jälkeen Todd palaa vuoden 1937 aamuun Dorset Hotelilla ja kertoo hänen ja Janen välisen suhteen kehittymisestä lopulta vasta reilut sata sivua myöhemmin.

Myös Toddin elämän keskeisin kysymys, eli sydänvika sekä sitä varten luodut naamiot, paljastuvat lukijalle ripotellen ja epäkronologisessa järjestyksessä. Jo ensimmäisillä sivuilla Todd paljastaa heikon terveydentilansa, ja hieman myöhemmin hän siirtyy suoraan kysymyksen vastaukseen, eli itsemurhaan:

Suicide was my answer; my answer was suicide. You'll not appreciate it before I've laid open the problem; and lay it open I shall, a piece at a time, after my fashion – which, remember, is not unsystematic, but simply coherent in terms of my own, perhaps unorthodox, system. Then, for heavens sake, what is my system? [– –] I suggest you substitute this question for yours: Why didn't I carry Captain Osborn's rye with me when I first left my room, so that I shouldn't need to return for it? There's a more specific question [– –], and its answer involves the answer to the other. I didn't take the rye with me in the first place because it wasn't my habit to do so[.] (FO 21–22.)

Toddin kertomus rinnastuu konkreettisesti hänen rutiiniensa järjestelmään. Samalla tapaa kuin hän voi palata hakemaan Captain Osbornen joka-aamuista ryyppyä hotellihuoneestaan vain siksi, että se sattuu olemaan hänen tapansa, hän voi myös kertoa elämästään mielivaltaisessa järjestyksessä vain siksi, että häntä huvittaa tehdä niin. Kaikella tällä viivyttyellä on kuitenkin samalla syvempi retorinen ulottuvuutensa: koska Todd on tehnyt alusta lähtien selväksi voivansa kuolla minä hetkenä hyvänsä, panttaamalla tietoa hän jatkuvasti leikittelee sillä hypoteettisella riskillä, että kuolee ennen kuin ehtii palata kaikkiin niihin asioihin, jotka

on jättänyt myöhemmin käsiteltäväksi. Näin ollen viivyttely on Toddin tapa osoittaa, ettei hän välitä siitä, saako tarinansa kerrotuksi vai ei.

Valmiiksi tulemisesta irtisanoutumista tukee viivyttelyn ohella se, että Todd on tietoisesti epätäsmällinen sen suhteen, onko romaanin tapahtumien ajankohta 20. vai 21. päivä kesäkuuta vuonna 1937:

To be sure, at some time during the nine years I spent recollecting the events of this day, I could with small effort gone to the files of the daily *Banner* and dug out the showboat advertisement to fix the date. But I've never bothered to. [– –] [I]t has, I must say, seemed unwise to me from the beginning to verify the date. Perhaps I can't explain why. (FO 86.)

Vaikka Todd ei omien sanojensa mukaan kykene tarjoamaan selitystä tarkan päivämäärän pois jättämiselle – joka asettuu ristiriitaan hänen täsmällisyytensä kanssa – nähdäkseni romaanin jättäminen tietoisesti epätäydelliseksi on jälleen yksi tapa osoittaa, ettei Todd ole kertomuksensa kanssa liian vakavissaan. Tämä menettelytapa toimii ikään kuin takaporttina siltä varalta, että Todd saa kertomuksensa muilta osin valmiiksi ennen sydämensä pettämistä (kuten tapahtuukin).

Olen edellä käsitellyt Toddin suhdetta tulevaisuuteen ja todennut, että Toddin odotushorisontti on supistunut inhimillisiltä päämääriltä kielletyn merkityksen vuoksi. Vilpittömät tulevaisuuden tavoitteet korvautuvat ironisilla peleillä, joiden avulla Todd kokee pysyttelevänsä henkisen välimatkan päässä inhimillisestä rajallisuudesta. Nämä pelit, kuten opiskelijaelämä tai työn kautta kohdatut oikeusjutut, ovat toisistaan erillisiä eivätkä palvele mitään suurempaa päämäärää. Tässä mielessä Toddin suhteessa aikaan on piirteitä Jamesonin luonnehtimasta postmodernista aikakokemuksesta, jossa ajan ulottuvuudet eivät jäsenny mielekkääksi kokonaisuudeksi. Toddin jokapäiväiselle elämälle perustan luovat rutiinit puolestaan tukevat Nowotнын käsitystä siitä, että suhteen lineaariseen aikaan kriisiytyttyä syklisten elementtien merkitys korostuu. *The Floating Opera* itsessään muodostaa Toddin viimeisen ironisen pelin, jonka ajallista rakennetta Todd käyttää todisteena väitteelleen, ettei hänellä ole tarvetta saada asioita valmiiksi.

Tulevaisuuden jälkeen aion tarkastella Toddin suhdetta menneisyyteen ja arvioida, esiintyykö Toddin suhteessa menneisyyteen samanlaista katkonaisuutta kuin suhteessa tulevaisuuteen. Tässä yhteydessä kysymys Toddin suhteesta isään ja tämän henkiseen perintöön nousee keskeiseksi. Analysoituani Toddin suhteen näihin molempiin ajan ulottuvuuksiin voin myös

arvioida, millaisen fiktiivisen vastineen *The Floating Opera* kykenee tarjoamaan filosofiseen kysymykseen inhimillisen aikakokemuksen yhtenäisyydestä.

3 Toiston mahdottomuus – keskeneräiseksi jäävä vastaus isän perintöön

3.1 Toiston käsite *The Floating Operan* kontekstissa

Toddin suhde isäänsä on *The Floating Operassa* keskeisessä asemassa jo yksistään sen vuoksi, että hänen laajamittaisen *Inquiryensa* tavoitteena on selvittää isän itsemurhan perimmäinen syy: ”It is an attempt to learn why my father hanged himself, no more” (FO 221). Isän itsemurhaa koskeva osa sisältyy laajempaan tutkielmaan, jonka tarkoituksena on selvittää, miksi Toddin ja hänen isänsä välinen kommunikaatio on aina ollut ”epätäydellistä” – miksi Todd ei esimerkiksi koskaan kyennyt kertomaan isälleen sydänviastaan. Näin ollen tutkielma sisältää myös Toddin henkilökohtaisia mietteitä elämästä, ja itse asiassa koko *The Floating Opera* -romaani on osa sitä. Sen lisäksi että isä-suhde toimii Toddin kirjallisen työn liikkeelle panevana voimana, isän perinnön merkitys korostuu romaanissa muun muassa sitä kautta, että Todd on opiskellut lakimiehen ammattiin juuri isänsä toiveesta ja työskentelee myös isänsä perustamassa yrityksessä. Tässä luvussa tarkastelen sitä, millä tavalla Toddin vaikea suhde isänsä perintöön voidaan kytkeä hänen muutenkin problemaattiseen aika-suhteeseensa ja millä tavalla kysymys isän perinnöstä ohjaa Toddin käyttäytymistä.

Perinnön omaksuminen asettuu *Olemisessa ja ajassa* tärkeään asemaan ihmisen autenttisen olemistavan mahdollistajana kuolemaa kohti olemisen rinnalla. Siinä missä kuoleman kohtaaminen mahdollistaa sen arvioimisen, mikä on yksilön elämässä todella tärkeää, perintö voi Heideggerin mukaan tarjota ne konkreettiset mahdollisuudet, joiden joukosta ihminen voi löytää elämälleen sopivan päämäärän. Tämä liittyy vahvasti edellisessä luvussakin mainittuun heitteisyyden käsitteeseen, eli siihen, että ihminen on aina syntynyt osaksi tiettyjä olosuhteita ja sitä kautta tiettyä traditiota. Heidegger esittää, että ihminen löytää itselleen parhaimmat mahdollisuudet asettumalla jollain tavalla itselleen jätetyn perinnön jatkoksi. (Heidegger 2004, 455–456.) Tässä korostuu erityisellä tavalla passiivisuuden ja aktiivisuuden rinnakkaisuus, joka laajemminkin määrittää Heideggerin käsitystä autenttisuudesta. Heitteisyyden myötä ihmisen on hyväksyttävä se, että tietyt olosuhteet, joita hän ei ole itse voinut valita, vaikuttavat häneen ja muovaavat hänen mahdollisuuksiaan. Tältä osin ihminen on siis maailmalle altis ja siitä riippuvainen. Ihmisen ei kuitenkaan pidä jäädä pelkästään maailman vietäväksi, vaan hänen on pyrittävä tulkitsemaan ja valitsemaan, mikä näiden rajattujen mahdollisuuksien joukossa on hänelle itselleen todella tärkeää. Autenttisuus Heideggerin tarkoittamassa mielessä saavutetaan siis maailman vaikutuksen sekä ihmisen

oman aktiivisen tulkintaprosessin yhteisvaikutuksesta. Näin ollen, vaikka Heideggerin ajattelussa korostuvatkin konservatiiviset piirteet, ihmisen oman lähiympäristön ja sitä kautta myös oman kielen ja maan merkitys, perinnön käsitettä *Olemisessa ja ajassa* ei ole välttämätöntä lukea minkään tietyn ideologian läpi: vaikka jokin olemisen tapa olisi perinnön kautta omaksuttu, sen ei tarvitse olla perinteinen (emt. 456). Perinteen omaksuminen ei siis välttämättä tarkoita sen pitämistä ennallaan, vaan siihen vastaamista, itsen asettamista suhteeseen niiden olosuhteiden kanssa, jotka ovat muovanneet itseä. Tähän perinteeseen vastaamiseen Heidegger viittaa käsitteellä toisto. Toiston käsitteessä yhdistyvät kaikki ajan ulottuvuudet: jotta perintöä voisi tulkita oikealla tavalla, ihmisen on tiedostettava oma rajallisuutensa kuoleman kohtaamisen muodossa, ja näiden kahden yhteisvaikutuksesta hän kykenee arvioimaan, mitä hänen on tehtävä nykyhetkessä. (Emt. 457–458.) Juuri toiston käsite tarjoaakin hyvät lähtökohdat sen tarkastelemiseen, miten Todd Andrewsin kyyninen suhtautuminen kuolemaan ja toisaalta hänen vaikea suhteensa isänsä perintöön ovat kytköksissä toisiinsa.

Toiston käsite on Ricoeurin mukaan Heideggerin vastaus erääseen fenomenologisen eli kokemuksellisen ajan aporiaan, eli kysymykseen aikakokemuksen yhtenäisyydestä (Ricoeur 1988, 132). *Time and Narrative* -teossarjassa esitetyissä tulkinnoissa Ricoeur korostaa, kuinka jokainen fenomenologista aikaa tutkineista länsimaisista filosofiista on kehitellyt työkaluja, joilla yhdistää ajan eri kategoriat yhtenäiseksi aikakokemuksen virraksi. Hänen mielestään kirkkoisä Augustinuksen vastauksena toimii nykyisyyden jakaminen kolmeen: menneisyyden nykyisyyteen eli muistiin, nykyisyyden nykyisyyteen eli havaintoon ja tulevaisuuden nykyisyyteen eli odotukseen (Ricoeur 1984, 11–12). Edmund Husserl on puolestaan jatkanut Augustinuksen kysymyksenasettelua esittämällä aikakokemuksen retentioiden eli mieleenpalautettujen kokemusten sekä protentioiden eli ennakoitujen kokemusten jatkumona. Toiston käsite on Ricoeurin mukaan Heideggerin oma vastaus kahdelta edeltä mainitulta filosofilta periytyvään kysymyksenasetteluun, työkalu, jonka avulla hän saa yhdistettyä olemisen kohti kuolemaa ihmisen olemassaolon historialliseen ulottuvuuteen.

Kaunokirjallisuus voi käyttää kysymystä aikakokemuksen yhtenäisyydestä luovuuden materiaalina ja esittää siihen oman fiktiivisen vastauksensa. Kaunokirjallisena esimerkkinä Husserlin käsittelemästä havainnon, muistin ja ennakkoinnin välisestä suhteesta Ricoeur pitää Virginia Woolfin *Mrs. Dalloway* -romaanin, jossa jokaisen henkilön sisäinen aikakokemus rakennetaan muistojen ja assosiaatioiden kautta. Kaunokirjallinen versio Heideggerin osoittamasta toiston tematiikasta on puolestaan Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä*,

jonka päähenkilö löytää kadotetun ajan muistin ja taiteen voiman avulla. (Ricoeur 1988, 76, 132–135.) Myös *The Floating Opera* voidaan lukea omana kaunokirjallisena vastineenaan toiston tematiikalle sitä kautta, miten Todd pyrkii vastaamaan isänsä perintöön sekä käytöksellään että *Inquiryllaan*. Lukemalla romaania toiston käsitteen avulla jatkan siis samalla Ricoeurin kysymyksenasettelua liittyen kaunokirjallisuuden kykyyn käsitellä inhimillisen aikakokemuksen ristiriitoja.

Haddox on tulkinnut *The Floating Opera*a suhteessa Yhdysvaltojen eteläiseen kirjallisuustraditioon, ja hänen kontekstualisoiva lukutapansa valottaakin hyvin sitä, millaisen perinnön kanssa Todd, ja hänen kauttaan myös koko romaani, kamppailee. Haddox esittää, että toisin kuin aiemmassa tutkimuksessa on ollut tapana, *The Floating Opera*a voidaan tarkastella vastauksena Yhdysvaltojen eteläiselle modernismille, esimerkiksi Allen Taten ja William Faulknerin tuotannolle, ja siten myös perinteisille eteläisille arvoille, kuten ajatukselle valkoisten ylemmydestä, patriarkalisuudelle ja sisäänpäinkääntyneisyydelle. Haddoxin mukaan *The Floating Operan* suhde näihin arvoihin näyttäytyy häilyvänä ja ristiriitaisena: toisaalta se pyrkii irtautumaan niistä, mutta toisaalta se ilmaisee niitä kohtaan myös piilevää nostalgiaa. (Haddox 2008, 307–311.) Haddoxin tulkinnat täydentävät mielestäni hyvin Heideggerin ja Ricoeurin teorioita asettamalla perinnön kysymyksen *The Floating Operassa* konkreettiseen kontekstiin. Toisaalta katson, että Heideggerin ja Ricoeurin avulla Haddoxin oivat tulkinnat on mahdollista kytkeä laajempaan aikaproblematiikkaa koskevaan kysymyksenasetteluun.

Haddoxin mukaan juuri Toddin vaikea isä-suhde yhdistää *The Floating Operan* Yhdysvaltojen eteläisen modernismin kenties merkittävimpään edustajaan, William Faulkneriin. Haddox näkee Toddissa yhtymäkohtia Faulkerin romaaneissa *The Sound and the Fury* ja *Absalom, Absalom!* esiintyvään Quentin Compsonin hahmoon, jonka kanssa Todd jakaa ristiriitaisen tarpeen toisaalta ymmärtää menneisyyttä ja toisaalta asettua isän perintöä vastaan. Haddoxin mukaan sekä romaanin eteläisen kontekstin että Toddin isä-suhteen ymmärtämisen kannalta erityisen merkittävää on se, että sekä Todd että hänen isänsä ovat sosiaaliselta statukseltaan valkoisia herrasmies-lakimiehiä. Hän nostaa esille valkoisen herrasmies-lakimiehen yhtenä eteläisen kirjallisuuden arkkityyppisenä henkilöhahmona, jollaisia Faulknerin tuotannon lisäksi voidaan löytää esimerkiksi Walker Percyn ja Harper Leen romaaneista. Valkoinen herrasmies-lakimies edustaa sosiaalisesti arvostettua mutta varakkuudeltaan keskiluokkaista hahmoa, joka voi myös suistua suoranaiseen köyhyyteen perheen taloudellisen rappion tai itseluottamuksen menettämisen myötä. Poliittisilta

arvoiltaan herrasmies-lakimies on tyypillisimmillään konservatiivinen, mutta eräänlaisena menneiden aikojen hahmona, jota kukaan ei ota turhan tosissaan, hänellä on varaa esittää myös ajoittaista kritiikkiä rassistisia hierarkioita kohtaan. Hän on traaginen ja sentimentaalinen hahmo, jota luonnehtivat pedanttius sekä nostalginen kunniantunto mutta joka samanaikaisesti myös tiedostaa moraalisen rappion, jolle hänen asemansa perustuu. Tästä syystä herrasmies-lakimiehellä on taipumus kyynisyyteen, ironiaan – ja joskus myös itsemurhaan. (Haddox 2008, 320–322.) Sekä Todd että hänen isänsä on helppo sijoittaa osaksi valkoisten herrasmies-lakimiesten jatkumoa jo pedanttiutensa sekä itsemurhataipumuksensa ansiosta. Toddia kyseiseen arkkityyppiin kytkee myös tässä tutkielmassa jo paljon esille nousseet kyynisyys ja ironisuus ja näiden lisäksi myös häilyvä suhtautuminen rasismiin, jota käsittelem tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Haddoxin mukaan keskeisintä Toddin isän hahmossa eivät ole kuitenkaan yhtymäkohdat herrasmies-lakimiehen arkkityyppiin, vaan tämän arkkityypin edustaman perinteisen arvomaailman pettäminen. Loppujen lopuksi Toddin isä ei tee itsemurhaa siksi että hänen moraalista kunniantuntoaan olisi loukattu, mitä voisi pitää hänen edustamalleen hahmolle tyypillisenä motiivina, vaan ainona ilmeisenä syynä hänen teolleen toimii taloudellinen ahdinko. Tätä, sekä sitä että Toddin isä on ylipäättään pantannut kiinteän omaisuutensa rahaksi, voidaan pitää irtiottona perinteisistä arvoista, joihin kuuluu paperirahan halveksuminen ja kiinteän omaisuuden arvostaminen sen sijaan. Haddox tulkitsee, että juuri perinteisten arvojen romahtaminen isän toiminnan kautta asettaa Toddin ristiriitaiseen asemaan, jossa hän toisaalta seuraa isänsä jalanjälkiä mutta toisaalta pyrkii ottamaan tähän etäisyyttä. Tätä kautta Toddin ironisuus voidaan nähdä reaktiona supistuneeseen mahdollisuuksien horisonttiin, joka on seurausta siitä, että hänen isänsä on pettänyt perinteiset arvot ja siten evännyt pojaltaan pääsyn niiden edustamaan maailmaan. (Haddox 2008, 322–326.)

Vaikka Haddoxin tulkinta isän toiminnan myötä kaventuneesta merkityshorisontista onkin erinomainen, tämä ei ole välttämättä ainoa syy Toddin ristiriitaiseen isä-suhteen. Syy on myös siinä, että Todd itse pyrkii tarkastelemaan isänsä itsemurhaa samalla tavalla kuin muutakin inhimillistä todellisuutta, viileän etäisyyden päästä ja objektiivisesti. Toisin sanoen hän etsii isän tekoon absoluuttista ja täydellistä selitystä, mitä hän samanaikaisesti pitää mahdottomana tehtävänä:

[I]t became apparent to me after a mere two years of questioning, searching, reading, and staring, that there is no will-o'-the-wisp so elusive as the cause of

any human act. [– –] [I]t is another thing to examine this information and see it so clearly that to question is out of the question, the cause of a human act. In fact, it's impossible, for as Hume pointed out, causation is never more than an inference; and any inference involves at some point the leap from what we see to what we can't see. (FO 222.)

Todd tiedostaa, että vaikka hän keräisi isänsä kuolemaa ympäröineistä olosuhteista kuinka suuren datamäärän tahansa, hän ei koskaan kykene täydellisesti selittämään tämän itsemurhan syytä. Näin ollen Toddin *Inquiry* on tuomittu jäämään keskeneräiseksi, kuten hänen muutkin projektinsa:

You understand, do you, that the nature of my purpose – to make as short as possible the gap between fact and opinion – renders the *Inquiry* interminable? [– –] But my purpose is not really to leap the gap (which can be deep, however narrow), only to shorten it. So, the task is endless; I've never fooled myself about that. (FO 222–223.)

Todd kieltäytyy *Inquiry*nsa kohdalla jälleen kerran yksilöllisestä ja rajallisesta näkökulmasta todellisuuteen, tekemästä loikkaa, joka muuttaisi hänen isän itsemurhalle antamansa syyn faktasta tulkinnaksi. Tämän myötä kysymys suhteesta isän perintöön jää ristiriitaiseksi, sillä siihen vastaaminen vaatisi sen reflektointia, mitä Todd omasta yksilöllisestä tilanteestaan käsin pitää parhaana tapana suhtautua isänsä ratkaisuihin, eikä niinkään itsemurhan absoluuttisen syyn tutkimista. Koska Todd ei voi antaa arvoa inhimilliselle rajallisuudelle, tällainen kysymyksenasettelu ei ole hänelle kuitenkaan mahdollinen, ja tulkinta suhtautumisesta isän ratkaisuun jää keskeneräiseksi *Inquiry*n mukana.

Peilaamalla Haddoxin kontekstualisoivaa tulkintaa isän perinnön merkityksestä *The Floating Operassa* Heideggerin ja Ricoeurin yleisluontoisempaan ajan filosofiaan voidaan havaita, että Toddin vaikea suhde isänsä perintöön on kytköksissä hänen kyyniseen suhtautumiseensa inhimillistä rajallisuutta kohtaan. *Inquiry* ei toimi hedelmällisenä välineenä isä-suhteen ratkaisemiseen, koska Todd ei halua tulkita asiaa yksilöllisestä ja rajallisesta näkökulmasta, joka ainakin Heideggerin filosofian näkökulmasta mahdollistaisi perinnön omaksumisen oman elämän rakentavaksi lähtökohdaksi. Suhtautuipa Todd abstraktilla tasolla isäänsä millä tavalla tahansa, hänen on joka tapauksessa elettävä tämän perinnön keskellä. Siksi on mielekästä tarkastella myös sitä, millä tavalla Todd pyrkii käytännössä vastaamaan isänsä perintöön.

3.2 Raha, rasismi ja joukkomurha – Toddin yritykset vastata isänsä perintöön

Samalla tapaa kuin Todd haluaa pysyä kyynisen etäisyyden päässä inhimillisistä päämääristä, hän ei halua myöskään tunnustaa kasvuympäristönsä vaikutusta itseensä:

When I think of Cambridge and of Dorchester County, the things I think of, understandably, are crabbing, oystering, fishing, muskrat-trapping, duck-hunting, sailing and swimming. It is virtually impossible, no matter what his station, for a boy to grow to puberty in the County without experiencing most of these activities and becoming proficient in one or two of them.

Virtually, but not entirely, I, for example, though I was not a sheltered child, managed to attain the age of twenty-seven years without ever gone crabbing, oyestering, fishing, muskrat-trapping, duck-hunting, sailing, or even swimming, despite the fact that all my boyhood companions enjoyed these pursuits. I just never got interested in them. [– –] But lest you conclude too easily that this represents some position of mine, let me add that I have done some sailing since I set up my law practice here in 1927 [– –]. And this does, in a small way, reflect a philosophical position of mine, or at least a general practice, to wit: being less than consistent in practically everything, so that any general statement about me will be inadequate. (FO 61.)

Todd esittää suhteen kasvuympäristöönsä ristiriitaisena. Hän ei ole lapsena ollut kiinnostunut kotiseutunsa perinteisistä aktiviteeteista muiden lasten tapaan. Toisaalta Todd painottaa, ettei tästä pidä tehdä mitään häntä koskevia johtopäätöksiä, koska myöhemmin hän on kuitenkin harrastanut muun muassa kotiseudullaan suosittua purjehdusta. Haddox näkee Toddin tässä yhteydessä ennen kaikkea metafiktiivisenä kertojana, joka haluaa varmistaa oman vapautensa osoittamalla, kuinka keinotekoinen ihmisen suhde kasvuympäristöönsä pohjimmiltaan on: ihminen voi teeskennellä autenttista suhdetta kasvuympäristöönsä omaksumalla ulkokohtaisesti sen perinteitä (Haddox 2008, 318). Tästä voi vetää johtopäätöksiä Toddin suhtautumisesta traditioon. Todd ei halua tulla tradition määritelmäksi mutta tiedostaa samalla, ettei hän voi elää kokonaan traditiosta irrallaan. Niinpä hän omaksuu tradition itsetietoisesti ja ironisesti. Näin hän noudattaa suhteessaan menneisyyteen samaa strategiaa kuin suhteessaan tulevaisuuteen. Todd pitää tradition itsestään ironisen välimatkan päässä, ja näin hän voi tuntea itsensä vapaaksi ja riippumattomaksi. Samanaikaisesti ironia kuitenkin estää sen, että Todd voisi vakavasti määritellä suhteensa traditioon ja johtaa elämänsä määränpään siitä käsin.

Haddox esittää, että Toddin suhdetta isäänsä leimaa edellä mainitun kaltainen kaksijakoisuus, ristiriita isän perinteen vaalimisen sekä isän kritisoimisen välillä. Koska isä on epäonnistunut välittämään Toddille vanhan eteläisen elämäntavan ja arvomaailman, Toddin on vaikea löytää

paikkaansa maailmassa, ja hänen suhteensa menneisyyteen on kriisiytynyt. (Haddox 2008, 324–326.) Haddoxin havainnot on helppo osoittaa osuviksi. Ristiriitaisuus tulee ilmi esimerkiksi Toddin kuvatessa isältä omaksumaansa tapaa työskennellä siisteissä ja puhtaissa vaatteissa:

I got from my father the habit of doing manual work in my good clothes. [– –] But I suspect that attributed to the habit some terminal value; it was, I think, related to some vague philosophy of his. With me that is not the case, and I caution you against inferring anything of a philosophical flavour from my practice. (FO 74.)

Todd jatkaa isänsä tapaa työskennellä siisteissä vaatteissa, mutta sanoutuu irti siihen liittyvästä filosofisesta positiosta. Hän on kiinni isänsä tavoissa, mutta toteuttaa niitä ulkokohtaisesti ja ironisesti (ks. Haddox 2008, 324).

Voimakkaimmin kaksijakoinen suhde isän perintöön on läsnä Toddin työssä lakimiehenä. Hakeutuessaan lakimiehen ammattiin Todd seuraa isänsä jalanjälkiä ja toiveita: ”’I’m going to Hopkins, Dad,’ I announced one morning at breakfast, ’and then to Maryland Law School, if it’s all right with you. [– –] Dad didn’t say a word. He was so happy that his eyes watered[.]’” (FO 132.) Todd kertoo ajatelleensa, että kuolee kuitenkin ennen lakimieheksi valmistumista ja siksi hän voi yhtä hyvin tehdä isälleen mieliksi. Hän ei muuta suunnitelmiaan myöhemminkään, ei edes isänsä itsemurhan jälkeen, vaan jatkaa lakimiehen uraansa isän perustamassa yrityksessä. Todd ei sanoudu kokonaan irti isänsä ohjaamalta polulta, vaikkei minkään pitäisi ainakaan periaatteessa estää tällaista valintaa, ja kuitenkin hän osoittaa halveksuntansa ammattiaan kohtaan ironian avulla (ks. Haddox 2008, 324). Hän asettuu omasta tahdostaan isänsä perinnön jatkajaksi, mutta pyrkii samanaikaisesti etäännyttämään itsensä siitä, olemaan omaksumatta sitä vilpittömästi elämänsä lähtökohdaksi.

Työelämään liittyy läheisesti raha, johon Toddin suhde on äärimmäisen ristiriitainen. Contin mukaan Toddin kyynisyys on pohjimmiltaan kyynisyyttä rahaa kohtaan, joka moraalista irrallisena vaihdon välineenä vie pohjan inhimillisiltä arvoilta. Näin ollen Toddin kyyninen ja ironinen asenne lakimiehen ammattia kohtaan voidaan nähdä yrityksenä suojella omaa sisintä korruptoituneelta todellisuudelta. (Conti 2005, 143.) Markkinatalouden logiikan tunkeutuminen ihmiselämän kaikille alueille on kysymys, jota koko *The Floating Opera*, ei pelkästään Todd kertojana, käsittelee. Esimerkiksi Toddin ja Janen suhde saa nopeasti kaupankäynnin, velan ja takaisinmaksun sävyn:

’But he’s [Harrison] better in every way than I am,’ I declared to the calendar on the wall. ’How can I ever pay him back?’

Now I confess that this last was a loaded question; barrister that I am, I was curious to learn the extent to which Harrison had suggested to his wife that she go to bed with his friend.

'He doesn't expect any payment', she [Jane] assured me. 'I mean, I don't either. You musn't feel obliged at all, Toddy.['] (FO 35.)

Harrison ja Jane tarttuvat keskusteluun rakastaja-suhteesta lahjana, siis jonakin sellaisena, jolle voitaisiin määritellä taloudellinen arvo. Samaten oikeusjärjestelmä on *The Floating Operan* maailmassa korruptoitunut, sillä esimerkiksi lakimiesten käyttämät retoriset keinot sekä oikeuslaitosten jäsenten poliittiset ideologiat vaikuttavat oikeusjuttujen lopputulokseen (ks. Conti 2005, 144–145). Vaikka Toddin tapaa ratkaista asia voi tarkastella kriittisesti, kysymys markkinatalouden mahdista ja rahan aiheuttamasta korruptiosta on romaanin maailmassa todellinen ja relevantti.

Todd ei pelkästään tarkkaile markkinatalouden valtaa sivusta, vaan paljastaa sen satiirisesti lahjoittamalla ainoan isältään jääneen omaisuuden, viisi tuhatta dollaria, kaupungin rikkaimmalle miehelle, Colonel Henry Mortonille. Morton ei kuitenkaan usko, että Todd voisi lahjoittaa hänelle tuollaisen summan vailla taka-ajatuksia, vaan luulee Toddin yrittävän lahjoa häntä: "'I've never been obligated to any man,' the Colonel said then, more calmly. 'I shan't begin now.' [– –] 'I'd never try to obligate you, sir. It was just a gift.'" Kuten Conti huomauttaa, omaa etua tavoittelematon lahja osoittautuu mahdottomaksi, sillä Morton tuntee jäävänsä samalla tapaa velkaa kuin Todd itse Harrisonin osoittamasta "lahjasta" (Conti 2005, 149). Siinä missä Conti esittää kohtauksen yleismaailmallisena kapitalismiin kohdistettuna satiirina, Haddox sitoo Toddin käytöksen tarkemmin romaanin eteläiseen kontekstiin: lahjoittamalla isältä jääneen käteisen Mortonille Todd osoittaa perinteistä halveksuntaa paperirahaa kohtaan, siis uskollisuutta traditiolle, jonka isän voidaan katsoa pettäneen (Haddox 2008, 324). Mutta vaikka Todd voikin tällä yksittäisellä tempauksella osoittaa halveksuntaa niin rahaa kuin isänsä perintöä kohtaan, kokonaisuuden kannalta katsottuna hän on myös taloudellisesti kiinni isän perinnössä, sillä hän kertoo saaneensa isän asiakkaat tämän itsemurhan jälkeen: "In 1929 Dad lost all his savings and proverty on the stock market, and the next year he hanged himself[.] [– –] After that I made more money from the firm, despite the depression since Dad's clients more or less inherited me as their lawyer." (FO 27.) Pohjimmiltaan Toddin vakaa taloudellinen asema perustuu isän luomaan pohjatyöhön. Todd ei pääse irti isänsä perinnöstä, vaikka voikin ajoittain hyökätä sitä vastaan kyynisyydellä ja ironialla.

Rahaan liittyvien ristiriitojen ohella häilyvä suhtautuminen rasismiin kytkee Toddin isäänsä ja eteläiseen arvomaailmaan. Haddoxin mukaan Toddin suhdetta rasismiin leimaa samanlainen kaksijakoisuus kuin muutenkin hänen suhdettaan isäänsä: hän toisaalta tuntee vetoa sitä kohtaan mutta toisaalta pyrkii irtautumaan siitä. Tämä näkyy romaanissa siten, että vaikka Todd tietääkin rasismin olevan väärin, hän ei kuitenkaan sanoudu siitä irti. (Haddox 2008, 326.) Haddox nostaa esille esimerkiksi Adam's Floating Operan, jonka ohjelmaan kuuluu rasistisia stereotypioihin perustuvia vitsejä sekä blackface-huumoria. Haddox tekee ansiokkaan huomion siitä, että vaikka Todd etäännyttääkin itsensä esitysten ideologisesta sisällöstä, hän lukee itsensä tällaisesta sisällöstä nauttivan yleisön osaksi käyttämällä pronomina ”me”. (Haddox 2008, 329.) Sen sijaan Haddoxin (emt.) esittämä ajatus siitä, että Toddin suunnittelema joukkomurha voitaisiin nähdä myös poliittisena rasististen hierarkioiden vastustamisena, on mielestäni perusteeton, sillä romaani ei sisällä selkeitä tekstuaalisia viitteitä tällaisen tulkinnan tueksi. Omasta näkökulmastani katsottuna on parasta myöntää auliisti, että Toddin suhtautuminen rasismiin jää romaanissa ongelmalliseksi.

Haddox nostaa esille myös muita esimerkkejä, jotka osoittavat Toddin hienovaraisen antautumisen rasistisiin ajattelumalleihin. Esimerkiksi suhteessaan kahteen afroamerikkalaiseen naiseen, Eustacia Callanderiin ja Dorothy Mineriin, Toddin voi nähdä hekumoivan ajatuksella valkoisen miehen seksuaalisesta ylivallasta. (Haddox 2008, 329–330.) Vaikka Haddox avaakin Toddin suhdetta rasismiin pääosin ansiokkaasti, enemmän huomiota voisi kiinnittää siihen, miltä osin rasistiset ajattelutavat toteutuvat Toddin kerronnassa, miltä osin koko romaanin ja tekijän tasolla. Esimerkiksi Toddin suhtautumisessa Eustacia Callanderiin mielestäni raskauttavinta ei ole Toddin tapa leikitellä seksuaalisen ylivallan ajatuksella, vaan se, että Eustacia romaanin fiktiivisessä maailmassa myös asettuu Toddin tarjoamaan rooliin yksinkertaisena, kikattelevana palvelijana, jota kohtaan Toddilla on etuoikeuksia:

’Stacia, listen’, I whispered urgently. ’I’ve got a five-buck question.’ I gave her five, and she giggled helplessly. [– –] When ’Stacia regained control of her risibility, [– –] she promised to find out and tell me. I gave her a buss on the cheek and [– –] and ’Stacia returned to the house to question the other servants who lived in. (FO, 108-109.)

Esittäessään Eustacian näin auliisti siinä roolissa, jota Todd tälle tarjoaa, *The Floating Opera* ei pelkästään tuo esille kertojaa, jonka suhtautuminen rasismiin on ristiriitaisen myönteinen, vaan osallistuu myös omalta osaltaan rasististen stereotyyppien ylläpitämiseen.

Toddin suhtautuminen rahaan ja rasismiin tuo ilmi, että Todd pyrkii ainakin jossain määrin ylläpitämään perinteisiä eteläisiä arvoja ja asenteita. Hän kuitenkin osoittaa myös näitä arvoja kohtaan häilyvää ironiaa, ehkä osittain siksi, että katsoo isänsä pettäneen ne, kuten Haddox osoittaa. Toddin yritys räjäyttää Adam's Floating Opera kuuluu samaan sarjaan kuin isän tapojen ja ammatin sekä tämän edustamien arvojen omaksuminen. Pyrkiessään terroriteon kautta surmaamaan itsensä Todd omaksuu jälleen ulkoisesti isänsä ratkaisumallin mutta irtautuu mielessään isän teon takana olevasta vakaumuksesta. Kuten Conti huomauttaa, Todd haluaa kumota isänsä taloudellisista syistä tekemän itsemurhan omalla terroriteollaan, jonka tarkoituksena on osoittaa inhimillisen olemassaolon arvottomuus ja toimia näin markkinatalouden logiikan ulkopuolella (Conti 2005, 143–144). Zieglerin mukaan Todd pyrkii myös siinä mielessä irti isästään, että yrittämällä surmata itsensä lisäksi kaikki tuntemansa ihmiset hän pyrkii tuhoamaan toisten mahdollisuudet pohtia hänen tekonsa syitä. Jos kaikki Toddin tuntevat ihmiset kuolisivat, kellekään heistä ei olisi mahdollisuutta aloittaa omaa *Inquiry*aan eli toimia siten kuin Todd itse on toiminut suhteessa isäänsä. (Ziegler 1987, 23.) Terroriteon yritys toimii Toddin kyynisen ihmiskäsityksen äärimmäisimpinä ilmentymänä, jonka kontekstissa hän vakuuttaa olevansa välinpitämätön jopa kaikkein läheisimpien ihmisten kuolemalle:

Calmly I thought of Harrison and Jane: of perfect breasts and thighs scorched and charred; of certain soft, sun-smelling hair crisped to ash. Calmly too I heard somewhere the squeal of an overexcited child, too young to be up so late: not impossibly Jeannine. I considered a small body, formed perhaps my own and flawless Jane's, black, cracked, smoking. Colonel Morton, Bill Butler, old Mr and Mrs Bishop – it made no difference, absolutely. (FO 246.)

Toddin kerronnassa ennen laivan mahdollista räjähdystä on uhoamisen ja vakuuttelun sävy. Hän haluaa tehdä selväksi, että on kyynisyytensä kanssa tosissaan.

Vaikka Toddin kyyninen retoriikka onkin tosiasia, joukkomurhasuunnitelman vakavuudesta on *The Floating Opera* koskevassa tutkimuksessa esitetty monenlaisia tulkintoja. Tämä perustuu siihen, että Todd on aiemmin päivällä vierailut teatterilaivassa Jeanninen kanssa ja saanut tietää, että laivassa on tarkat turvajärjestelyt: ”I remarked that acetylene seemed a dangerous shipmate to me. ’No siree!’ Captain Adam denied. ’Never had a speck o’ trouble. Got the tanks rigged outside, where a leak won’t cause no trouble[.] [– –] Don’t ye worry, sir; ain’t nothing that ain’t been thought out plenty careful.” (FO 206.) Vaikka Todd saa tietää, että laiva on tarkoin suojattu asetyliiniräjähdykseltä, hän yrittää illan esityksen aikana aiheuttaa juuri sellaisen. Tämän huomioon ottaen esimerkiksi Harris onkin esittänyt, että

Toddin ajatus itse- tai joukkomurhasta on ennen kaikkea symbolinen (Harris 1976, 38). Myös Saariluoma näkee Toddin toiminnan tässäkin yhteydessä pikemminkin parodiana kuin kirjaimellisena murhanhimonana (Saariluoma 1992, 107, 283). Oma tulkintani on, että Todd kyllä pitää itsensä ja kanssaihmistensä tuhoamista loogisesti perusteltuna, mutta hän ei halua asettua tästä teosta aktiivisesti vastuuseen, sitoutua sen viemiseen loppuun asti, samoin kun hän ei halua viedä loppuun muitakaan toimiaan. Näin ollen joukkomurhasta tulee jälleen yksi ironinen peli, sattuman varaan jätetty kokeilu, jonka onnistumisen epätodennäköisyyden hän luultavasti hyvin tiedostaa:

I [– –] suspected that either some hidden source of ventilation (Captain Adam had claimed the *Opera* was safe) or wandering member of the crew had foiled my plan. Need I tell you that I felt no sense either of relief of disappointment? As when the engine of the law falls sprawling against my obstacles, I merely took note of the fact that despite my intentions six hundred and ninety-nine of my townspeople and myself were still alive. (FO 248.)

Todd omaksuu suhteessa joukkomurhaan samanlaisen osattoman sivustakatsojan roolin kuin suhteessa muihinkin toimiinsa. Vaikka joukkomurhan yrittämistä voidaankin pitää Toddin aktiivisimpana ja radikaaleimpana keinona asettua isäänsä vastaan, tästäkin huolimatta myös tähän tekoon liittyy ironian, keskeneräisyyden ja häilyvyyden ulottuvuus.

Huolimatta siitä, onnistuuko joukkomurha vai ei tai kuinka tosissaan Todd sen kanssa on, koko ajatus joukkomurhasta on epäonnistunut keino vastata isän perintöön, kuten Conti osoittaa. Todd ei nimittäin tekonsa kautta kykene sanoutumaan irti inhimillisistä arvoista tai markkinatalouden logiikasta, sillä koko teon perimmäisenä vaikuttimena on nimenomaan osoittaa Toddin *omien* filosofisten pohdiskelujen arvo. Toddin kyyninen suhtautuminen kanssaihmiinsä perustuu lopulta epärealistiseen ja saavuttamattomaan autenttisuuden ihanteeseen, eräänlaiseen jakamattoman ykseyden ja riippumattomuuden kokemukseen. Näin ollen suunnitelmaa terroriteosta voidaan pitää Toddin epätoivoisena yrityksenä irtautua epäautenttisesta, rahan turmelemasta todellisuudesta. (Conti 2005, 140–141, 144.) Contin tulkinnat osoittavat Toddin maailma-suhteen perusongelman: hän pyrkii eroon inhimillisestä rajallisuudesta. Kuten tässä luvussa olen osoittanut, omaksuessaan tällaisen asenteen Todd asettuu asemaan, jossa isän perintöön vastaaminen ja jatkuvuuden löytäminen käy mahdottomaksi. Toddin elämän ajallinen horisontti on supistunut sekä suhteessa tulevaan että menneeseen, sillä hän ei halua asettua alttiiksi ympäröivälle maailmalle, vaan irtautua siitä kyynisyyden ja ironian avulla. Tämä hämärtää Toddin suhteen isänsä perintöön, ja siksi hänen yrityksensä vastata siihen ja asettua sen jatkoksi jäävät ristiriitaisiksi, keskeneräisiksi ja

häilyviksi. *The Floating Operan* fiktiivinen vastine filosofiselle kysymykselle aikakokemuksen yhtenäisyydestä on siis toiston mahdottomuuden tarkastelu kaunokirjallisin keinoin. Romaani käyttää inhimillistä aikakokemusta luovuuteensa materiaalina, mutta toisin kuin Proustin kertoja, Todd ei löydä kadotettua aikaa, vaan kysymys omien toimien suhteesta aikaan jää hänen kohdallaan keskeneräiseksi. Toisaalta romaani nostaa esille sen, kuinka ihminen joutuu aina jollain tavalla määrittelemään itsensä suhteessa traditioon sen sijaan, että voisi täysin irtautua siitä tai asettua sen ulkopuolelle.

Koska Todd ei halua asettua alttiiksi ympäröivälle maailmalle, hän pyrkii rakentamaan toimintansa maailmassa siten, että hallinta pysyy hänellä itsellään. Suhteessa tulevaisuuteen tämä näkyy siten, että Todd korvaa tulevaisuuden suunnitelmat ironisilla peleillä, joiden säännöt hän voi itse määrittää. Suhteessa menneisyyteen pyrkimys hallintaan näkyy siten, ettei Todd halua tulla perinteen tai isänsä määrittelemäksi, asettua vilpittömään suhteeseen perinnön kanssa. Todd rakentaa identiteettinsä suvereniteetin, aktiivisuuden ja objektiivisuuden varaan. Koska nämä identiteetin luomiset strategiat ovat olennaisia Toddin problemaattisen aika-suhteen kannalta, keskitän huomioni niihin seuraavaksi.

4 Kyynisyyden varaan rakentuva identiteetti

4.1 Kaiken arvottomuuden ja autonomisuuden ihanteen välinen ristiriita

Kuten edellisissä käsittelyluvuissa on käynyt ilmi, asiat näyttäytyvät Toddin silmissä tasaisen uteliaisuutta herättävinä ilman, että mikään niistä nousisi muita tärkeämmäksi: ”Everything, I’m afraid, is significant, and nothing is finally important” (FO 12). Todd esittää läpi romaanin painokkaasti, ettei mikään asia ole itsessään merkityksellinen. Käytännön tasolla Toddin on kuitenkin mahdotonta olla ilmaisematta elämää koskevia arvostelmia. Kaiken merkityksettömyyden vastapainoksi nouseekin autonomisuuden ihanne, joka Toddille merkitsee riippumattomuutta muista ihmisistä ja uskollisuutta omille periaatteille. Tämä tulee esille muun muassa silloin, kun Adam’s Floating Operan yleisö esittää tyytymättömyytensä runonlausuja T. Wallace Whittakerin esiintymiseen buuaamalla ja pikkukolikoita heittelemällä:

[I]t is sometimes pleasant to stone a martyr, no matter how much we may admire him. For my part [– –] I’m seldom reluctant to assist in my small way in the persecution of people with their principles, especially when I’m in favor of their principles. After all, the test of one’s principles is his willingness to suffer for them, and the test of this willingness – the only test – is actual suffering. (FO 240.)

Vaikka millään asialla ei ole Toddin mielessä itsessään arvoa, hän siis kuitenkin ihannoii periaatteiden puolesta kärsimistä (ks. Haddox 2008, 327). Tässä luvussa tarkoitukseni on osoittaa, millä tavalla Toddin paradoksaalinen suhde arvoihin sekä hänen elämänsä supistunut ajallinen horisontti selittävät ja määrittelevät toinen toistaan.

Taylorin mukaan ihminen ottaa vastaamalla kysymykseen ”Kuka olen?” kantaa siihen, mikä hänelle on tärkeää ja merkityksellistä. Subjektina toiminen ja moraalisten arvostelmien tekeminen kulkevat käsi kädessä, eikä yksilön siten ole koskaan mahdollista irtautua hyvää koskevien kysymysten verkostosta. (Taylor 1989, 27–31.) Tulkitsen, että moraalisten arvostelmien horisontti tulee välttämättömydessään lähelle Heideggerin maailmassa olemisen käsitettä. Sekä Taylorin että Heideggerin lähtökohtana on, että ihminen aina jo on maailmassa ja että maailma myös aina jo vaikuttaa ihmiseen siten, että jotkin asiat ja mahdollisuudet näyttäytyvät ihmiselle toisia parempina ja arvokkaampina. Mutta samalla tapaa kuin Todd haluaa irtautua ihmisyksilön rajallisista päämääristä, hän haluaa myös esittää olevansa vapaa moraalista arvostelmista. ”Nothing has intrinsic value” on johtopäätös, johon Todd tulee päätettyään tehdä itsemurhan. Adam’s Floating Operan räjäyttämisen

epäonnistuttua mikä tahansa yritys ratkaista elämän merkityksettömyys, kuten itsemurha, menettää sekin merkityksensä Toddin silmissä:

To realize that nothing makes any final difference is overwhelming; but if one goes no farther and becomes a saint, a cynic, or a suicide on principle, one hasn't reasoned completely. The truth is that nothing makes any difference, including that truth. Hamlet's question is, absolutely, meaningless. (FO 253.)

Kertomuksensa lopussa Todd antaa siis ymmärtää, että hän on saavuttanut vapauden asioiden arvottamisesta, periaatteista, joiden mukaan toiminen nousisi hänen elämässään muita toimintatapoja tärkeämmäksi. Mutta kuten edellä nostin esille, Todd arvottaa toisten ihmisten käytöksen sen perusteella, kuinka autonomisia he ovat hänen silmissään suhteessa ympäröivään maailmaan. Seuraavaksi analysoin tarkemmin tätä paradoksia arvojen kieltämisen ja autonomisuuden ihanteen välillä.

Conti tulkitsee, että koska Todd pitää sosiaalisia normeja tekopyhinä ja keinotekoisina, hänen ainoaksi vaihtoehtokseen jää suhtautua niihin ironisesti (Conti 2005, 141–143, 147).

”[E]verything we do is ridiculous”, Todd toteaa Harrisonille valehdeltuaan, että Dorothy Miner maksaa hänen lakimiehen työstään seksin avulla (FO 46). Ja kun hän myöhemmin tunnustaa valehdelleensa olleensa neitsyt ennen Janen tapaamista, hän perustelee: ”Of course I was acting, but you all wanted an act” (FO 47). Koska sosiaaliset normit, kuten kielto olla valehtelematta, ovat pohjimmiltaan merkityksettömiä, niitä saa Toddin mukaan rikkoa. Täten hän voi perustella moraalittoman käytöksensä muita kohtaan sillä, että maailma on jo lähtökohtaisesti perimmäisistä arvoista riisuttu. (ks. Conti 2005, 146.)

Ironia merkitsee Toddille sisäistä riippumattomuutta pohjimmiltaan merkityksettömästä inhimillisestä todellisuudesta, ja siten siitä muodostuu paradoksaalisesti hänelle tärkeä ihmisarvon mittari. Toddin mukaan ei ole väärin osallistua sosiaaliseen elämään, kunhan sen tekee ironisesti (Conti 2005, 147). ”You mustn't take things seriously”, hän sanoo Harrisonille samassa keskustelussa, johon on edellä viitattu. Myöhemmin Todd ilmaisee Janelle, että tämä ja Harrison ansaitsevat Harrisonin perinnön vasta kun he ovat tarpeeksi voimakkaita luopuakseen siitä:

'If he grows stronger it won't matter to him whether he gets the money or not, really, and then I wouldn't mind seeing him get it. If he kills himself over it, I'll be just as glad he's dead, frankly. Sissies makes me uncomfortable. That goes for you, too. You're not ready for three milloin bucks yet. You don't deserve it.' (FO 104.)

Myöhemmin, kun perintökiistan ratkaisu on täysin Toddin käsissä, hän laskee Harrisonin ja Janen eduksi sen, että nämä ovat ”voimistuneet”, eli Harrison on ilmaissut kyynisyyttä asemaansa tehtaanomistajana ja Jane suhteessaan Toddiin (ks. Conti 2005, 147). Viittasin luvussa 2 siihen, kuinka Todd väittää sotakokemusten riisuneen häneltä kaikki odotukset kanssaihmissiään kohtaan. Tarkemman tarkastelun kautta käy kuitenkin ilmi, että hän odottaa toisilta ihmisiltä paljonkin – nimittäin ihmiselämän koettelemuksiin ja päämääriin kohdistettua ironiaa, joka hänelle itselleen merkitsee korkeinta tavoiteltavissa olevaa hyvää.

Olen edellisissä luvuissa tullut siihen johtopäätökseen, että juuri ironisen etäisyyden ottaminen niin isän perintöön kuin tulevaisuuden päämääriinkin supistaa Toddin elämän ajallista horisonttia. Ironia on Toddin keino olla tunnustamatta inhimillisen maailmassa olemisen rajallisuutta: olla jatkamatta traditiota, jota ei ole voinut itse valita, olla suuntautumatta vilpittömästi kohti päämääriä, joita uhkaa keskeneräisyys ja epätäydellisyys. Koska Todd rakentaa identiteettiään autonomisuuden ihanteen varaan, jonka tavoittelu vaatii rajallisuudesta irtautumista, hänen elämästään puuttuu välttämättä jatkuvuuden kokemus.

Taylorin identiteetikäsityksessä olennaista ei ole pelkästään identiteettiin kytkeytyvät arvot vaan myös se, miten ihminen mieltää paikkansa suhteessa hyvänä pitämiinsä asioihin. Käytännössä tämä tarkoittaa kysymystä siitä, onko ihminen saavuttanut haluamansa hyvän, ja mikäli näin ei ole, kuinka pitkä välimatka hänet siitä erottaa. Tätä kautta nousee esille kysymys tulevaisuudesta, elämän suunnasta. Koska ihminen on aina keskellä prosessia, jonka kautta hän määrittelee suhdettaan hyvään, myös kysymys elämän suunnasta on Taylorin mukaan välttämätön osa ihmisyyttä. (Taylor 1989, 44–47.) Vaikka Todd sanoutuukin irti inhimillisistä päämääristä, juuri riippumattomuuden ihanteen kautta on mahdollista havaita, kuinka myös hän läpi elämänsä hahmottaa paikkaansa suhteessa tähän arvoon. Loppujen lopuksi Toddin naamiot ovat keinoja riippumattomuuden tavoittamiseen. Eloistelu, pyhimysmäisyys ja kyynisyys toimivat kaikki välineinä ihmiselon merkityksettömyyden manifestointiin, ja kuten Todd itsekin toteaa, jokainen niistä edustaa hänelle aikanaan absoluuttista ratkaisua edessä hämöttävään kuolemaan. Myös naamioista irtautuminen on keino päästä lähemmäs riippumattomuutta, kuten edellä esitetystä lainauksesta käy ilmi: ”To realize that nothing makes any final difference is overwhelming; but *if one goes no farther* and becomes a saint, a cynic, or a suicide on principle, one hasn’t reasoned completely” (FO 253, kursiivi lisätty). Todellinen riippumattomuus onkin siis Toddin mielestä pohjimmiltaan sitä, ettei elämän merkityksettömyyttä pyri osoittamaan jonkin universaalina pidetyn periaatteen avulla. Paradoksaalisen Toddin väitteestä tekee se, että samalla kun hän kokee

päässeensä taas yhden askelman lähemmäksi riippumattomuuden ihannetta, hän osoittaa, ettei voi olla riippumaton arvokkaana pitämänsä asian tavoittelusta.

Riippumattomuuden ihanteen tavoittelu ei suinkaan lopu vuoteen 1937, johon *The Floating Opera* sijoittuu. Vuoden 1937 jälkeen *The Floating Operasta* itsestään tulee Toddin elämää hallitseva projekti, ja on perusteltua väittää, että kertojana toimiminen on Toddin viimeinen pyrkimys kohti riippumattomuutta. Conti toteaaakin, että Toddin pyrkimystä kerronnalliseen auktoriteettiin voidaan pitää hänen todellisena naamionaan. Contin mukaan Todd kiistää arvon sosiaalisilta instituutioilta, kuten lailta, korostaakseen kertomuksensa ja filosofisten päätelmiensä arvoa suhteessa korruptoituneeseen sosiaaliseen todellisuuteen. Myös Toddin näennäinen objektiivisuus tukee hänen kerronnallista auktoriteettiaan: yksin hän kykenee näkemään kanssaihmisten arkisen aherruksen mielettömyyden, ja siksi hänen näkökulmansa todellisuuteen on muiden näkökulmaa aidompi. (Conti 2005, 145, 150–153.) Samalla kun Todd väittää, ettei vuoden 1937 jälkeen yksikään inhimillinen teko, edes itsemurha, ole näyttäytynyt hänelle merkityksellisenä, hän on tehnyt suunnattomasti töitä osoittaakseen oman kertomuksensa autonomisuuden ja pätevyyden. Todd ei kykene irtautumaan Taylorin käsittelemästä yleisinhimillisestä suhteesta hyvään, vaan hyvän tavoittelu ohjaa Toddin toimintaa läpi hänen elämänsä. Mutta koska juuri riippumattomuus inhimillisestä rajallisuudesta näyttäytyy Toddille kaikkein korkeimpana hyvänä, hän ajautuu paradoksiin, jossa hänen on kiellettävä arvo inhimillisiltä päämääriltä päästäkseen lähemmäksi omaa riippumattomuuden päämääräänsä.

Riippumattomuuden ihanteen ohjaama käsitys omasta itsestä johtaa Toddin eristäytyneisyyteen, jossa hän ei voi varauksetta myöntää maailman vaikutusta itseensä tai antautua alttiiksi toisten ihmisen arvostelmille. Olen jo aiemmin käsitellyt muun muassa sitä, miten Todd jäsentää toimintaansa mieluummin itse rakentamiensa ironisten pelien kuin vilpittömien ja keskeneräisyydelle alttiiden tavoitteiden kautta. Jotta Toddin identiteetin luomisen strategiaa ja aika-suhteen katkonaisuutta voitaisiin ymmärtää parhaalla mahdollisella tavalla, on syytä kiinnittää huomiota siihen, millä tavalla Todd kieltäytyy dialogisesta suhteesta maailman, toisten ihmisten ja jopa itsensä kanssa.

4.2 Dialogisuudesta kieltäytyminen

The Floating Operan metafiktiiviseen rakenteeseen kuuluu, että Todd jatkuvasti kommentoi omaa tarinankerrontaansa ja myös puhuttelee yleisöään suoraan. Näin hän tekee etenkin silloin, kun on kyse mielikuvasta, jonka yleisö saattaa hänestä muodostaa:

Don't get the impression that my life, then or now, is 'bohemian' or 'left-bank'. In the first place, by 1937 I wasn't enthusiastic about any kind of art, although I was and am mildly curious about it. Neither was my room dirty or uncomfortable – just crowded. [– –] Finally, I live too well to be called a bohemian. (FO 15.)

Todd haluaa tehdä selväksi, että vaikka hän eläikin sekaisessa hotellihuoneessa, häntä ei voida pitää boheemina. Samalla tapaa hän kokee tarpeelliseksi huomauttaa, ettei saksalaisen sotilaan syleily ole merkki homoseksuaalisuudesta ja ettei hänen taipumustaan työskennellä puhtaissa vaatteissa tule yhdistää hänen isänsä pedanttiin luonteeseen. Toisin sanoen, Toddilla on tarve ennättää itse kommentoimaan yleisölle välittämäänsä mielikuvaa itsestään sen sijaan, että antaisi sen tehdä omat johtopäätöksensä – ja siten altistaisi itsensä sen arvioitavaksi. (ks. Conti 2004, 543.)

Ricoeur esittää yhtenä monista hermeneuttisesti suuntautuneista teoreetikoista, että subjektina toimiminen tapahtuu aina dialogisessa suhteessa toiseen⁵. Toinen ei ole jotain subjektille vastakkaista, vaan rakenteellinen osa sitä. Suhde toiseen rakentuu passiivisuuden kokemuksissa suhteessa omaan ruumiiseen, toisiin ihmisiin ja omatuntoon. (Ricoeur 1992, 317–318.) Subjekti rakentuu siis aina suhteessa sellaiseen, joka ei ole sen oman aktiivisen tahdon määrittämää. Nähdäkseni Ricoeur tulee tässä lähelle Heideggerin heitteisyyden käsitettä, joskin hän irtisanoutuu joistakin Heideggerin ajattelun lähtökohdista, kuten kohta tullaan näkemään. Ricoeurin nimeämät passiivisuuden ulottuvuudet asettuvat vastakkain Todd Andrewsien riippumattomuuspyrkimysten kanssa ja tarjoavat siten vielä yhden olennaisen välineen Toddin ristiriitaisen aikakokemuksen tarkasteluun.

Ihmisen ruumiillisuus on *The Floating Operassa* vahvasti läsnä. Kuten luvussa 2.1 esitin, Toddin kyyniseen ihmiskäsitykseen kuuluu näennäisen objektiivinen kuva ihmisestä sokean viettinsä varassa toimivana eläimenä. Toddin omien sanojen mukaan hänen elämässään on ollut kaksi mullistavaa kokemusta, jotka ovat pakottaneet hänet kohtaamaan oman elämellisyytensä. Näistä kronologisesti jälkimmäistä, kohtaamista saksalaisen sotilaan kanssa, olen tarkastellut luvussa 2.1. Kokemuksista ensimmäinen edeltää Toddin liittymistä armeijaan ja liittyy seksuaaliseen kanssakäymiseen hänen nuoruudenystävänsä Betty Junen kanssa. Kun pari oli alkamassa harrastaa seksiä, Todd sattui näkemään heidät huoneensa peilistä, ja tuo näky oli hänen mukaansa niin huvittava, ettei hän kyennyt jatkamaan: ”I couldn't comfort the nervous tears that ran from her, though I swear I tried. I couldn't help her

⁵ Uudempia määritelmiä yksilön (narratiivisen) identiteetin dialogisuudesta ja performatiivisuudesta ovat esittäneet muun muassa Caherine Kohler Riessman (2003, 7), Emily Heavey (2015, 431, 435) sekä Kate C. McLean (2016, 4–5).

at all, or myself. I bellowed and snorted with laughter, long after Betty June had fumed out of my bed, out of my room, out of my house, for the last time.” (FO 126.) Toddin mukaan kuva parittelevista eläimistä on vielä kirjoitushetkelläkin niin hauska, että hänellä on vaikeuksia pidellä kiinni kynästä.

Contin mukaan Todd ei ole tosiasiaa lainkaan niin sinut ruumiinsa kanssa kuin hän antaa ymmärtää. Hän näkee seksuaalisuuden Toddissa aiheuttaman naurukohtauksen pikemminkin puolustusreaktiona, jonka avulla Todd pyrkii peittämään pelkonsa hallinnan menettämisestä, kuin vilpittömän vapautuneena karnevalismina. Kohtaaminen saksalaisen sotilaan kanssa edustaa toista ääripäätä, toivetta minän rajojen rikkoutumisesta ja syvän yhteyden löytämisestä ulkomaailman kanssa. Toddin suhde ruumiillisuuteen onkin tiiviisti yhteydessä hänen ääriajattelun leimaamaan maailmankatsomukseensa: elämä on joko hyväksyttävä tai hylättävä kokonaan, eikä välimuotoja näiden kahden vaihtoehdon välillä hyväksytä. (Conti 2004, 538–540.) Tämä suhtautumistapa jättää vähän tilaa passiivisuudelle, joka Ricoeurin mukaan on olennainen ruumiillisen olemassaolon ulottuvuus. Ricoeur lähestyy ruumiillisuuden passiivisuutta Husserlilta omaksutulla käsiteparilla ruumis (*body*) ja liha (*flesh*). Näistä jälkimmäinen edustaa passiivisuutta, joka edeltää ruumiin aktiivista toimintaa ja samalla muodostaa sille edellytykset. Painon tunnun, tunteiden sekä tuntoaistin myötä liha muodostaa linkin tahtovan yksilön ja ulkomaailman välillä. Ihminen ei kykene vaikuttamaan lihan olemassaoloon, mutta lihan ansiosta hän pystyy toteuttamaan tahdonalaisia tekoja. (Ricoeur 1992, 321, 324.) Yksilön aktiivisuus perustuu siis aina passiivisuuteen ruumiillisen olemassaolon ehtojen edessä. Passiivisuus uhkaa Toddin kyynistä ja riippumattomuuteen pyrkivää suhtautumistapaa inhimilliseen olemassaoloon, ja siksi Contin esille nostama äärimmäisyys on hänelle ainoa mahdollinen suhtautumistapa ruumiiseen.

Seksuaalisuuden lisäksi vilpittömät tunnetilat uhkaavat Toddin riippumattomuutta, ja siksi hän ilmaisee niitä varovaisesti ja selitellen. Kerrottuaan sotarintamalla kokemastaan lamaannuttavasta pelosta Todd kommentoi asiaa seuraavalla tavalla: ”Sentimental? It certainly is, and I’ve thought so ever since. But that’s what the feeling was, and it was tremendously strong, and I’d not be honest if I didn’t speak of it.” (FO 68.) Kertoessaan tapahtumasta, jossa ei kyennyt hallitsemaan ruumistaan, Toddin on oikeutettava reaktionsa tilanteen voimakkuudella. Samalla hän korostaa rehellisyyttään sekä tietynlaista kovuutta itseään kohtaan: rehellisyyden nimissä hän on valmis tuomaan itsensä esille myös epäkiitollisessa valossa. Toddin itsereflektio peittää tai vähintäänkin hyvittää alkuperäiseen tapahtumaan sisältyvää passiivisuutta. Hän osoittaa tiedostavansa, millaisessa valossa

tapahtuma hänet näyttää, sekä hyväksyvänsä tämän, ja siten hän kokee ottavansa tapahtuman hallintaansa.

Todd käyttää samanlaista strategiaa kertoessaan, kuinka hänen isänsä antoi hänelle sodan jälkeen rahaa lomaan, jonka jälkeen isä toivoi hänen tähtäävän lakiuralle:

I must say that at that moment I felt wonderful about my father. His concern for me, the (for him) remarkable diplomacy of his approach, his generosity – all these, I see now, were ordinary sentiments, not unusual in themselves; but then I was a very ordinary sort of young man, too, at the time, and the sentiments, if commonplace, were nonetheless uncommonly strong. (FO 131.)

Todd kokee tarvetta selitellä tavanomaisina pitämiään tunteita, ja tämä itsereflektio toimii suojakilpenä todelliselle passiivisuudelle, joka uhkasi Toddin hallinnan kaipuuta.

Ricoeurin mukaan seuraava dialogisuuden taso, jonka varaan yksilönä toimiminen rakentuu, muodostuu suhteessa toisiin ihmisiin. Ajatus toisista sisältyy sisään rakennettuna kaikkiin yksilönä toimimisen muotoihin. Esimerkiksi agenttina eli aktiivisena subjektina toiminen edellyttää, että myös toiset vahvistavat yksilön tekojen alulle panijaksi. Moraaliset säännöt ja periaatteet puolestaan pohjaavat siihen ajatukseen, että tekijä ja uhri voivat vaihtaa roolejaan, tekijä on aina samanaikaisesti potentiaalinen uhri ja päinvastoin. (Ricoeur 1992, 329–330.)

Yksilön toiminta vaatii siis tuekseen toisten vahvistuksen, ja samanaikaisesti yksilö on alttiina muiden toiminnalle. Myös Taylor esittää, ettei yksilöä voi määritellä viittaamatta muihin ihmisiin. Identiteetti rakentuu kysymysten ja vastausten tilassa, jossa vastaamalla kysymykseen ”Kuka olen?” ihminen määrittelee, mikä on hänen asemansa suhteessa muihin ihmisiin⁶. (Taylor 1989, 29, 35.) Vasta dialogin muodostamassa tilassa ihmisen on siis ylipäätään mahdollista määritellä itsensä. Samalla tapaa kuin Todd suhtautuu kielteisesti ja torjuvasti ruumiillisuuden passiiviseen ulottuvuuteen, hän haluaa irtautua muista ihmisistä identiteettinsä ja toimintansa vahvistajina. Tämä johtaa paradokseihin, joita siirryn tarkastelemaan seuraavaksi.

Oiva esimerkki Toddin suhtautumisesta dialogisuuteen toisten ihmisten kanssa sijoittuu romaanin loppupuolelle, jolloin Jane kertoo tämän ja Harrisonin aikeista muuttaa Italiaan.

Toddille on alusta lähtien tärkeintä osoittaa, etteivät Janen ja Harrisonin suunnitelmat vaikuta

⁶ Seyla Benhabib kehittää Taylorin ajatusta kysymysten ja vastausten tilasta narratiivisen hermeneutiikan suuntaan ja yhdistää siihen Heideggerin heitteisyyden käsitteen. Benhabibin mukaan ihminen syntyy ja kehittyy tarinoiden verkostossa, jota hän ei ole voinut itse valita, mutta hän voi rakentaa identiteettiään tulkitsemalla noita tarinoita itselleen mielekkäällä tavalla. (Benhabib 1999, 344.)

häneen mitenkään: ”I believe she kept glancing at me to judge my reaction, but that might be simple vanity. At any rate, I showed no reaction at all.” (FO 210.) Todd ei halua antautua Janen kanssa aitoon dialogiin, joka voisi vaikuttaa häneen ihmisenä, vaan pyrkii ilmaisemaan ja pitämään yllä jo etukäteen lukkoon lyömäänsä kyynistä suhtautumista ihmisiin.

Myöhemmin, kun Jane ja Harrison kertovat Toddille, että heidän mielestään myös tämän ja Janen välinen suhde olisi tarpeen katkaista, Todd suhtautuu asiaan yhtä sulkeutuneesti, vakuuttaa etteivät Jane ja Harrison voi mitenkään loukata häntä eikä kaipaa heiltä perusteluja valinnoilleen. Jane kokee kuitenkin tarvetta selittää valintojensa motiivit, ja sen hän myös tekee Toddin vastusteluista huolimatta: ”What I want to say is that it was kind of *necessary* before to be actually carrying on affairs to prove to ourselves that we meant what we were talking about. But we don’t feel it’s necessary any more. I just feel stronger[.]” (FO 215.) Siinä missä Todd pyrkii vetäytymään dialogista, Jane haluaa tarjota vastauksen ilmassa leijuvaan kysymykseen, miksi hän ja Harrison haluavat ottaa etäisyyttä Toddiin. Samalla käy ilmi, että Janessa ja Harrisonissa on tapahtunut kasvua ihmisenä, he tuntevat itsensä voimakkaammaksi kuin ennen ja suuntautuvat kohti tulevaisuutta paljon aktiivisemmin kuin Todd. Näin ollen he ovat Heideggerin määrittelemässä merkityksessä Toddia autenttisempia: he pohtivat elämänsä suuntaa suhteessa heitä ympäröiviin ainutkertaisiin olosuhteisiin ja pyrkivät kohti parhaiksi katsomiaan mahdollisuuksia. Dialogiin asettuminen toisten kanssa on kytköksissä jatkuvuuden kokemukseen, sillä juuri dialogin kautta ihminen voi tunnustaa rajallisuutensa, alttiutensa maailmalle ja toisille ihmisille. Jotta voi saada asioita valmiiksi ja kehittyä, on hyväksyttävä subjektina toimimisen passiivinen puoli ja antauduttava toisten arvioitavaksi.

Kontrasti Janen ja Harrisonin sekä Toddin välillä kasvaa entisestään, kun Todd alkaa myöhemmin pohtia, pilaako Janen ja Harrisonin päätös hänen aikeensa teatterilaiivan räjäyttämisestä. Hän nimittäin pelkää, että hänen tekonsa motiivina pidettäisiin suhteen katkeamista, mitä hän pitää sietämättömänä ajatuksena. Hetken pohdinnan jälkeen hän kuitenkin ”tulee järkiinsä” ja ymmärtää, että on täysin samantekevää, miten hänen tekonsa vaikutin tulkitaan:

What difference did it make to me how they interpreted my death? Nothing, absolutely, made any difference. And, sane again, I was able to see nice attraction in the idea that, at least partly by my own choosing, the last act would be robbed of its significance, would be interpreted in every way but the way I intended. (FO 217.)

Sen sijaan että haluaisi avata itseään muille, Todd saakin siis kieroja nautintoa siitä, etteivät muut ymmärrä hänen tekonsa taustoja. Tämä ei koske pelkästään suunnitelmaa joukkomurhasta, vaan Toddin mielestä on yhtä lailla nautinnollista, etteivät toiset tiedä hänen sairauksistaan: ”I long ago learned that one’s illnesses are both pleasanter and more useful if one keeps their exact nature to himself: one’s friends, uncertain as to the cause of one’s queer behaviour and strange sufferings, impute to one a mysteriousness often convenient” (FO 57). Vaikenemalla sairauksistaan Todd evää toisilta ihmisiltä olennaisen keinon arvioida hänen katsomuksiaan ja motiivejaan (vrt. Tiepuoli 2018, 89).

Bahtin esittää, että koska kieli on aina pohjimmiltaan dialogista, pyrkimys välinpitämättömyyteen toisten mielipiteitä kohtaan johtaa paradoksiin, jossa ihminen on riippuvainen siitä, että toiset tunnustavat hänen välinpitämättömyytensä (Bahtin 1991, 327–328). Conti tulkitseekin, että Toddin taistelu suvereniteetista ja ainutlaatuisesta kertojajäänestä johtaa Bahtinin esittämään paradoksiin (Conti 2004, 541–542). Esimerkiksi lahjoittaessaan Colonel Henry Mortonille isältä perimänsä 5000 dollaria Todd esiintyy itsenäisenä ja kapitalistisesta laskelmoinnista vapaana, mutta todellisuudessa hän saa lahjastaan vastineeksi jotakin, mitä tarvitsee enemmän kuin rahaa – nimittäin paikallisen yleisön tunnustuksen omalle riippumattomuudelleen: ”Word got around town [– –] about the five-thousand dollars, and I was asked about it by a few extra-curious people. [– –] Most people, though, had already regarded me as rather eccentric, and so were pleased to have their suspicions confirmed.” (FO 193; ks. Conti 2004, 541–542.) Joka kerta kun Todd kieltäytyy Mortonin tarjoamasta vastalahjasta, hänen arvonsa yleisön silmissä nousee entisestään (Conti 2004, 542). Contin tulkinta tukee Bahtinin ja Ricoeurin ajatuksia siitä, että yksilön toiminta vaatii aina vahvistuksen toiselta. Myös Toddin riippumattomuus ja ”eksentrisyys” rakentuu paradoksaalisesti dialogissa toisten kanssa.

Conti jatkaa, että varmistaakseen kertojajäänensä suvereniteetin Toddin on pyrittävä vaientamaan toisten äänet oman kertomuksensa taustalla. Tämä tulee ilmi esimerkiksi siten, että Todd syyttää muita teennäisyydestä ja plagioinnista ilman, että kykenisi tunnustamaan vastaavia piirteitä itsessään. Esimerkiksi törmätessään nuoruuden rakkauteensa Betty Juneen vuosia myöhemmin bordellissa Todd otaksuu, että Bettyä vaivaa edelleen sietämätön epäily siitä, että hänessä on jotakin naurettavaa. Conti huomauttaa, että samaa voidaan sanoa myös Toddista: tätä vaivaa kalvava pelko siitä, ettei tämän ironisten roolien takana piilevää suvereniteettia tunnusteta. Samaten Todd pitää hotellissa asuvaa naapuriaan Mr. Haeckeria sääliänsä, kun tämä yrittää itsemurhaa jättäen viestiksi sitaatin *Hamletista*, vaikka

nimenomaan Todd itse on alun perin siteerannut *Hamletia*. Syyttämällä Haeckeria Todd pyrkii viemään huomiota pois omasta plagioinnistaan ja toivoo, että hänen suunniteltu itsemurhansa nähtäisiin sankarillisemmassa valossa. (Conti 2004, 542, 547–548.) Contin analyysi osoittaa, kuinka epätoivoisiin keinoihin Todd päätyy piilottaakseen vaikutteet kertojanäänensä taustalla.

Kaiken edellä esitetyn jälkeen on mielenkiintoista, että Todd tunnustaa pyrkivänsä aitoon dialogiin yhden ihmisen, nimittäin edesmenneen isänsä kanssa. Halu selvittää isän itsemurhan syy *Inquiry*n avulla palvelee pohjimmiltaan vielä suurempaa päämäärää, nimittäin Toddin ja hänen isänsä välisen ”epätäydellisen kommunikaation” selvittämistä: ”[W]hat I really want to discover is the nature and extent of my father’s contribution to our imperfect communication” (FO 224). Lopulta Toddin tutkielmat isästään ja itsestään, niiden mukana myös itse *The Floating Opera*, muodostavat yhden suureen kirjeen Toddilta isälle, joka ei tietystikään tule koskaan vastaanottamaan kyseistä kirjettä. Couturier esittääkin, että *The Floating Operan* yleisö ottaa isän roolin Toddin kertomuksen vastaanottajana ja vahvistajana (Couturier 1991, 6–7). Tätä voidaankin pitää perusteluna sille, miksi Todd niin usein romaanin aikana vetoaa yleisöönsä ja puhuttelee sitä suoraan.

Contin mukaan Todd miettii valtavasti yleisön mielikuvaa itsestään ja on riippuvainen siitä, että yleisö vahvistaa hänen autonomisuutensa ja suvereniteettinsa. Tämä riippuvuus on kuitenkin naamioitu jo edellä käsitellyn näennäisen riippumattomuuden taakse: Toddilla on tapana ennakoida yleisön mahdollinen tulkinta itsestään ja pyrkiä sen jälkeen ilmaisemaan, ettei hän välitä mitä hänestä ajatellaan. (Conti 2004, 542–543.) Bahtin, jonka dialogisuuden teoriaan myös Contin tulkinta perustuu, kutsuu tämäntyyppistä kerronnan strategiaa takaportin jättämiseksi. Takaportin jättäminen tarkoittaa sitä, että kertoja haluaa pitää viimeisen itseään koskevan tulkinnan itsellään ja jättää avoimeksi mahdollisuuden muuttaa itsestään tehtyä tulkintaa. (Bahtin 1991, 332–333.) Juuri näin tekee Todd, joka varoittaa yleisöä tekemästä johtopäätöksiä hänen kasvuympäristöstään, näennäisen boheemista elämäntavastaan tai isänsä tapojen omaksumisesta. Todd haluaa aina pitää viimeisen sanan itsellään, tehdä itsensä määrittelyn ulkoapäin mahdottomaksi. Tämä pyrkimys on pohjimmiltaan Toddin elämän supistuneen aikahorisontin taustalla. Koska Todd haluaa pitää viimeisen sanan itsellään, hän ei voi koskaan jättäytyä toisten arvioitavaksi – tästä syystä hänen on luovuttava asioiden valmiiksi saattamisesta ja pienennettävä tulevaisuushorisonttiaan. Myös kasvuympäristön ja isän perinnön vaikutuksen tunnustaminen kaventaisi Toddin vapautta määrittää itsensä, ja tästä syystä hänen on problematisoitava

suhteensa menneeseen ja pidettävä se epämääräisenä. Kieltäytyminen dialogisuuteen liittyvästä passiivisuudesta, joka perustuu yksilön rajallisuuden kohtaamiselle, vie Toddin elämästä jatkuvuuden kokemuksen.

Jäljellä on vielä viimeinen ja syvin Ricoeurin nimeämistä dialogisuuden muodosta, eli suhde omatuntoon. *Omatunto* (*Gewissen*) on Heideggerin käsite, joka kuvaa siirtymää epäautenttisen ja autenttisen olemistavan välillä. Omatunto on yksilön sisäinen ääni tai impulssi, joka ajaa ihmistä kohti omien todellisten mahdollisuuksien arviointia ja tunnustamista. Koska omatunto herättää ihmisen arkisesta olemistavasta, jossa ihminen on uponnut maailmaan jokapäiväisiä toimiaan kyseenalaistamatta, omatunnon kutsuun liittyy outouden ja ahdistuksen ulottuvuus, kokemus jostain uudesta ja vieraasta, joka on tietyllä tapaa itsestä erillinen mutta kuitenkin osa itseä. Ottamalla vastaan omatunnon kutsun ihminen voi omaksua perspektiivin, jossa hän voi arvioida elämäänsä merkityksellisesti ja kokonaisvaltaisesti, siis irtautua jokapäiväisen elämän toissijaisista askareista. Omatunto on siis Heideggerille ihmisyyteen liittyvä ontologinen rakenne, joka edeltää puhetta ”hyvästä” ja ”huonosta” omatunnosta. (Heidegger 2004, 337–340; Ricoeur 1992, 342, 348). Ricoeurin mukaan omatuntoon liittyy passiivisuuden ulottuvuus juuri siksi, että se samanaikaisesti kumpuaa itsestä ja kuitenkin jostain itseä ylempää. Hän kuitenkin kritisoi Heideggerin täysin etiikasta riisuttua puhetta omatunnosta ja argumentoi, etteivät ihmisen todelliset mahdollisuudet, joihin Heidegger autenttisuuden kohdalla viittaa, käytännössä voi tarkoittaa muuta kuin parhaimmaksi mahdolliseksi arvioitua toimintaa kunkin yksilöllisessä tilanteessa. Ricoeur ehdottaakin, että omatuntoa voitaisiin pitää moraalisena välittäjänä itsen ja maailman välillä, eräänlaisena sisäistettynä toisena, joka velvoittaa ihmistä parhaaseen mahdolliseen toimintaan. (Ricoeur 1992, 342, 351–354.) Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan *The Floating Operan* kohtausta, jossa on tulkintani mukaan kyse omatunnon kutsusta ja jossa käy ilmi myös, kuinka Todd jättää kutsuun vastaamatta.

Omatunnon kutsu edeltää Toddin päätöstä tuhota itsensä ja toimii syynä tuolle päätökselle. Kyseessä on hetki, jolloin kyynisyyden naamio Toddin sanojen mukaan murtuu, eikä hän ole vielä löytänyt uutta ratkaisua kuolevaisuutensa kyynisyyden tilalle. Kaikki alkaa siitä, kun Jane esittää huolimattoman kommentin Toddin sormista, jotka ovat vaurioituneet tämän terveysongelmien seurauksena. Tämä loukkaa Toddia, minkä Todd myös myöntää poikkeuksellisen avoimesti: ”[–] Jane’s remark, though offered in a mild enough tone, stung me all out of proportion to my actual sensitivity about my fingers – perhaps because I’d been caressing her” (FO 228). Todd ei kykene rakastelemaan Janen kanssa, vaan vetäytyy itseensä

kykenemättä nukkumaan. Samassa hänen koko elämänsä alkaa tuntua naurettavalta ja järjettömältä, hänet täyttää outouden ja ahdistuksen tunne. Voisikin sanoa, että Todd joutuu tänä hetkenä avoimesti kohtaamaan passiivisuuden, joka maailmassa olemiseen kuuluu. Hänen pitää kohdata se, ettei hän voi hallita ruumistaan, että hän joutuu toisen ihmisen arvioinnin kohteeksi ja etteivät hänen naamionsa kykene suojaamaan häntä näiltä kokemuksilta. Lopulta Toddin viallinen sydän nousee konkreettiseksi ilmentymäksi elämän rajallisuudesta ja hallitsemattomuudesta: ”It was my heart that had made my mask, not my will. The conclusion that swallowed me was this: *There is no way to master the fact with which I live.*” (FO 230.) Todd joutuu kohtaamaan elämän rajallisuuden ja hallitsemattomuuden ahdistavan kokonaisvaltaisesti. Heideggerin teoriaan nojaten olisi mahdollista, että Todd kokemuksen seurauksena hyväksyisi elämän rajallisuuden ja käyttäisi sitä välineenä selvittääkseen, mikä juuri hänelle on todella merkityksellistä. Todd kuitenkin valitsee toisen tien, kun ajatus itsemurhasta palauttaa hänen hallinnan tunteensa: ”There was no mastering the fact with which I lived; but I could master the fact of my living with it by destroying myself, and the result was the same – I was the master” (FO 231). Todd jatkaa suvereniteetin ja riippumattomuuden tavoittelua, ja hintana hän joutuu maksamaan ne paradoksit, joita tässä tutkielmassa on käsitelty. Dialogisuudesta kieltäytyessään, olemassaolon passiivisia puolia vähätellessään ja kieltäessään arvon rajalliselta inhimilliseltä olemassaololta Todd jää – terroritekonsa epäonnistuttua – välitilaan, jossa hänen elämänsä on vailla jatkuvuutta ja jossa riippumattomuuden illuusio rakentuu ainoastaan huolellisen retorisen työskentelyn varaan.

5 Lopuksi

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut *The Floating Opera* hermeneuttisen aikaproblematiikan näkökulmasta. Aluksi suuntasin huomioni kuolevaisuuden tematiikkaan, joka on keskeinen sekä romaanissa että Heideggerin *Olemisessa ja ajassa*. *The Floating Opera* eittämättä parodisoi Heideggerin ajatusta siitä, että oman kuolevaisuuden kohtaamalla voisi tavoittaa elämän merkityksellisyyden, kuten aiemmassa tutkimuksessa on esitetty. Analyysini kuitenkin osoittaa, että Heideggerin filosofia sopii laajemminkin romaanin tarkastelun lähtökohdaksi, sillä sen kautta käy ilmi, että kieltäessään inhimillisen rajallisuuden merkityksen Todd todellakin joutuu luopumaan merkityksellisestä tulevaisuushorisontista. Tässä mielessä siis Heideggerin teoria näyttää pätevän Toddin kokemukseen ajasta, ja näin ollen sitä voidaan käyttää hyväksi sen peilaamiseen, millä tavalla Toddin suhde aikaan on ongelmallinen, mitkä elementit siinä supistavat Toddin elämän ajallista horisonttia ja vievät siitä jatkuvuuden. Luvussa 2 käsittelin muun muassa sitä, miten Todd käyttää inhimillisen olemassaolon virittyneisyyttä, eli ihmisen affektiivista alttiutta maailmalle, perusteena kyyniselle ihmiskäsitykselleen. Tämä johtaa inhimillisistä päämääristä luopumiseen ja ironisten pelien luomiseen vilpittömien tulevaisuuden tavoitteiden korvikkeeksi. Tästä on hintana se, että Toddin elämästä puuttuu merkityksellisten mahdollisuuksien horisontti, eikä hän suuntaudu kohti tulevaisuutta Heideggerin määrittelemässä täydessä ja autenttisessa merkityksessä.

Luvussa 3 tulkitsin Toddin suhdetta menneisyyteen hänen isä-suhteensa kautta. Tässä yhteydessä Heideggerin toiston käsite näyttäytyi toimivana työkaluna, sillä se mahdollistaa menneisyyden tutkimisen ilman, että tarvitsee unohtaa Toddin suhteessa tulevaisuuteen ilmeneviä ongelmia. Pikemminkin toiston käsite herättää kysymyksen siitä, miten suhde tulevaisuuteen ja menneisyyteen kytkeytyvät toisiinsa Toddin elämässä. Tämä on käsittääkseni kysymys, jota *The Floating Opera* koskevassa tutkimuksessa ei ole aikaisemmin kysytty. Kysymykseen vastaamista avittivat paljon Haddoxin tulkinnat Toddin suhteesta isänsä edustamaan eteläiseen perintöön. Haddox osoittaa, että Toddin ambivalentti suhde rahaan, rasismiin ja lakimiehen ammattiin ovat palautettavissa isä-suhteeseen, josta tekee ristiriitaisen se, että isän voidaan katsoa pettäneen perinteiset eteläiset arvot ja siten kriisiyttäneen Toddin suhteen niihin. Täydennän itse Haddoxin tulkintaa esittämällä, että Toddin vaikea isä-suhde selittyy myös sillä positiolla, jonka hän ottaa ylipäättään inhimillistä ajallisuutta kohtaan. Todd ei voi vastata isänsä perintöön, koska hän pyrkii löytämään isän

itsemurhalle objektiivisen ja kaikenkattavan selityksen, eikä hyväksy sitä, että tapahtuman tulkinta tapahtuu välttämättä hänen omasta rajallisesta näkökulmastaan käsin. Toisin sanoen, koska Todd ei kykene hyväksymään omaa rajallisuuttaan suhteessa kuolemaan ja tulevaisuuden päämääriin, hän ei voi myöskään selvittää suhdettaan menneisyyteen.

Kaksi ensimmäistä käsittelylukua nostivat epäsuorasti esille Toddin identiteetin luomiseen käyttämiä strategioita. Niistä kävi ilmi, että Todd pyrkii autonomisuuteen niin suhteessa tulevaisuuteen kuin menneisyyteenkin. Hän ei halua tunnustaa rajallisia inhimillisiä päämääriä omakseen eikä tulla menneisyyden määrittelemäksi. Lisäksi tulevaisuuden korvaaminen ironisilla peleillä antoi osviittaa siitä, ettei Todd halua altistaa itseään keskenkeräisyydelle eikä tulla toisten arvioimaksi. Luvussa 4 suuntasin katseeni tarkemmin näihin identiteetin luomisen strategioihin. Tulini siihen tulokseen, että Todd kykenee pitämään yllä näennäistä riippumattomuuttaan maailmasta ainoastaan paradoksien kautta: hänen on hämärrettävä suhteensa hyvään ja anastettava toisilta mahdollisuus hänen arvioimiseensa, jotta hän voi pitää kiinni vakaumuksestaan kaiken inhimillisen merkityksettömyydestä. Se, että Todd joutuu näkemään valtavasti vaivaa kyynisen positionsa ylläpitämiseen, kuitenkin osoittaa, ettei hänkään ole riippumaton moraalisisista arvostelmista ja inhimilliseen olemassaoloon kuuluvasta dialogisuudesta. Tutkielmani perimmäinen tulos on, että juuri Toddin pyrkimys riippumattomuuteen sekä maailmasta että muista ihmisistä supistaa hänen elämänsä ajallisen horisontin. Jotta Todd voisi saavuttaa elämässään jatkuvuuden, hänen olisi hyväksyttävä maailmassa oloon liittyvä passiivisuus ja rajallisuus, se että ihmisen toiminta maailmassa määrittyy suhteessa toisiin ihmisiin ja ympäröiviin olosuhteisiin. Pyrkiessään kieltäytymään näistä ihmiselämän perusehdoista Todd päätyy väistämättä irrallisen nykyisyyden kokemukseen.

Tutkielmani lähtökohtana on ollut ennen kaikkea *The Floating Opera* esitetyn kyynisen elämänasenteen kriittinen tarkastelu hermeneuttisen filosofisen käsitteistön avulla. Kuten Barthin romaanin antamasta esimerkistä voi päätellä, kyseiseen elämänasenteeseen kuuluu pyrkimys määrittelemättömyyteen, ja siksi se on ilmiö, johon voi olla vaikea tarttua. Kuitenkin juuri hermeneuttinen ajatustraditio sopii loistavasti kyynisyyden ymmärtämiseen. Se korostaa yksilön rajallisuutta ja merkityksellisen elämän rakentumista suhteessa toisiin ja muodostaa siten kyynisyydelle vastavoiman. Katsonkin, että olen tutkielmassani onnistunut avaamaan maailmankatsomuksellisia ristiriitoja, jotka kumpuavat kyynisestä pyrkimyksestä kieltää yksilön alttius toisille ihmisille ja ympäröivälle maailmalle. Samanaikaisesti tiedostan myös kehittämisen ja jatkotutkimuksen mahdollisuuksia. Eräs kehityssuunta olisi

kulttuuristen kertomusten suurempi ja läpinäkyvämpi tarkastelu suhteessa Todd Andrewsin kyynisyyteen. Tällöin avautuisi vielä laajempi käsitys siitä, millaisista historiallisista ja yhteiskunnallisista olosuhteista Toddin kyynisyys kumpuaa. Näitä kysymyksiä on tarkasteltu tässä tutkielmassa jonkin verran, mutta uskon, että niihin voisi syventyä enemmänkin. Toinen jatkotutkimuksen mahdollisuus olisi kaunokirjallisen aineiston laajentaminen ja postmodernin kyynisyyden kokonaisvaltaisempi tarkastelu. Tämän myötä olisi mahdollistaa selvittää, missä määrin tässä tutkielmassa kyynisyydestä esitetyt tulkinnat pätevät laajemmassa kirjallisuushistoriallisessa kontekstissa.

Lähteet

Primaarilähteet

- Barth, John 1981 (1956, 1967), *The Floating Opera* (= FO). Revised Edition. St Albans: Granada Publishing Limited.
- 1978 (1958, 1967), *The End of the Road*. Revised edition, 12. painos. New York: Bantam Books.
- 1984 (1960), *The Sot-Weed Factor*. London: Panther Books.
- 1987 (1966), *Giles Goat-Boy*. New York: Doubleday.

Sekundaarilähteet

- Barth, John 1981, Prefatory Note to the Revised Edition (1967). – John Barth, *The Floating Opera*. Revised Edition. St Albans: Granada Publishing Limited.
- Bahtin, Mihail 1991, *Dostojevskin poetiikan ongelmia (Problemy poetiki Dostojevskogo 1963)*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.
- Benhabib, Seyla 1999, “Sexual Difference and Collective Identities: The New Global Constellation”. *Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 24 (2), 335–361.
- Conti, Chris 2004, “The Confessions of Todd Andrews: Double-Directed Discourse in The Floating Opera”. *Studies in the novel*. Vol. 36 (4), 533–551.
- Conti, Christopher 2005, “Irony, Cynicism and Satire in The Floating Opera”. *The Arizona quarterly*. Vol. 61 (4), 127–160.
- Couturier, Maurice 1991, “From Displacement to Compactness: John Barth's *The Floating Opera*”. *Critique - Bolingbroke Society*. Vol.33 (1), 3–21.
- Gadamer, Hans-Georg 2004: *Klassinen ja filosofinen hermeneutiikka (1968)*. – Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino, 40–76.
- Gray, Richard 2012, *A History of American Literature*. Second Edition. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Haddox, Thomas F. 2008, “John Barth's 'The Floating Opera' and Southern Modernism of the 1950s”. *Twentieth Century Literature*. Vol. 54 (3), p.307–338.

- Harris, Charles B. 1976, "Todd Andrews, Ontological Insecurity, and *The Floating Opera*". *Critique - Bolingbroke Society*. Vol.18 (2), p.34–50.
- Heavey, Emily 2015, Narrative Bodies, Embodied Narratives. – Anna De Fina & Alexandra Georgakopoulou (toim.), *The Handbook of Narrative Analysis*. Blackwell Handbooks in Linguistics. Malden: Wiley Blackwell, 429–446.
- Heidegger, Martin 2000, *Oleminen ja aika (Sein und Zeit 1927)*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Hutcheon, Linda 1984 (1980), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Reprint. New York: Methuen.
- Jameson, Fredric 1999 (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. 5. painos. London: Verso.
- Jordan, Enoch P. 1976, "*The Floating Opera* Restored". *Critique - Bolingbroke Society*. Vol.18 (2), 5–16.
- Koselleck, Reinhart 2004, *Futures past. On the Semantics of Historical Time (Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten 1979)*. Trans. Keith Tribe. New York: Columbia University Press.
- LeClair, Thomas Edmund 1973, "John Barth's *The Floating Opera*: Death and the Craft of Fiction". *Texas studies in literature and language*. Vol.14 (4) 711–730.
- Martin, Dennis M. 1976, "Desire and Disease: The Psychological Pattern of *The Floating Opera*". *Critique - Bolingbroke Society*. Vol.18 (2), 17–33.
- McLean, Kate C. 2016, *The Co-authored Self. Family Stories and the Construction of Personal Identity*. New York: Oxford University Press.
- Meretoja, Hanna 2013: Mitä on filosofinen kirjallisuudentutkimus? Romaani filosofian ja historian risteyshetimitä. – Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 51–82.
- 2018, *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. Explorations in Narrative Psychology. New York: Oxford University Press.
- Mäkikalli, Aino 2018, "Muisteleminen, identiteetti ja aika Per Pettersonin romaanissa *Kirottu ajan katoava virta*". *AVAIN - Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti* (3), 62–75.
- Nowotny, Helga 1994, *Time. The Modern and Postmodern Experience (Eigenzeit Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls 1989)*. Trans. Neville Plaice. Cambridge: Polity Press.
- Polvinen, Merja 2008, Narrated Authorial Identity: John Barth's *Iterated Opera*. – Birgit Neumann, Ansgar Nünning & Bo Petterson (toim.), *Narrative and Identity*.

- Theoretical Approaches and Critical Analyses*. Giessen Contributions to the Study of Culture, 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 87–98.
- Ricoeur, Paul 1984, *Time and Narrative. Volume 1 (Temps et Récit 1983)*. Trans. Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1988, *Time and Narrative. Volume 3 (Temps et Récit, vol. 3 1985)*. Trans. Kathleen Blamey & David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1992, *Oneself as Another (Soi-même comme un autre 1990)*. Trans. Kathleen Blamey. Chicago: The University of Chicago Press.
- Riessman, Catherine Kohler 2003, “Performing Identities in Illness Narrative: Masculinity and Multiple Sclerosis”. *Qualitative research*. Vol. 3 (1), 5–33.
- Saariluoma, Liisa 1989, *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- 1992, *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Taylor, Charles 1989, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tiepuoli, Arto 2018, Autenttisuus ja tarinan kerronnan etiikka John Barthin romaaneissa *The Floating Opera* ja *The End of the Road*. Pro gradu -tutkielma. Julkaistu sähköisesti UTUPub-palvelussa: <http://www.utupub.fi/handle/10024/146291>
- Tobin, Patricia 2016 (1992), *John Barth and the Anxiety of Continuance*. Penn Studies in Contemporary American Fiction. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ziegler, Heide 1987, *John Barth*. Contemporary writers. London: Methuen & Co. Ltd.