

KUN KIRJAILIJALLA ON VÄLIÄ

Günter Grassin (tulkinta)auktorisiteetti teoksessa *Im Krebsgang* ja sen vaikutus teoksen suomen-, ruotsin-, tanskan- ja englanninkieliseen käännökseen

Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (saksa)
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2008

Anne Maarit Mäkelä

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1. <i>Kääntäjän kunnioitus</i>	<i>1</i>
1.2. <i>Kirjailijan auktoriteetti</i>	<i>2</i>
1.3. <i>Aineisto ja sen analyysi.....</i>	<i>3</i>
2. Kääntäjä ja kirjailija	6
2.1. <i>Kirjailija syntyy.....</i>	<i>6</i>
2.2. <i>Jumalan sana</i>	<i>8</i>
2.3. <i>Jumalan sanasta kirjailijan kaikuun.....</i>	<i>10</i>
2.4. <i>Kirjailijan kuolemasta kääntäjän syntymään</i>	<i>16</i>
2.5. <i>Kääntäjän kapinasta neuvotteluun.....</i>	<i>20</i>
3. Kirjailijan auktoriteetti ja kääntäminen – tapaus Günter Grass.....	24
3.1. <i>Kääntäjäseminaarit</i>	<i>25</i>
3.1.1. <i>Kuinka kaikki sai alkunsa</i>	<i>26</i>
3.1.2. <i>Seminaarien työjärjestys ja anti.....</i>	<i>28</i>
3.2. <i>Tuotannon erityispiirteitä</i>	<i>31</i>
3.2.1. <i>Kirjoittaminen kuin käsityötä.....</i>	<i>32</i>
3.2.2. <i>Toistuvat teemat ja rakenteet.....</i>	<i>33</i>
3.2.3. <i>Metafiktiviset piirteet</i>	<i>39</i>
4. Aineiston esittely.....	44
4.1. <i>Im Krebsgang</i>	<i>44</i>
4.2. <i>Vastaanotto Saksassa.....</i>	<i>47</i>
4.3. <i>Ravunkäyntiä.....</i>	<i>49</i>
4.4. <i>Krabbans gång.....</i>	<i>50</i>
4.5. <i>I Krebsgang.....</i>	<i>51</i>
4.6. <i>Crabwalk</i>	<i>52</i>
4.7. <i>Käännösarvioista</i>	<i>53</i>

5. Vertaileva käänösanalyysi	55
5.1. <i>Kuinka rapu käy: nimen kääntämisestä</i>	59
5.2. <i>Faktasta ja fiktiosta</i>	62
5.2.1. Kirjailijan tulkinta vai historiallinen totuus.....	62
5.2.2. Selityksiä ja lisäyksiä	65
5.3. <i>Metafiktivisiä piirteitä</i>	73
5.3.1. Kirjailijan itseironia	74
5.3.2. Teosten kokonaisuus.....	77
5.4. <i>Henkilöhahmojen puhetavat</i>	79
5.4.1. Tullan Murre alkutekstissä	80
5.4.2. Tullan murre käänöksissä	81
5.5. <i>Syntaksi</i>	86
5.5.1. Aikatasot ja virkerakenne	87
5.5.2. Rytmistö.....	89
5.6. <i>Sanasto</i>	93
5.6.1. Sananmuodostus	93
5.6.2. Merenkäynnin kielikuvat	95
6. Yhteenveto	97
Lähteet	101

Liitteet

Liite 1: *Oili Suomisen haastattelu*

Liite 2: *Günter Grass – lyhyt biografia*

Deutsche Kurzfassung

Tiivistelmä

Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (saksa)
MÄKELÄ, ANNE MAARIT:

Kun kirjailijalla on väliä. Günter Grassin
(tulkinta)auktoriteetti teoksessa *Im Krebsgang* ja sen
vaikutus teoksen suomen-, ruotsin-, tanskan- ja
englanninkieliseen käännökseen

Pro gradu -tutkielma 113 sivua, liitteet 20 sivua, saksankielinen lyhennelmä 13 sivua
Toukokuu 2008

Tutkielman aiheena on kirjailijan auktoriteetti suhteessa hänen teostensa kääntämiseen. Taustaoletuksena tutkielmassa on, että kun käännetään arvostettua kirjailijaa, kääntäjän tätä kohtaan osoittama kunnioitus näkyy käännöksessä erityisesti alkuteoksen tyylin tarkkanan noudattamisena. Käännöstieteellisessä keskustelussa alavireessä oleva uskollisuuden käsite halutaan tässä nähdä positiivisessa merkityksessä osoituksena sekä kirjailijan että kääntäjän välisestä keskinäisestä kunnioituksesta ja arvostuksesta sekä luottamuksesta. Uskollisuus ymmärretään siis tässä jonakin muuna kuin puhtaana alistussuhteena, mutta samalla todetaan, että siihen liittyy aina myös vallan aspekti, jota ei voida tässäkään ohittaa. Tutkimusaineistona on saksalaisen kirjailijan Günter Grassin vuonna 2002 julkaistu kaunokirjallinen teos *Im Krebsgang*, joka käsittelee Saksan lähihistorian kiperiä teemoja fiktion ja paikoin myös lähes dokumentin omaisin keinoin, sekä teoksen suomen-, ruotsin-, tanskan- ja englanninkieliset käännökset.

Tutkielman teoreettisena taustana toimivat käännöstieteellisessä keskustelussa esitetyt erilaiset näkemykset alkuteoksen ja sen kirjoittajan sekä käännöksen ja kääntäjän välisistä suhteista. Merkittävän tutkimuksellisen viitekehyksen muodostaa myös Grassin vuodesta 1978 järjestämät kääntäjäseminaarit, joiden vaikutusta käännöksiin pyritään arvioimaan. Kääntäjäseminaarit nähdään tässä osoituksena Grassin auktoriteetista käännöksiään kohtaan, mutta ne ovat myös huomattava kanava kirjailijan ja kääntäjän todelliselle kohtaamiselle, mikä voi hälventää jo keskiajan uskollisten tekstien kääntämisestä periytyvää ”alkuteoksen pelkoa”.

Varsinaisen vertailevan käännösanalyysin pohjana tutkimuksessa käytetään tyylin käsitettä, jonka problemaattisuus on syytä pitää tässäkin mielessä. Kääntäjien kunnioituksen kirjailijaansa kohtaan oletetaan kuitenkin ilmenevän käännöksissä nimenomaan alkuteoksen tyylin tarkkana jäljentämisenä, joten tyylin käyttö analyysin pohjana on täten perusteltua. Tyyliä tarkastellaan niin sanaston kuin syntaksinkin tasolla. Lisäksi otetaan huomioon kirjailijan tyyllille ominainen piirre käyttää voimakastakin puhekieltä kuvaamaan henkilöihajensa puhetta. Tyylin lisäksi tarkastellaan käännöksiä alkuteoksen historiallisesta näkökulmasta, eli katsotaan, kuinka kääntäjät ovat menetelleet erilaisten alkutekstien kulttuurille ja kielelle tyypillisten ilmausten suhteen.

Tutkimus osoittaa, että arvostettua kirjailijaa todella käännetään hyvin tarkasti, mutta samalla voidaan myös todeta, että kääntäjien ratkaisut ovat saattaneet olla hyvinkin erilaisia. Kääntäjät siis tuottavat eroja, siitä huolimatta, että pyrkivät olemaan käännöksessään tarkkoja tai uskollisia. Sanojen merkitystä ei voikaa täten kukaan omistaa, vaan ne muuttuvat aina uuden lukijan, kääntäjän, tilanteen tai ajan myötä.

Avainsanat: auktoriteetti, kaunokirjallisuuden kääntäminen, kunnioitus, kääntäjäseminaari, tyyli, uskollisuus, valta

1. Johdanto

Ammattilaiselle kääntäjälle, joka kääntää kaikenlaista ja paljon, Grass on hyvä työ ja suunnaton haaste: itsestään on annettava kaikkensa, ja pääsee myös penkomaan hänen sanaista arkkuaan; mutta on myös oltava varovainen, pidettävä huoli, ettei tee tekstistä liian paljon omaansa, sillä sen täytyy ennen kaikkea haista ja kuulostaa Grassilta. (Oili Suominen 2002, 90. Suom. A.M..)

Kun kaunokirjallisuuden kääntäjä haluaa käänöksensä ”haisevan ja kuulostavan” alkuteoksen kirjoittajalta, mitä hän tällä oikeastaan tarkoittaa? Onko kääntäjä tällöin alkuteoksensa uskollinen ja nöyrä palvelija? Ja onko näin ollen käänös vain alkuteoksensa kuvajainen kohdekielellä, kuten vielä uskottiin pitkään ennen saksalaisia romantikkoja? Riitta Oittinen (1995, 11) toteaa: ”Kysymys uskollisuudesta ja tarkkuudesta liittyy kysymykseen auktoriteetista ja vallasta: niin kuin kaikki muukin inhimillinen toiminta, kääntäminenkin on vallankäyttöä. Onko siis kääntäjällä valtaa?” Tässä tutkielmassa on kysymys nimenomaan vallasta ja auktoriteetista, ennen kaikkea kirjailijan auktoriteetista omiin käänöksiinsä nähden. Olettamukseni on, että kirjailijaansa kunnioittava kääntäjä haluaa ja pyrkii käänöksessään seuraamaan alkutekstiään mahdollisimman tarkkaan. Kirjailijan valta on siis läsnä jo siinä, millainen asema alkutekstille annetaan, mutta kirjailija voi halutessaan myös käyttää hyvin konkreettista ja suoraa valtaa käänöksiinsä kuten esitykseni tulee osoittamaan. En kuitenkaan usko, että kääntäjät ovat vain nöyriä alkuteoksensa kopioijia, joille kirjailija voi sanella aivan minkälaiset ehdot häntä milloinkin sattuu huvittamaan. Niinpä siis onkin oletettavaa, että esitykseni tuo esiin myös osoituksia kääntäjien vallasta, olkoonpa tämä sitten hienovaraisempaa tai näkymättömämpää kuin kirjailijan valta.

1.1. Kääntäjän kunnioitus

Tutkielmassani tutkin saksalaisen kirjailijan Günter Grassin (tulkinta)auktoiteettia hänen *Im Krebsgang* -teoksessaan, ja sen vaikutusta teoksen suomen-, ruotsin-, tanskan- ja englanninkielisiin käänöksiin. Grassin kohdalla on kyse jo hyvin arvostetun aseman saavuttaneesta kirjailijasta. Yvonne Lindqvist on tutkinut vuonna 2005 julkaistussa tutkimuksessaan *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska* sitä, eroavatko, ja jos niin miten, kääntäjien toimintatavat toisistaan kun käännetään arvostettua kirjallisuutta tai niin sanottua kioskikirjallisuutta. Aineistossaan Lindqvist vertaa keskenään Nobel-palkitun Toni Morrisonin kääntäjien ratkaisuja Harlekiini-romaanien kääntäjien ratkaisuihin. Kontrolliaineistokseen hän on pyytänyt Morrison-kääntäjää kääntämään yhden Harlekiini-romaanin. Tutkimuksensa lopuksi Lindqvist (mt., 115) päätyy siihen, että arvostetun kirjallisuuden kääntämiseen liittyy kiinteästi kunnioitus kirjailijan tekstiä kohtaan. Tämä kunnioitus näkyy Lindqvistin (mts.) mukaan siinä, että kääntäjät pyrkivät säilyttämään lähdetekstin kokonaisuuden koskemattomana ja sellaisia muutoksia lausetasolla kuin

poisjätö tai lisäys vältetään. Strategia, jota arvostetun kirjallisuuden kääntäjät käyttävät, pyrkii välittämään lähdetekstistä juuri sen ainutlaatuisuuden ja alkuperäisyyden, millä Lindqvist (mts.) tarkoittaa sitä, että kääntäjät pyrkivät välittämään käännöksissään lähdekirjallisuuden eron kohdekirjallisuuteen nähden ja täten rikastuttamaan kohdekirjallisuutta.

Grassin kääntäjät ovat kirjoittaneet suhteellisen paljon omasta käännöstyöstään juuri Grassin tekstien parissa (ks. Øhrgaard 1988, Suominen 2004 ja 2005 sekä Frielinghaus 2002), ja näistä kirjoituksista välittyy lähes käsin kosketeltavana kääntäjien kunnioitus alkuteoksiaan ja niiden kirjoittajaa kohtaan. Myös Pernilla Rosell Steuer (2004, 10) on osuvasti todennut: ”Ei tarvitse kuin lukea Grassin kääntäjien tekstejä kokoelmasta *Der Butt spricht viele Sprachen. Die Grass-Übersetzer erzählen* vakuuttuakseen alkuteoksen merkityksestä kääntäjille: suuri arvostus sekä syvä kunnioitus leimaa pohjimmiltaan heidän suhdettaan alkuteokseen ja sen kirjailijaan.” (Suom. A.M.) Jo näiden kirjoitusten perusteella on siis selvää, että Grass-kääntäjät kunnioittavat kirjailijaansa, mutta kuinka tämä kunnioitus sitten saattaa näkyä itse käännöksissä? Lindqvistin (2005) tutkimukseen nojautuen otan analyysini pohjaksi sen, kuinka tarkasti kääntäjät pyrkivät noudattamaan alkuteoksen kirjoittajan tyyliä. Kuten Ritva Leppihalme (2007, 367) on todennut:

Erityisen ”pyhiksi” koettujen tekstien (esimerkiksi uskonnollisten tai poliittisten) tavoite voi kyllä olla mahdollisimman suuri semanttinen ja myös syntaktinen vastaavuus riippumatta siitä, mikä kohdekielessä muuten koetaan hyvän kielen tunnuspiirteiksi. Tällöin lähtöteksti ikään kuin oikeuttaa käännöksen kieliasun. Sama pätee erikoisen persoonalliseen kaunokirjalliseen tyyliin: jos kirjoittaja on riittävän arvovaltainen, kääntäjä kokee tärkeäksi hänen tyyliinsä piirteiden imitoimisen kohdekielen keinoin.

1.2. Kirjailijan auktoriteetti

Vuodesta 1978 alkaen, eli romaaninsa *Der Butt* julkaisemisen jälkeen Grass on järjestänyt kääntäjilleen erityisiä kääntäjäseminaareja aina uuden romaaninsa ilmestyttyä. Näissä seminaareissa Grass selittää teoksensa sisältöä ja sanavalintoja, ja kääntäjät voivat esittää hänelle kysymyksiä vaikeiksi kokemistaan kohdista tai ilmauksista. Näitä seminaareja voi siis pitää hyvin selkeänä osoituksena kirjailijan auktoriteetista kääntäjiinsä ja käännöksiinsä nähden. Nämä Grassin kääntäjäseminaarit ovat myös täysin ainutlaatuinen ilmiö koko maailmassa, sillä Grassin kollegoista vain muutamat ovat kutsuneet kääntäjiään koolle, mutta ainoastaan Grass on luonut näistä pysyvän instituution. Kirjailijaan oman teoksensa selittäjänä tai tulkitsija liittyy tietysti tiettyjä rajoituksia. Esimerkiksi kirjailija D. H. Lawrence (1972, 123) on todennut: ”Taiteilija on yleensä viheliäinen valehtelija, mutta hänen taiteensa, olettaen että se on taidetta, kertoo totuuden. [--] Älä koskaan

luota taiteilijaan. Luota tarinaan.” (Suom. A. M..) Tämän näkemyksen mukaan kääntäjänkin olisi siis luotettava täysin omaan tulkintaansa tarinasta, ja jopa pidettävä kirjailijan tulkintaa mahdollisesti valheellisena. Samoilla linjoilla on myös kirjailija Milan Kundera (1993, 160) esittäessään, että ”romaanikirjailija ei ole kenenkään ajatusten tulkki, ja väittäisin jopa ettei hän ole omien ajatustensa tulkki.” Seminaareissaan Grass kuitenkin esiintyy nimenomaan omien ajatustensa tulkkinä, mutta tämän ei tarvitse välttämättä tarkoittaa sitä, että hänkään osaisi kääntäjilleen kaikkea selittää, kuten tullaan näkemään.

Kirjailijan auktoriteetti huokuu vahvana myös siinä kokonaisvaltaisessa ”tekijäpersoonan” roolissa, jonka Grass on itselleen kirjailijana rakentanut ja omaksunut. Uskon, että tämä persoona vaikuttaa myös kääntäjien kirjailijaa kohtaan tuntemaansa kunnioitukseen, ja tämä näkyy myös siinä, millä tavalla kääntäjät suhtautuvat kirjailijansa teokseen. Esimerkiksi suomentaja Oili Suominen on pyytänyt Grassilta lupaa joidenkin alkuteosten kohtien muuttamiseen käänöksessään. Tämän perusteella kirjailijan auktoriteetti ja kääntäjien kunnioitus näyttäytyy hyvin autoritaarisena alistussuhteena, jossa kirjailija ylhäältä korkeuksistaan sanelee kuinka hänen teoksiaan tulisi kääntää. Grassin persoonaan ja hänen kääntäjäseminaareihinsa liittyy kuitenkin myös selvä lämminhenkisyys ja yhteisymmärrys: Grass on usein kuvaillut kääntäjiään ”laajennetuksi perheekseen” ja myös Suominen kuvailee haastattelussaan Grassin antamia neuvoja ”isällisiksi”. Perheenpää ei siis välttämättä olekaan pelottava autoritaarinen hahmo, millaiseksi esimerkiksi Oittinen (1995, 148) alkuteokselleen uskollisen kääntäjän suhtautumista alkuteokseensa kuvailee. Uskollisuudenkin voi täten nähdä positiivisemmassa valossa, kuin mitä sille käänöstieteellisessä tutkimuksessa usein suodaan: uskollisuus voi käsittääkseni olla myös keskinäistä luottamusta ja yhteisymmärrystä, kuten sanan käyttö rakkaussuhteessa mielletään.

1.3. Aineisto ja sen analyysi

Työni pääaineistona ovat itse tekstit: Grassin vuonna 2002 julkaistu teos *Im Krebsgang* sekä sen suomen-, ruotsin-, tanskan- ja englanninkieliset käänökset. Aineistoni esittelen tarkemmin luvussa neljä. En ole kuitenkaan vain kiinnostunut alkuteoksen ja sen käänösten välisistä suhteista, puhtaasti teksteistä, vaan myös siitä luovasta käänösprosessista, jonka kääntäjät niiden välissä käyvät läpi. Siksi tutkimukseni merkittävänä lähteinä ovat myös kääntäjien kirjoitukset ja kommentit omasta käänöstyöstään, erityisesti Helmut Frielinghausin (2002) toimittamassa kokoelmassa *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass Übersetzer erzählen* sekä Suomisen ja tanskantaja Per Øhrgaardin lukuisat kirjoitukset. Tätä tarkoitusta varten myös haastattelin Oili

Suomista helmikuussa 2007. Haastattelu kokonaisuudessaan on liitetty työn loppuun (ks. Liite 1), jotta jokaisen on mahdollista tarkistaa ja arvioida sen pohjalta tekemiäni tulkintoja.

Kun lukee Grassin kääntäjien pohdintoja kääntäjän suhteesta alkuteokseen, törmää kaiken aikaa *tyylin* käsitteeseen. Tutkimuskysymykseni kannalta tuntuukin mielekkäältä, kuten yllä todettiin ottaa varsinaisen vertailevan analyysin (luku viisi) pohjaksi juuri tyyli, eli poimin alkutekstistä Grassin tyyliille tyypillisiä piirteitä ilmentäviä otteita ja vertaan niitä kääntäjien ratkaisuihin. Tiedyt tyylipiirteet ovat Grassin kaunokirjalliselle ilmaisulle ominaisia, ne ilmentävät sitä millä tavoin hän maailmaa esittää. Näitä piirteitä esittelen luvussa kolme. Grassin teoksia juuri tyylin kääntämisen kannalta on tutkinut Claus-Bernhard Bengler (2004) väitöskirjassaan *Von der "Blechtrommel" bis "Ein weites Feld": Günter Grass' Prosastil und die Probleme seiner Übertragung ins Französische*, jossa keskitytään vertailemaan alkuteosten ja niiden käännösten tyylipiirteitä. Omassa tutkimuksessani lähtökohtani on kuitenkin kaiken aikaa siinä oletuksessa, että kääntäjien selvä kunnioitus kirjailijaa ja hänen teoksiaan kohtaan näkyy myös käännöksissä. Uskon, että alkutekstin ja käännösten tyylin vertailulla voidaan saada esiin jotakin tästä kunnioituksesta. Esimerkiksi Øhrgaard (1988, 190) on todennut, että "kaunokirjallisen käännöksen pitää ennen kaikkea olla uskollinen alkuteoksen sävyille ja tyyliille". Samoin Suominen (2005, 105) pitää tyyliä tärkeänä: "Tyyli ja sisältö ovat kirjallisuudessa erottamattomat, ja uskonkin, että ne syntyvät kirjailijan päässä usein yhtäaikaan." Vaikka käännös aina on erilainen kuin alkuteos, sillä samuus ei ole mahdollista, niin "tekstin ilme, sen tyyli ja henki toivottavasti säilyy ennallaan." (Mts.). Kirjailija siis luo tyylin, tekstin hengen, ja tyyli on se jolle kääntäjät pyrkivät olemaan ennen kaikkea uskollisia, uskollisia kirjailijan tyyliille.

Pelkkä tyylipiirteiden analyysi ei kuitenkaan vielä riitä vastaamaan tutkimuskysymykseeni. Grassin teokset käsittelevät aina tavalla tai toisella todellisia historiallisia tapahtumia, ja niissä esiintyy todellisia historiallisia henkilöitä. Historiallisista totuuksista on kuitenkin usein olemassa useampia eri versioita, erityisesti niin sanotuista tabu-aiheista kuten *Im Krebsgang* -teoksessa, jolloin kääntäjä joutuu ehkä miettimään myös sitä, kummalle olla uskollinen, kirjailijalle vai tietylle historialliselle totuudelle. Historiallisen ja kulttuurisen kontekstinsa johdosta teokseen sisältyy myös paljon kulttuurispesifejä ilmauksia, reaaliota, kuten historiallisten henkilöiden nimiä ja paikkoja tai vain näihin viittaavia nimityksiä, joita erityisesti kohdekulttuuri lukijan voi olla vaikea tai lähes mahdoton tunnistaa ja ymmärtää. Kääntäjillä on tähän erilaisia ratkaisuja, joita käsitellään analyysiluvussa siinä määrin kuin ne liittyvät alkuteoksen kirjoittajan valtaan ja kääntäjien kunnioitukseen. Kirjailijan vahva läsnäolo teoksessaan taas kertoo siitä, että hän pyrkii myös itse kontrolloimaan teoksensa vastaanottoa, ohjaamaan lukijan tulkintaa tiettyyn suuntaan. Tämä tulee ilmi teoksen metafiktiivisissä piirteissä, jotka myös ovat tyypillisiä Grassin tuotannossa. Grass

esimerkiksi viittaa kaiken aikaa muuhun tuotantoonsa ja esiintyy myös itse henkilöihahmona useissa teoksissaan. Tätä käsitellään luvussa kolme Grassin tuotannon osalta yleensä sekä kääntämisen osalta analyysiluvussa viisi.

Kääntäjilleen Grass on kirjailijana vahvasti läsnä muuallakin kuin teksteissään järjestämiensä kääntäjäseminaarien kautta. Toisaalta kääntäjäseminaarit ovat osoitus siitä, että Grass on kiinnostunut kääntäjistään ja arvostaa heitä, toisaalta taas se kertoo hänen pyrkimyksistään kontrolloida käännöksiä. Tutkimuksissa, joissa käsitellään Grassin teosten kääntämistä (ks. mm. Koskinen 1984, Bengner 2004, Rosell Steuer 2004) ei yleensä juuri oteta huomioon näitä Grassin järjestämiä seminaareja. Rosell Steuer (mt.) viittaa tosin väitöskirjatutkimuksessaan *...ein allzu weites Feld? Zu Übersetzungstheorie und Übersetzungspraxis anhand der Kulturspezifika in fünf Übersetzungen des Romans „Ein weites Feld“ von Günter Grass* seminaarien olemassaoloon ja huomauttaa myös kääntäjien kunnioituksesta kirjailijaa kohtaan, mutta itse varsinaisessa analyysissään hän ei pohdi näiden vaikutusta itse käänösprosessin lopputulokseen, käännökseen. Kääntäjäseminaareja, niiden syntyhistoriaa, työjärjestystä ja merkitystä kääntäjille esittelen luvussa kolme. Analyysiluvussa otan esille kääntäjäseminaareista sellaisia tiedossani olevia asioita, jotka liittyvät nimenomaan *Im Krebsgang* -teoksen kääntämiseen.

Aloitan siis tutkielmani esittelemällä luvussa kaksi muutamia merkittävimpiä näkemyksiä, joita ajan oloon on esitetty kirjailija ja alkuteoksen sekä kääntäjän ja käännöksen suhteista. Tämän jälkeen pyrin luvussa kolme tarkemmin osoittamaan sen, mitä tarkoitan Grassin auktoriteetilla suhteessa hänen käännoksiinsä, eli esittelen Grassin kääntäjäseminaareja sekä hänen teostensa erityispiirteitä. Seuraavaksi esittelen luvussa neljä aineistoni, missä yhteydessä esitellään myös kunkin käännöksen kääntäjä. Luvussa viisi päästään sitten varsinaiseen vertailevaan käänösanalyysiin, jonka pohjalta syntyneitä havaintoja kootaan vielä yhteen luvussa kuusi. Työssäni olen johdonmukaisesti suomentanut kaikki tutkimuskirjallisuudesta ottamani sitaatit mahdollisimman sanatarkasti ja sisällön huomioon ottaen, sillä haluan, että myös vieraita kieliä taitamattoman lukijan on helppo lähestyä tekstiäni. Lisäksi haluan tällä vastustaa sitä yleistä näkemystä, jonka mukaan ”kaikkihan osaavat englantia”, ja jonka perusteella englanninkieliset sitaatit voitaisiin jättää alkukieliseen muotoonsa muunkielisen tekstin lomaan. Oma tekstini pyrkii olemaan kaiken aikaa koherentisti nimenomaan suomenkielinen teksti, paitsi tietysti analyysiosassa, jossa vertaan alkutekstiä ja käännoksiä keskenään, jolloin niiden tarkalla kieliasulla on merkitystä.

2. Kääntäjä ja kirjailija

Kirjailijalla on omaperäisiä ajatuksia ja jäljittelemätön ääni. Hän voi käyttää hyväkseen mitä tahansa muotoa (romaanin mukaan lukien) ja kaikki hänen kirjoittamansa kuuluu hänen tuotantoonsa, koska se on hänen ajattelunsa merkitsemää ja hänen äänensä lausumaa. [–] Kirjailija kirjoittaa itsensä aikansa ja kansansa henkiseksi kartalle, ajatusten historian kartalle. (Milan Kundera 1993, 147–148.)

Kääntäjä henki on niin suunnaton ja mielikuvituksellinen yritys, että sitä voi pitää jopa vaarattomana; kääntäjä kirjain, niin pröystäilevä vaatimus, ettei ole mitään riskiä, että sitä koskaan edes yritettäisiin. (Jorge Luis Borges 2007, 36. Suom. A. M.).

Tarkoitukseni ei ole tässä esittää kattavaa kuvaa kääntämisen historiasta, vaan nostan esille joitakin merkittävimpiä suuntaviivoja liittyen nimenomaan käännökseen ja alkutekstin sekä kirjailijan ja kääntäjän suhteisiin. Esitykseni on siis väistämättä pelkistetty ja yleistävä (kääntämisen historiasta kattavammin ks. esim. Kelly 1979, Steiner 1976, Venuti 2000; erityisesti suomennoskirjallisuuden näkökulmasta ks. myös *Suomennoskirjallisuuden historia 1 ja 2*¹). Aloitan hahmottelemalla modernin tekijäkäsityksen syntyä, josta siirryn niihin teoreettisiin näkemyksiin, joiden lähtökohtana on alkuteos, alkuteoksen muodon tai hengen tarkka jäljentäminen. Tämän jälkeen seuraan kääntäjien (tai paremmin käännoistieteilijöiden) nousua barrikadeille vastustamaan tai horjuttamaan alkuteokselle ja sen kirjoittajalle annettua asemaa Tekijänä tai ”luojana” kääntäjän jäädessä vain nöyräksi palvelijaksi tai jopa petturiksi². Lopuksi, kuten teessin ja antiteessin kautta kuuluukin, päästään synteisiin, eli käsittelen näiden kahden ääripään yhdistäviä näkemyksiä, kääntämistä kommunikaationa tai neuvotteluna.

2.1. Kirjailija syntyy

Varhaisimmat käsitykset kirjailijasta katsovat kirjallisuuden olevan joko imitaation eli jäljittelyn tai inspiraation tulosta. Ajatus kirjallisuudesta inspiraationa juontaa juurensa shamaanien psyykkisiin matkoihin, joissa materiaalisen ja henkisen maailman rajat hämärtyivät. Shamanistisissa kulttuureissa shamaanien tehtävänä oli välittää henkimaailmaa materialistiseen maailmaan. Kreikan helleeninen kulttuuri taas näki runouden alkuperän Muusassa, jolle kirjailija toimi ainoastaan viestinvälittäjänä, ilmenemismuotona tai äänitorvena. Kirjailijoiden omaa luomistyötään koskevat lausumat, joissa kuvaillaan jonkin sanoinkuvaamattoman tai käsittämättömän voiman auttaneen kirjailijaa kuvaamaan jotakin sellaista, josta hänellä ei ole ollut aikaisempaa kokemusta, ovat

¹ H. K. Riikonen (toim.) 2007: *Suomennoskirjallisuuden historia 1–2*. SKS, Helsinki.

² Tätä kuvaa osuvasti tunnettu italialainen sanaleikki ”traduttore, traditore” eli ’kääntäjä, petturi’. Sanaleikin suomentaja joutuu tässä (ironista kyllä) tahtomattaankin petturiksi, sillä sanaleikin alkusointua on mahdotonta välittää suomen kielellä muuttamatta itse sisältöä. Englanniksi tämä sentään onnistuu: ”translator, traitor”.

pitäneet vahvasti yllä ajatusta inspiraatiosta kirjallisuuden lähteenä. Sekä shamanistien että helleenien inspiraatioon pohjaava tekijänäkemys pitää siis kirjailijaa ikään kuin valittuna poikkeusyksilönä, mutta samalla heidän näkemyksensä ei anna tilaa kirjailijalle luovana voimana. (Burke 1995, 5; Kurikka 2006, 19.)

Imitaatioon perustuva tekijäkäsitys on peräisin jo Platonilta ja Aristoteleelta, joiden pohdinnat imitaatiosta kuitenkin poikkeavat toisistaan. Platon katsoi taiteilijan jäljittelevän todellista maailmaa, joka sekin oli vain kopio todellisesta ja korkeammasta ideoiden maailmasta. Taideteos oli siis hänen mukaansa jäljitelmän jäljitelmä. (Kurikka 2006, 20.) Käännös olisi siis täten jäljitelmän jäljitelmän jäljitelmä. Platonin Sokrates ei Seán Burken (1995, 5–6) mukaan juuri arvostanut runoilijoita (eli kirjailijoita yleensä, mutta tuolloin puhuttiin runoilijoista, sillä kirjallisuus oli lähinnä suullista runoperinnettä), sillä runous oli kaukana moraalista ja totuudesta eli ideoitten maailmasta. Hän katsoi runouden olevan jopa vaarallista yhteiskunnalle, sillä kuvaillessaan jumalien ja sankarien epämoraalisia tekoja, se turmelee yhteiskunnan ja erityisesti nuorison moraalialia. (Burke 1995, 5–6; Kurikka 2006, 20.) Jotta voisi paremmin ymmärtää Platonin *Valtiossaan* esittämää itsepintaista ja voimakasta kritiikkiä runoutta ja runoilijoita kohtaan, on Burken (2006, 451) mukaan muistettava, että ennen Platonia ei oltu selkeästi eroteltu myyttiä ja totuutta, kuvitteellista kirjallisuutta ja rationaalista ajatusta, eikä etiikkaa ja kirjallisuutta. Vielä pääsääntöisesti suullisissa kulttuureissa kirjallisuus ei ollut kulttuurisen tietämyksen yksi osa-alue vaan sen säilytyspaikka, ja täten sen oli pysyttävä moraalisesti puhtaana. (Mt., 451.)

Aristoteleelle (1982, 13) taide on toiminnan jäljittelyä.³ Jäljittely on ihmisille luontaista jo lapsesta lähtien, oppiihan ihminen uusia asioita aluksi juuri jäljittelyn avulla, mutta jäljittely tuottaa myös nautintoa (mt., 17). Aristoteleen (mt., 31) mukaan historioitsijan ja runoilijan ero on siinä, että toinen kuvaa tapahtunutta, toinen taas sitä, mikä saattaisi tapahtua. Näin ollen hän pitää runoutta filosofisempänä ja vakavampana kuin historiaa, sillä runous kuvaa yleisiä totuuksia, historia puolestaan tiettyjä ajallisia yksittäistapauksia (mts., 31). Runoilijan on Aristoteleeta (mt., 67) noudattaen valittava jokin seuraavista jäljittelytavoista: ”jäljiteltävä asioita joko sellaisina kuin ne olivat tai ovat, sellaisina kuin niiden sanotaan tai ne näyttävät olevan tai sellaisina kuin niiden pitäisi olla”. Aristoteleen näkemyksessä runous rakentuu siis aiemmille malleille. Kurikan (2006, 21) mukaan aristoteelista tekijää voidaan kutsua tradition ylläpitäjäksi, sillä Aristoteleen ajattelussa runoilija ei ole subjektiivinen, kekseliäs tekijä, vaan hän pikemminkin kokooa yhteen konventioita.

³ Aristoteleen *Runousoppi* on ollut länsimaisen kirjallisuudentutkimuksen lähtökohta. Erityisesti hänen ajatuksensa jäljittelystä eli mimesiksestä ovat olleet alkuna erilaisille teoreettisille pohdintoille todellisuuden kuvaamisesta kirjallisuudessa, jota kautta päästään tarkastelemaan myös nykyisiä lajimäärittelyjä, erityisesti realistisen kirjallisuuden ja historiallisen romaanin määritelmät pohjaavat syvimmillään jäljittelyajatukseen (ks. esim. Erich Auerbach 1992/1946: *Mimesis: todellisuudenkuvaus länsimäisessä kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. SKS, Helsinki). Historialliseen fiktion palaan luvussa 5.2..

Aristoteleen *Runousoppi* koostuukin runoilijoille annetuista ohjeista ja säännöistä, joita näiden tulee noudattaa.

Tekijästä sen varsinaisessa nykyisessä merkityksessä voidaan Kaisa Kurikan (2006, 18) mukaan puhua vasta Gutenbergin painokoneen (1488) jälkeisestä ajasta lähtien. Myöhäisrenessanssista lähtien tekijä alkoi hahmottua nimettävissä olevaksi yksilöksi sen sijaan, että tekijä jäi aiemmin yleensä mainitsematta erityisesti uskonnollisissa käsikirjoituksissa, joiden ”tekijänä” pidettiin jumalaa. (Kurikka 2006, 18.) Yleensä modernista tekijästä on totuttu puhumaan vasta 1750-luvulta lähtien, mutta kehitys tähän suuntaan siis lähti liikkeelle painokoneen keksimisen myötä (Kurikka 2006, 18). Andrew Bennetin (2005, 58, 48–49) mukaan 1700-luvulla suuntauduttiin vahvasti yksilöllisyyteen niin filosofiassa, kaupallisuudessa kuin politiikassakin, mutta vasta painotekniikan mahdollistama taloudellinen hyötyminen tekijyydestä mahdollisti modernin tekijän synnyn. Tähän olivat materiaalisesti vaikuttamassa kustannustoiminnan nopea kaupallistuminen sekä kirjojen massamarkkinoinnin synty, keskiluokkaisen lukevan yleisön muodostuminen ja tekijänoikeuslakien kehittäminen, mutta myös tekijän omanarvontunto, itsensä tunnustaminen tekijäksi ja sen pitäminen arvossa, olivat modernin tekijäkäsityksen merkittävä henkinen taustatekijä. (Mt., 58, 48–49.)

2.2. Jumalan sana

Koska uskonnollisia käsikirjoituksia pidettiin ”jumalan sanana”, niitä myös käännettiin mahdollisimman sanatarkasti. Kääntäjä oli uskollinen kopioija, ja poikkeaminen alkuteoksen muodosta katsottiin synniksi. Louis Kellyn (1979, 35) mukaan tämän ajattelun taustalla on ollut erityisesti Augustinuksen kirjoituksissaan esittämät näkemykset kääntämisestä. Kelly (mts.) esittää, että augustinolaisen käännöskäsityksen mukaan kääntäjältä vaadittiin ensinnäkin tuntemusta niistä kahdesta kielestä, joiden välillä käännettiin sekä itse alkuperäistekstin asiasta. Toiseksi kääntäjän piti kyetä jonkinlaiseen tekstikritiikkiin, ja kolmanneksi hänen oli huolehdittava tarkkuudesta. Näin ollen kääntäminen nähtiin hyvin suoraviivaisena kaksiosaisena prosessina, jossa ensin alkuteksti luettiin alkukielellä, ja sitten kirjoitettiin uudelleen kohdekielellä. Oletettiin siis, että eri kielten pienimpien yksiköiden välillä vallitsee jokin pysyvä ja muuttumaton vastaavuus. (Mts..) Tämän käännösihanteen taustalla oli Andrew Chestermanin (1997, 22) mukaan ennen kaikkea harhaoppisuuden ja sen seurausten pelko, mutta myös alkutekstin auktoriteetin vankka kunnioitus. Vaikka tämä käännösihanne onkin saanut alkunsa nimenomaan uskonnollisten tekstien kääntämisestä, sen olemassaolo on edelleen aistittavissa myös lukuisissa kaunokirjallisuuden

kääntäjien omasta työstään kirjoittamissa teksteissä (mts.). Esimerkiksi kirjailija ja kääntäjä Vladimir Nabokov kirjoittaa vuonna 1955 omasta Puškin käännöksestään esseessään ”Problems of Translation: *Onegin* in English”:

Henkilöllä, joka haluaa kääntää kirjallisen mestariteoksen toiselle kielelle, on ainoastaan yksi velvollisuus suoritettavanaan, ja tämä velvollisuus on toistaa täydellisellä tarkkuudella koko teksti, ja ainoastaan koko teksti. Termi ’kirjaimellinen käännös’ on tautologinen siinä mielessä, että kaikki muu kuin se ei ole todella kääntämistä, vaan imitaatiota, adaptaatiota tai parodiaa. (Nabokov 2000, 77. Suom. A. M..)

Myös käännöstieteellisessä kirjallisuudessa tällä ihanteella on seuraajansa. Peter Newmark (1981, 39) jaottelee kääntämisen kommunikatiiviseen ja semanttiseen kääntämiseen, mutta toteaa, että molemmissa tapauksissa ”kirjaimellinen sanasta-sanaan-kääntäminen ei ole ainoastaan paras, vaan ainoa pätevä kääntämisen metodi.” Newmark (mts.) ei hyväksy minkäänlaisia ”tarpeettomia synonyymejä”, saatikka sitten parafrasaa missään kääntämisessä. Tällä Newmark tuntuu tarkoittavan sitä, että olkoonpa kääntäminen sitten kommunikatiivista tai semanttista, kääntäjä ei saa missään nimessä lisätä tekstiin mitään ylimääräistä. Newmarkin (1991, 10–11) mukaan kuitenkin suurin osa teksteistä vaatii ennemmin kommunikatiivista kuin semanttista kääntämistä. Tällaisiksi teksteiksi Newmark (mts.) lukee suurimman osan ei-kaunokirjallisista teksteistä, kuten lehtiartikkelit, tieto- ja oppikirjat, tieteellisen kirjoittamisen, propagandan, henkilökohtaisen kirjeenvaihdon ja niin edelleen. Toisaalta taas semanttista kääntämistä vaativat kaikki omaperäistä ilmaisua sisältävät tekstit olivatpa ne sitten filosofisia, uskonnollisia, poliittisia, tieteellisiä, teknisiä tai kaunokirjallisia. Newmark (mt., 11) vielä huomauttaa, ettei ole mitään syytä sille, etteikö lähtökohdiltaan täysin semanttinen käännös voisi myös olla voimakkaan kommunikatiivinen. Merkitys on kuitenkin Newmarkin (mts.) mukaan monimutkainen ja -tasoinen suhteiden verkosto, ja mitä enemmän käännös on kommunikatiivinen, sitä enemmän se yleistää, ja mitä enemmän yksinkertaistetaan, sitä vähemmän siinä on merkitystasoja.

Kun käännettävät tekstit sitten alkoivat uskollisten sijaan olla maallisempia, erityisesti renessanssin aikakaudella, myös käännösihanne muuttui. Kääntämisestä tuli sanatarkan jäljentämisen sijaan tulkintaa, kommentointia, adaptaatiota, jopa alkutekstin selitystä. Kääntäjät asettivat etusijalle lukijoidensa tarpeet ja makutottumukset alkutekstin tarkan muodon seuraamisen sijaan. Samalla kääntäjät myös alkoivat omaksua enemmän arvovaltaa, enemmän vastuuta omien käännöstensä tekijöinä. Keskiajalla kansankielelle kääntävät lyriikan ja proosan kääntäjät ottivat usein hyvinkin suuria vapauksia käännöksissään, jolloin oli aiheellista kysyä, kuinka vapaa käännös voi olla ennen kuin siitä tulee jotakin muuta kuin käännös. Keskiajan käännösihanne kannatti selkeyttä, ymmärrettävyyttä, luettavuutta ja sujuvuutta alkuteoksen muodon ja merkityksenkin uhalla. (Chesterman 1997, 24–25.) Kaikuja tästä keskiaikaisesta sujuvuuden ja luettavuuden ihanteesta voi

nähdä kenties nykyisinkin erityisesti kirjallisuuskriitikoiden käännoiskirja-arvioissa, joissa kääntäjään viitataan (jos ollenkaan) juuri ”sujuvan” tai ”soljuvan” äidinkielensä tuottajina. Muita kuin kirjallisuuskriitikoita tämä saattaa kuitenkin ärsyttää. Esimerkiksi kirjailija Milan Kundera (1993, 150) on kirjoittanut:

Eräässä kirjeessään Chopin kuvailee oleskeluaan Englannissa. Hän soittaa salongeissa ja daamit ilmaisevat ihastustaan aina samalla fraasilla: »Ah, miten kaunista! Se soljuu kuin vesi.» Chopiniä se ärsytti samoin kuin minua se että kuulen käännöstä arvostettavan samalla kaavalla: »Se on oikein sujuvaa.» »Sujuvan» kääntämisen kannattajat vastustavat usein minun kääntäjäni: »Eihän saksaksi (englanniksi, espanjaksi, jne.) sanota noin!» Vastaa heille: »Mutta ei tšekiksikään sanota niin!» Roberto Calassolla, hyvin rakkaalla italialaisella kustantajallani, on tapana sanoa: hyvän käännöksen tuntomerkki ei ole sujuvuudessa vaan niissä epäsovinnaisissa ja omaperäisissä lauseissa (joita »ei sanota») joiden säilyttämiseen ja puolustamiseen kääntäjällä on ollut rohkeutta. Aina välimerkkien epäsovinnaisuuteen asti.

Sujuvan tai soljuvan kääntämisen sijaan esimerkiksi Lawrence Venuti (1995, 11) suosittaakin vieraannuttavaa käännösstrategiaa, jossa kääntäjä nimenomaan pyrkii tuomaan esiin lähdetekstin eron kohdekieleen ja -kirjallisuuteen nähden rikkomalla kohdekielen ja -kulttuurin normeja. Näin siis kääntäjä kaiken aikaa myös muistuttaa lukijaa omasta olemassaolostaan käännöksessä sen sijaan, että sujuvasti kohdekielellä kulkeva käännös luettaisiin kuin illuusiona alkuperäisestä (Venutista ks. myös seuraava alaluku).

2.3. Jumalan sanasta kirjailijan kaikuun

Vielä lähes koko 1700-luvun ajan vallitsi Kellyn (1979, 48–49) mukaan ajattelu, että kielen perusuniversaalina on merkityksen ja merkitysyksikön välinen looginen sopimus. Saksalaisille romantikoille taas perusuniversaaliksi muodostui luova energia, joka otti ilmenemismuotonsa merkityksessä. Tätä kutsuttiin ”puhtaaksi kieleksi” (’reine Sprache’). (Mts..) Romantikot siis katsoivat kaikkien maailman kielten pohjalla olevan yhden ja saman puhtaan kielen, jolloin käännöksen ja alkuteoksen suhteen nähtiin olevan tämän puhtaan kielen eri ilmenemismuotoja. Friedmar Apelin (1983, 51) mukaan romantiikan taidekäsityksessä kääntämisellä ja käännöksillä oli hyvin merkittävä asema. Käännös nähtiin alkuperäisen taideteoksen elämän jatkajana, sen elämän jatkuvuuden mahdollistajana, mutta samalla myös uutena, itsenäisenä teoksena, joka osaltaan vaikutti aikansa taidekäsitykseen. Ralph-Rainer Wuthenow (1969, 7) huomauttaakin, että merkittävät aikakaudet Saksan kirjallisuuden historiassa ovat aina olleet sellaisia myös kääntämisen historiassa, tai paremmin, että juuri käännökset pohjustivat ja johdattivat uuteen aikakauteen. Kun vielä 1700-luvulla kääntäjät yrittivät Kellyn (1979, 49) mukaan lukemattomia kertoja tuottaa ”ranskalaista Vergiliusta” tai ”englantilaista Homerosta”, romantiikan käännösihanne pyrki

ilmaisemaan Vergiliusta ja Homerosta kohdekielellä, näyttämään vieras runoilija sellaisena kuin tämä oli, eli: ”sellaisena kuin tämä oli yhteydessä puhtaan kielen perusenergiaan.” Ainoastaan tällä tavoin kääntäminen saattoi olla kieltä muuttava ja uusintava ilmiö (mts.).

Friedrich Schleiermacher (2007) erottaa vuonna 1813 julkaistussa esseessään ”Eri kääntämismetodeista” kääntäjän ja tulkin tehtävät toisistaan hieman normaalista poikkeavalla tavalla. Yleisesti ottaen kääntäjän katsotaan operoivan tekstien parissa kun taas tulkit toimivat puheen alueella. Schleiermacher (2007, 8) puolestaan toteaa, että tulkki harjoittaa ammattiaan nimenomaan liike-elämän alueella ja todellinen kääntäjä tieteen ja taiteen alueella. Tällä hän tarkoittaa sitä, että mitä vähemmän kirjoittaja on näkyvä tekstissään, sitä enemmän tämä toimii ikään kuin pelkkänä välittävänä elimenä ymmärtäen kohdettaan ja seuraten tilan ja ajan järjestystä, ja sitä enemmän myös kääntäminen on puhdasta tulkkaamista. Tästä syystä lehtiartikkelien tai tavallisten matkakertomusten kääntäjä lähestyy tulkkia, ja Schleiermacherin (mt., 9) mukaan vaikuttaisi naurettavalta, jos tämä teeskentelisi työnsä olevan merkittävämpää ja tahtoisi tulla nähdyksi taiteilijana. Mitä enemmän taas kirjoittajan omintakeinen tapa nähdä ja yhdistellä asioita tulee näkyväksi tekstissä, mitä enemmän tämä seuraa joko vapaasti valitsemaansa tai vaikutelman määräämää järjestystä, sitä enemmän hänen työnsä kuuluu Schleiermacherin (mts.) näkemyksessä taiteen korkeammalle alueelle ja myös kääntäjän täytyy täten käyttää työssään muita voimia ja taitoja ja tuntea kirjailijansa ja tämän kieli toisella tavoin kuin tulkin. Tällöin kääntäjä nousee ”aina omimmalle alueelleen, nimittäin taiteen ja tieteen henkisiin tuotteisiin, joissa yhtäällä kirjailijan vapaa, omalaatuinen yhdistelykyky ja toisaalta kielen henki siihen kuuluvine havaintojen järjestelmiseen ja mielenvireyden sävystöineen on kaikki kaikessa [--].” (Mts.).⁴

Schleiermacher (mt., 10–12) näkee varsinaisen kääntäjän työllä erotuksena puhtaasta, mekaanisesta tulkkaamisesta kaksi erityistä vaikeutta. Ensinnäkin, kun kääntäjä kääntää kielestä toiseen, hän törmää siihen yksinkertaiseen ongelmaan, etteivät kahden kielen sanat tai ilmaukset vastaa useinkaan toisiaan:

Sana on asian kenties satunnainen, mutta tarkasti määritelty merkki. Mutta miten loputtoman raskaiksi ja kiemuraisiksi asiat tästä muuttuvatkaan! Ja miten usein asiantuntevimpien ja kielitaitoisimpien näkemykset jakautuvatkaan, kun he ovat kaikki vakuuttuneita siitä, ettei vastaavaa ilmaisua ole, mutta tahtovat silti sanoa, mikä olisi lähempänä! (Mt., 11.)

⁴ Tätä Schleiermacherin jakoa kaikessa arvottavuudessaan on toki syytä pitää arveluttavana. Ensinnäkin kääntämisen jakaminen toisaalta johonkin täysin mekaaniseen ja toisaalta henkiseen luovaan toimintaan on hyvin keinotekoinen jako. Toiseksi tulkkauksen sijoittaminen juuri ensiksi mainitulle puolelle on tulkkauksen vaatimusten vähättelyä. Tuon Schleiermacherin tekemän jaottelun tässä kuitenkin esille siitä syystä, että hänen näkemyksensä kääntämisestä tulisi tässä mahdollisimman tarkasti esitellyksi. Schleiermacherin jaottelua voisi myös hyvin verrata edellisessä luvussa esitettyyn newmarkin jaotteluun, jossa kommunikatiivinen kääntäminen vastaisi Schleiermacherin kääntäminen tulkkauskseen -näkemystä ja semanttinen kääntäminen varsinaista kääntämistä.

Toiseksi Schleiermacher (mt., 11–12) katsoo, että puhuja tai kirjoittaja on aina kaksinaisessa suhteessa kieleen, ja tämän puhe tai kirjoitus on mahdollista ymmärtää oikein ainoastaan silloin kun tämä suhde ymmärretään oikein. Tällä suhteella Schleiermacher (mt., 11) tarkoittaa sitä, että toisaalta jokainen ihminen, puhuja tai kirjoittaja, on oman kiellensä vallassa, eli ihminen ja hänen koko ajattelunsa ovat kielen tuotetta, eikä ole mahdollista ajatella täysin tarkasti mitään, mikä sijaitsee kielen ulkopuolella. Toisaalta kuitenkin, Schleiermacher (mt., 12) jatkaa, ”jokainen vapaasti ajatteleva, henkisesti itsenäinen ihminen rakentaa kieltä”, ja kysyy, ”[s]illä mikä muu kuin tällaiset vaikutukset olisi kasvattanut kielen raa’asta alkutilasta täydellisen kehittyneeseen tieteeseen ja taiteeseen?” Näiden vaikeuksien valossa kääntäminen alkaa Schleiermacherista (mt., 13) vaikuttaa lähes mahdottomalta tehtävältä:

Jotta hänen [kääntäjän] lukijansa voisivat ymmärtää, heidän täytyisi käsittää kirjailijan äidinkielen henki, kyetä aavistamaan sille ominainen tapa ajatella ja tuntea; mutta näiden tavoitteiden saavuttamiseksi hän voi tarjota lukijoilleen vain heidän omaa kieltään, joka ei koskaan osu täsmälleen yksin vieraan kielen kanssa; lisäksi hän voi tarjota heille itsensä, enemmän tai vähemmän kirkkaan ymmärryksen kirjailijastaan ja suuremman tai vähemmän ihailunsa tai hyväksyntänsä tätä kohtaan. Eikö kääntäminen tällä tavoin tarkasteltuna näytäkin typerältä hankkeelta? (Mts..)

Onnistuakseen tehtävässään kääntäjällä on Schleiermacherin (mt., 15) mukaan valittavanaan kaksi vaihtoehto, jotka ”eroavat toisistaan siksi täydellisesti, että vain toista on seurattava niin ankarasti kuin mahdollista.” Kääntäjä voi joko jättää kirjailijan mahdollisimman rauhaan ja kuljettaa lukijansa tämän luo, tai hän voi antaa lukijan olla mahdollisimman rauhassa ja viedä kirjailijan lukijan luo. Näistä vaihtoehdoista siis ainoastaan ensimmäinen on Schleiermacherin (mt., 24) mukaan suotava todelliselle kääntäjälle, sillä ”käännöksen lukija vetää vertoja parhaalle alkukielisen teoksen lukijalle vasta sitten, kun hän pystyy aavistamaan ja vähin erin tajuamaan teoksesta kielen hengen ja tekijän yksilöllisen hengen: [--].” Schleiermacher (mt., 30–31) jatkaa vielä, että ”[t]eoksissa, jotka korkeammassa mielessä kuuluvat tieteeseen ja taiteeseen, tekijän alkuperäinen henki on nimittäin äiti ja äidinkieli isä.” Grassin tanskantaja Per Øhrgaard (2002, 105), jonka oma käännösmetodi perustuu juuri Schleiermacherin ”todelliselle kääntäjälle” osoittamaan vaihtoehtoon, huomauttaa kuitenkin, että itse kääntäminen käytännössä ei koskaan voi olla täysin puhtaasti joko vieraannuttavaa tai kotouttavaa. Kärjistäen Øhrgaard (mts.) esittää, että kirjailijan vieminen lukijan luo johtaa lopulta siihen, että kääntäjän olisi parempi kirjoittaa oma teos kuin kääntää toisen teosta. Ja lukijan vieminen kirjailijan luo tarkoittaa, että lukijan olisi parempi opetella lähdekieli ja lukea itse alkuteos (mts.).

Øhrgaardin esittämä ensimmäinen kärjistyys on myös toisinaan riippuvainen siitä, *kuka* kääntää. Usein nimittäin kääntäville kirjailijoille, jotka ehkä muutoinkin ovat hyvin näkyviä ja räiskyviä persoonallisuuksia, sallitaan huomattavasti suurempi poikkeaminen alkuteoksesta. Esimerkiksi

Pentti Saarikosken suomennosta J. D. Salingerin *Sieppari Ruispellossa* -teoksesta tai Homeroksen ja Joycen *Odyseuksia* on yleisesti pidetty enemmän Saarikosken kuin alkuperäisten kirjoittajiensa teoksina.⁵ Malliesimerkkeinä uuden kirjallisuuden luomisesta kääntämisen kautta Janna Kantola (2007, 318) mainitsee myös Louis Zukofskyn Catullus-käännökset vuodelta 1969 ja David Melnickin käännös *Iliasta*, ”Men in Aida” vuodelta 1983. Molemmat Kantolan esittämät esimerkit ovat niin sanottuja homofonisia käännöksiä, eli käännöksi, joissa pääpaino on äänneasun kaltaisuuden luomisessa kohdekielessä sanakirjamerkityksen toistamisen sijaan (mts.). Ja molemmissa tapauksissa kääntäjän on ollut tunnettu runoilija. Riitta Oittinen (1995, 36) huomauttaa vielä, että Schleiermacherin ääripäät, joko kääntäjä taluttaa lukijansa alkutekstin kirjoittajan luo tai kirjailija viedään lukijansa tykö, synnyttävät kirjailijan, kääntäjän ja kohdekielisten lukijoiden välille ristiriidan, jota Oittinen pitää kuitenkin pitää näennäisenä. Oittisen (mt.) mukaan kirjailijaa, kääntäjää ja lukijaa ei pitäisi asettaa eri puolille kuin toistensa kilpailijoina, vaan heidän etunsa tulisi nähdä yhtenevinä: ”Kyllä kirjailijakin siitä iloitsee, että kääntäjä kääntyy tulevien lukijoidensa puoleen ja tekee parhaansa, jotta kirjailijan teokset olisivat myös käännöksinä täysipainoista kaunokirjallisuutta ja jotta ne hyväksyttäisiin osaksi kohdekielistä kirjallisuutta.” Näin on ainakin Grassin ja hänen kääntäjiensä välillä kuten luvut 3.1. ja 3.2. osoittavat.

Edellä esitetyn perusteella Schleiermacherin näkemyksen mukaan kääntäjän tehtävänä on siis välittää lukijalle, ei alkuperäistä teosta *an sich* (sillä se on mahdotonta), vaan oma ymmärryksensä tästä teoksesta, ymmärryksensä kirjailijan hengestä ja kielestä teoksessa. Schleiermacherille vierauden olemus käännöksessä on siksi tärkeää, että käännökset samalla rikastuttavat kohdekieltä. Schleiermacherin kohdalla onkin otettava huomioon, että hänen mukaansa kääntämisellä on merkitystä nimenomaan kohdekielen ja -kielisen ilmaisun kehityksessä: ”Jos tulee aika, jolloin meillä on julkinen elämä, joka yhtäältä kehittää sisällöltään vilkkaamman ja kielestä huolehtivamman seurallisuuden ja toisaalta tarjoaa enemmän vapaata tilaa puhujan taidolle, tarvitsemme ehkä vähemmän kääntämistä kielen muotoutumisessa.” (Mt., 36). Øhrgaard (Zimmermann 1999b) yhtyy vahvasti tähän Schleiermacherin näkemykseen, että kääntäminen on merkittävää nimenomaan kohdekielen ja kirjallisen kulttuurin kannalta, ja hänen mukaansa tulisikin kääntää vain sellaisia kirjoja, joita kohdekulttuurilla itsellään ei ole. Øhrgaard katsoo, että juuri Grass on sellainen kirjailija, jollaista ei tanskalaisesta kulttuurista löydy, ja siksi Grassin teoksia on tarpeellista ja merkittävää kääntää (Zimmermann 1999b).

Romantiikan ja Schleiermacherin hengessä Walter Benjamin kirjoittaa vuonna 1923 hänen Baudelaire-käännöksensä johdannoksi julkaistussa esseessä ”Kääntäjän tehtävä”:

⁵ Ks. esim. Kaisa Koskinen 2007: Pentti Saarikoski (1937–1983). Teoksessa: Riikonen (toim.) 2007. 503–506.

Tämä tehtävä koostuu sellaisen suhteen [*Intention*] löytämisestä siihen kieleen johon käännetään, että siitä käsin on kirvoitettavissa alkuteoksen kaiku. Juuri tässä käännos kerta kaikkiaan erottuu runosta, sillä jälkimmäisen pyrkimykset [*Intentionen*] eivät milloinkaan koske kieltä sellaisenaan, kokonaisuutena, vaan aina vain välittömästi tiettyjä kielellisiä merkityksiä. Käännos ei runon tavoin sijoitu keskelle kielen sisäistä taikametsää, vaan tämän eteen ja ulkopuolelle, ja sen sijaan että itse astuisi tuohon metsään kännös houkuttelee alkuteosta sille erityiselle seudulle, jossa omakielinen kaiku voi antaa aavistuksen vieraskielisestä teoksesta. (Benjamin 2007, 46; hakasulkeet ja kursivointi Leevi Lehto.)

Benjaminin käyttämää ilmaisua ”alkuteoksen kaiusta” tai ”omakielisestä kaiusta” voisi hyvin verrata Schleiermacherin alkuteoksen ”kielen henkeen ja tekijän yksilölliseen henkeen”.

Benjaminin (mt., 41) mukaan kännös tosin kumpuaa alkuteoksesta, ”[m]utta ei niinkään sen elämästä kuin »eloonjäämisestä».” Tällä Benjamin (mts.) tarkoittaa sitä, että kännös on aina väistämättä alkuteostaan myöhäisempi, ja juuri sellaisena samalla osoitus alkuteoksen elämän jatkumisesta. Huomattavaa tässä Benjaminin näkemyksessä on se, että vaikka kännös kumpuaakin alkuteoksesta, se ei ole alkuteoksensa puhdas kopio tai jäljitelmä: ”Alkuteoksen elämän jatkuminen – niin kuin itse sanakin osoittaa – merkitsee nimittäin sen lakkaamatonta muuttumista ja uudistumista.” (Mt., 43). Ranskalainen dekonstruktionisti Jacques Derrida (1985, 191) jatkaa tätä Benjaminin näkemystä vielä pidemmälle vertaamalla alkuteoksen ja kännöksen suhdetta lasten ja vanhempien suhteeseen, jossa lapsi on epäilemättä vanhempiensa oma, lapsen alkuperä on vanhemmissa, mutta jossa lapsi on lopulta kykenevä puhumaan omasta puolestaan, jolloin siitä tulee jotakin muuta kuin vanhempiensa puhdas kopio. Ja kenties samalla myös jotakin muuta kuin mitä vanhemmat olisivat siitä toivoneet. (Mts..) Myös Grassin suhdetta kännöksiinsä on verrattu vanhemman ja lapsen suhteeseen (Øhrgaard 2002, 99–100; ks. myös luku 3.1.1.). Erotuksena Derridan vertaukseen on kuitenkin huomattava, että Grassin kohdalla korostuu vanhemman (eli kirjailijan) kasvattajan rooli lapseensa (eli kirjoihinsa) nähden: Grass ei ainoastaan päästä kirjojaan maailmalle (eli anna kirjojaan kännnettäväksi) vaan pyrkii myös kasvattamaan niitä.

Kännös on siis Benjaminin mukaan väistämättä eri kuin alkuteoksensa, mutta todellinen alkuteoksen kaiku on Benjaminin (mt., 47) mukaan mahdollista saavuttaa nimenomaan sanatarkan kääntämisen avulla:

Tosi kännös on läpinäkyvä, ei peitä alkuteosta, ei asetu sen tielle, vaan antaa puhtaan kielen yhä vain väkevöityneenä ja kuin oman välineensä voimistamana langeta alkuteoksesta. Tämän mahdollistaa nimenomaan sanatarkkuus syntaksin välittämisessä, mikä juuri osoittaa sanan – lauseen sijasta – kääntäjän peruselementiksi. Sillä lause on muuri alkuteoksen kielen edessä, sanatarkkuus taas arkadi. (Mt., 49.)

Romantikoista kumpuava kännösihanne ei pitänyt kääntäjää vain nöyränä kopioijana, vaan antoi arvoa kännökselle nimenomaan omana itsenäisenä taideteoksenaan. Täysin alkutekstiään vastaava kännös oli romantikoille mahdoton ideaali (Kelly 1979, 49). Romantikojen kännösihanne

osoittautuu siis vähintään käytännössä aina mahdottomaksi. Ja koska käännös ei voi koskaan täysin tavoittaa alkutekstiään tai sen kirjoittajaa, onkin käännöksestä usein puhuttu alkuperäiselle alisteisena versiona, jopa alkuteostaan aina huonompana. Esimerkiksi Antoine Berman (2007, 100) vertaa käännöstä kuuhun: ”Käännös on kuin kuu: se saa kirkkautensa auringolta (alkuteokselta) ja loistaa siten lainattua ja heikompaa valoa.” Myös Grassin kääntäjäseminaarit ovat saaneet alkunsa nimenomaan siitä, että kirjailija katsoi teoksiaan käännetyn huonosti, jopa väärin (ks. esim. Suominen 1978, 171; Zimmermann 1999b). Øhrgaard (Zimmermann 1999b) on sitä mieltä, että aina kun kääntää merkittävää ja hyvää kirjailijaa (kuten Grassia) on olemassa pelko, että käännöksestä tulee alkutekstiään heikompi, sillä käännöksessä aina väistämättä menetetään jotain. Hän kuitenkin jatkaa, että jos kääntäjällä on onnea, nämä menetykset voi päästä korjaamaan jossakin toisessa kohdassa, esimerkiksi kun lähdetekstin sanaleikkiä ei pystytä kääntämään millään vastaavalla tavalla kohdetekstissä, voi menetyksen onnistua paikkaamaan jossakin muussa kohtaa. Menetyksiä siis pyritään kompensoimaan aina kun mahdollista. Vaikka jotakin aina väistämättä menetetään käännöksessä, ovat käännökset kuitenkin Øhrgaardin mukaan välttämättömiä. Hän huomauttaa, että vaikka saksalaiset romantikot olivat yhtä mieltä kääntämisen mahdottomuudesta, he kuitenkin kaikki myös itse käänsivät. (Zimmermann 1999b.)

Lawrence Venuti (1995), joka teoksessaan *The Translator's Invisibility* kannattaa juuri romantikoilta, ja erityisesti Schleiermacherilta peräisin olevaa ajatusta, että käännöksen pitää ennen kaikkea vaikuttaa lukijalleen vieraalta, antaa alkuteoksen kielen ja kirjoittajan paistaa käännöksestä läpi. Venutille tämä ajatus on tärkeä, ei niinkään kohdekielen ja -ilmaisun kehittymisen kannalta, ei sen kannalta, että alkuperäisen kirjoittajan kaiku tai henki olisi käännöksessä etusijalla, vaan nimenomaan kääntäjän näkyvyyden kannalta. Tällä Venuti vastustaa juuri sitä näkemystä, että käännös olisi aina alkutekstilleen alisteinen, ja pyrkii tekemään kääntäjän roolin sekä käännöksessä että yhteiskunnassa näkyväksi. Venutin mukaan kääntäminen on aina tulkintaa, eikä siis voi koskaan olla kuin alkuperäinen teos. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että käännöstä tulisi pitää alkuteokselle alisteisena, että sen tulisi hävittää näkyvistä oma käännösluonteensa, ja kielen sujuvuuden avulla esiintyä ikään kuin alkuteoksena. Kääntäjän tulisi nimenomaan tehdä itsensä ja tulkintansa näkyväksi käännöksessä vieraannuttavalla käännösstrategialla. Näin kääntäjä tekee lukijalle käännöksessään kaiken aikaa selväksi, että kyseessä on käännös, eikä lukijalle siis uskotella, että tämä lukisi alkuperäistä teosta. Tällä tavoin voidaan Venutin mukaan myös vastustaa käännösten ja erityisesti kääntäjien alisteista asemaa yhteiskunnassa. (Mt., *passim.*) Tämä Venutin näkemys kääntäjien näkymättömyydestä liittyy jo kiinteästi seuraavassa luvussa käsittelemäni ajatukseen kirjailijan kuolemasta ja kääntäjän syntymästä.

2.4. Kirjailijan kuolemasta kääntäjän syntymään

Jo T. S. Eliot (1972, 73) totesi vuonna 1919 esseessään ”Tradition and the individual Talent”, että ”rehellisen kritiikin ja ymmärtävän arvostuksen tulisi kohdistua, ei runoilijaan vaan itse runouteen.” Eliot (mt., 75) tarkentaa vielä, että runo ei ilmennä mitään ”persoonallisuutta”, vaan se on väline, jossa mielikuvat ja kokemukset yhdistyvät erikoisilla ja odottamattomilla tavoilla, ei runoilijan persoonallisuuden ilmaus. Tässä Eliotin näkemyksessä voi jo kuulla kaikuja vuoteen 1968, jolloin Roland Barthes (1993) julisti tekijän kuolleeksi esseessään ”Tekijän kuolema”. Esseessään Barthes kysyy, onko kirjailija vastuussa siitä, mitä hän kirjoittaa, ja onko kielen takana ylipäänsä mitään tekijää, jonka vapaiden valintojen tuote teos olisi. Vastaukseksi hän esittää väitteen, että kieli ennemminkin peittää puhujan ja jatkaa: ”lukijan syntymä merkitsee väistämättä tekijän kuolemaa.” (Mt., 114.) Michel Foucault (1977) puolestaan kehitti Barthesin ajatusta vuonna 1969 kysymällä, kuka edes välittää siitä, kuka puhuu, esseessään ”What is an author?”. Foucault puhuu tekijän sijasta tekijä-funktiosta (*author-function*), tekijän funktiosta diskurssissa. Foucault (mt., 137–138) huomauttaa, että subjektia ei tulisi kuitenkaan täysin hylätä. Sen sijaan, että edelleen vaalitaan ajatusta ”luojasubjektista”, tulisi hänen mukaansa määritellä subjekti uudelleen, pohtia sen funktiota ja riippuvuussuhteita. Foucault’n (mts.) mukaan olisi kysyttävä: ”missä olosuhteissa ja muodoissa sellainen entiteetti kuin subjekti ilmestyy diskurssin järjestykseen, mitä asemia ja funktioita sillä on, ja mitä sääntöjä se noudattaa kussakin diskurssissa. Lyhyesti: subjekti (ja sen korvikkeet) on riisuttava sen luovasta roolistaan ja analysoitava monimutkaisina ja vaihtelevina diskurssin funktioina.”

Myös käännöstieteellisessä kirjallisuudessa on näkyvässä siirtyminen alkuperäisteos- ja -tekijäkeskeisestä ajattelusta kohdeteksti- ja kääntäjäkeskeisempään ajatteluun. Kun lähdetekstin ja -tekijän asema heikkeni, huomio kohdistui nyt lukijaan eli kääntäjään. Venuti (1992, 11) huomauttaa, että kääntäjä on kulttuurisen toiminnan agentti, jonka toiminta perustuu tietoiseen itsensä ohjaamiseen ja erilaisten kulttuuristen sääntöjen ja voimavarojen aktiiviseen konsultaatioon aina sanakirjoista ja kieliopeista toisiin teksteihin ja diskursiivisiin strategioihin sekä käännöksiin, niin kanonisoituihin kuin marginaalisiin. Kääntäjä siis nähtiin aktiivisena luovan toiminnan agenttina. Alexis Nouss (2007, 163) siirtää suoraan Barthesin julistuksen lukijasta kääntäjään:

Siirtyminen teoksesta tekstiin, joka haihduttaa isyyden raskaan ja alati läsnäolevan [sic.] varjon, palauttaa kääntämiselle sellaisen uudelleenkirjoittamisen vapauden ja ilon vailla syyllisydentunnetta, joka sillä menneinä vuosisatoina oli, se palauttaa pyhän kirjoituksen talouden, joka ei piittaa lajityypillisistä tai kielitieteellisistä rajoituksista. Moderniteetin käsite ei toisin sanoen ole hiukkaakaan kronologinen. *Tekijän kuolema merkitsee kääntäjän syntymää* – Barthesin ja Foucault’n huomautuksille »tekstin hurmasta» tai »tekijäfunktiosta» olisi eduksi, jos niitä luettaisiin uudelleen kääntämisen objektia ajatellen. (Nouss 2007, 163; kursivointi A. M.)

Erityisesti Nous (mt., 164) on kyllästynyt kuulemaan hokemaa, jossa kääntäjä nimetään petturiksi (ks. s ?) ja puhuisikin ennemmin kääntäjästä kilpailijana. Myös Robinson (1991, 86) ottaa voimakkaasti kantaa kääntäjän alisteiseen asemaan alkuteoksen kirjoittajaan nähden rinnastaen kääntäjät kapitalistisen luokkayhteiskunnan riistotalouden uhreiksi tai orjiksi:

Ainoastaan alkuteoksen kirjoittajat omistavat omat sanansa; vain heillä on valta ja sitä kautta oikeus harjoittaa yksityistä kontrollia tekstuaalisilla markkinoilla. Kääntäjät ovat naistyöntekijöitä, palvelurobotteja, jotka nöyrästi tottelevat kirjailijaa/omistajaa: he ovat välineitä liikkeenharjoittajan hallitessa markkinoita. (Mts., suom. A. M..)

Robinson (mt., 87) jatkaa esittämällä, että kääntäjien tulisi olla oikeutettuja tekijänoikeuspalkkioihin samalla tavalla kuin kirjailijan. Koska hän itse sekä kirjoittaa että kääntää, hän ei näe mitään syytä siihen, että hänen tulisi vaihtaa kirjoittajan ”valkokauluspaitansa” ”työmiehen haalareihin” ryhtyessään kääntämään jonkun toisen tekstiä. Robinson (mts.) tahtoisikin saada kääntäjille edes jonkinlaisen takuun ”yksilöllisyydestä ja ainutlaatuisuudesta, ehkä jopa autonomiasta”. Robinsonin perimmäinen tarkoitus on vapauttaa kääntäjä ”palvelemasta kahta herraa”: ”Vapauttaa kääntäjä lähdetekstin kirjoittajan ja kohdetekstin lukijan tyranniasta!” (Mt., 85). Chesterman (1997, 12) huomauttaa, että Robinsonille kääntäjällä tuntuu olevan oikeus kääntää aivan kuten huvittaa, mikä voi tarkoittaa hyvinkin monenlaisia alkuteoksen ja kohdeteoksen välisiä suhteita. Ja todellakin Robinson (1991, 153) päätyy siihen tulokseen, että ainoa pätevä käännöksen edellytys on, että lähde- ja kohdetekstin tulisi olla ”jonkinlaisessa tunnistettavassa suhteessa toisiinsa”. Chestermanin (1997, 25) mukaan Robinsonin näkemyksen, jonka mukaan kaikki muu kuin kääntäjän itsensä auktoriteetti on kiellettävä, jäljet ovat johdettavissa keskiaikaisesta vapaan kääntämisen ihanteesta. Chesterman (mts.) katsoo, että koko Robinsonin teos *The Translator's Turn* on tämän väitteen laajennuttu esitys. Oittinen (1995, 29) suhtautuu Robinsoniin Chestermania myötämielisemmin nostamalla hänen ajatuksistaan esiin kääntämisen kääntymisenä kohti uusia tulkintoja, alkutekstistä pois päin. Robinson (1991, 175–181) puhuukin kääntämisen kääntöpiireistä ja erilaisista kääntämisen troopeista kuten hyperbolasta. Hyperbolalla Robinson (mt.) tarkoittaa esimerkiksi käännöstä, jota kääntäjä on pyrkinyt muokkaamaan alkuteostaan paremmaksi, luomaan kohdekielellä alkuteosta tasokkaampi versio. Robinson (mt.) kuitenkin antaa kääntäjälle vapaat kädet valita erilaisia trooppeja ja strategioita tilanteen ja oman minänsä mukaan. Oittinen (1995, 30) yhtyy Robinsonin näkemykseen kääntämisestä kääntymisenä kohti uusia tulkintoja, sillä hän huomauttaa, että lukiessamme ja kirjoittaessamme itsellemme tai toisille painotamme aina tarinaa uudelleen, löydämme uusia tulkintoja oman tilanteemme ja yksilöllisyytemme mukaan: ”Olipa kyse mistä tulkinnan muodosta hyvänsä, kääntämisestä tai ääneen lukemisesta, tarina alkaa aina elää uutta elämää.”

Barthesin julistaman tekijän kuoleman jälkeen sekä historiallinen että persoonallinen tekijä katosivat Pertti Karkaman (1991, 11) (ja muidenkin) mukaan eurooppalaisten kirjallisuudentutkijoiden mielistä. Se, ettei kirjailijaa olisi lainkaan tutkittu Barthesin esseen jälkeen, ei kuitenkaan pidä täysin paikkaansa kuten Kurikka (2006, 15) huomauttaa. Biografistinen tutkimus on kaiken aikaa tuottanut lukuisia tekijäelämäkertoja ja useissa uudemmissa (poliittisissa) teoriasuuntauksissa tekijyys katsotaan jopa lähtökohdaksi. Esimerkiksi (nais)tekijyyden tutkiminen ja uudelleen määrittely on eräs merkittävä feministisen kirjallisuudentutkimuksen linjoista. Kurikka (mts., 16) jatkaa huomauttamalla, että vaikka Barthes murhasikin esseessään tekijän, hän murhasi nimenomaan autoritäärisen, tekstin merkityksen omistavan Suuren Tekijän ja siirsi tutkimuksen painopisteen lukijuuteen. Kurikan (mts., 30) mukaan vaikuttaakin siltä, että ”’tekijä’ on niin voimakas ja tarpeellinen käsite, että se liikehtii aina jonkinasteisesti mukana jopa kaikkein tekijävastaisimmissa teoreettisissa suuntauksissa.” Burke (2006, 487) lisää vielä, että yhteiskunnat eivät tule kovinkaan todennäköisesti olemaan kiinnostumatta siitä, kuka puhuu. Jo pelkästään erilaisten elämäkertojen ja omaelämäkertojen kaupallinen suosio osoittaa hänen mukaansa, että ihmisillä on lähes yhtä suuri tarve liittää teos kirjailijaansa kuin rikos tekijäänsä. (Mts., 487.) Tästä hyvänä esimerkkinä on myös Grassin tunnustuksen⁶ aiheuttama kohu, sillä suurinta paheksuntaa ja kummastusta on aiheuttanut nimenomaan se seikka, että tunnustus on ristiriidassa Grassin teosten ja hänen omien lausuntojensa kanssa. Tekstuaalisen anonyymiyden maailmassa, kuten Burke (2006, 487) huomauttaa, kirjailija olisi turvassa teostensa vaikutuksilta, ja itse teos turvassa kirjailijan elämältä, eikä siis Grassin tunnustuskaan olisi aiheuttanut niin laajaa kohua ja hänen kirjallisen tuotantonsa kyseenalaistamista.

Grass ja hänen kääntäjänsä tuntuvat olevan hyvin samoilla linjoilla esimerkiksi Venutin ja Robinsonin kanssa siitä, että kääntäjien näkyvyys, eli kääntäjän työn arvostus ja vastuu käännökseen kirjoittajana on liian vähäistä (ks. esim. Øhrgaard 1988, Winston 2001, Zimmermann 1999b). Kääntäjien näkyvyyden lisäämiseksi esimerkiksi Øhrgaard (Zimmermann 1999b) kannattaa erään kollegansa esittämää ajatusta, että kääntäjän nimi tulisi sijoittaa heti teoksen kanteen kirjailijan nimen alle ja yhtä suurella fontilla. Tällä tavoin olisi lukijalle heti selvää, *ketkä* kirjan ovat kirjoittaneet. Kääntäjät ja kirjailija ovat kuitenkin myös kaikki yhtä mieltä siitä, että nimenomaan Grassin kääntäjäseminaareilla on positiivinen merkitys kääntäjän näkyvyyden kannalta (ks. luku

⁶ Vuoden 2006 elokuussa Grass paljasti *Frankfurter Allgemeine* -lehden haastattelussa, juuri ennen *Beim Häuten der Zwiebel* -teoksen ilmestymistä palvelleensa Waffen-SS:n joukoissa itärintamalla. Aiemmin on tiedetty Grassin liittyneen sotaan vapaaehtoisena, mutta tähänastisten elämäkertatietojen mukaan hän olisi palvellut ilmatorjuntatykistössä tavallisena rivimiehenä. Erityisesti Saksassa tämä tunnustus sai aikaan (jopa suhteettoman) valtavan suuren kohun. *Frankfurter Allgemeine Zeitungin* internetsivuilta löytyy kattava dokumentaatio tunnustuksen aiheuttamista reaktioista:

<<http://www.faz.net/s/Rub7FC5BF30C45B402F96E964EF8CE790E1/Doc~E405E110A92BE45B7A76B55CF4698239D~ATpl~Ecommon~Spezial.html>> Tarkistettu 15.5.2008.

3.1.2.). Edellä sanottu ei kuitenkaan tarkoita, että Grassin kääntäjät kokisivat roolinsa alisteisina kirjailijalle, että he kokisivat olevansa kirjailijan ja lukijoidensa ”orjia” tai ”kilpailijoita”. Kun lukee kääntäjien kirjoituksia omasta työstään, käy selväksi, että kääntäjät ensinnäkin kunnioittavat ja arvostavat kirjailijaa ja toiseksi kokevat olevansa etuoikeutettuja päästessään kääntämään hänen kirjojaan (ks. erityisesti Frielinghaus 2002a). Esimerkiksi Oili Suominen (2005, 97) nimeää itsensä suoraan ”kahden herran palvelijaksi”, ja tämä nimenomaan positiivisessa mielessä. Suominen (mt., 98) mukaan Grassin teksti on kääntäjälle ”palkitsevaa”. Kääntäjä pääsee penkomaan kirjailijan ”sanaista arkkua” ja haluaa antaa kaikkensa, jotta lopputulos ”haisee ja kuulostaa Grassilta” (Suominen 2002, 90).

Näkyvyys oli 1990-luvulla yksi käännöstieteellisen keskustelun avainsanoista, ja koko vuosituhanen vaihteen käännöstieteellistä keskustelua leimasi pyrkimys nimenomaan kasvattaa kääntäjien näkyvyyttä (Koskinen 2007, 334). Kaisa Koskinen (mts.) huomauttaa, että näkyvyyden ja näkymättömyyden välinen kaksoisside on yksi kääntämisen ikuisista paradokseista. Toisaalta kääntäjä on käänöksensä joka ikisen sanan kirjoittaja, eli hänen kädenjälkensä näkyy käänöksessä kaikkialla. Toisaalta käänös on lukijalleen sen alkutekstin kuvajainen, jonka kääntäjän esiintulo rikkoo. Kääntäjän työhön liittyy täten tietty illuusion ulottuvuus: ”samalla tavoin kuin taikatempun hohto häipyä, jos sen toteuttamistapa paljastetaan, katoaa myös illuusio alkuperäisen tekstin tavoittamisesta, jos kääntäjä paljastaa väliintulonsa.” Kääntäjän näkyvyys on kuitenkin ongelmallinen myös käsitteenä kuten Koskinen (mt., 335) huomauttaa, sillä tutkijat eivät läheskään aina puhu samasta asiasta, vaikka käyttävätkin siitä samaa käsitettä. Venutille (ks. s ?) kääntäjän näkyvyys saavutetaan vieraannuttavan käänösstrategian avulla, ja tämä on merkittävää nimenomaan kääntäjän etiikan sekä kulttuurien välisen vuorovaikutuksen tasapuolisuuden kannalta. Funktionaalinen käänösteoria taas katsoo Koskisen (mts.) mukaan kääntäjän tehtävänä olevan käänöksen muokkaaminen kohdeyleisön tarpeita vastaavaksi. Jos kuitenkin odotuksista joudutaan poikkeamaan, lukijalle on tiedotettava tästä. Yhteenvetona Koskinen (mts.) esittää, että kääntäjä voi joko valita näkyvän roolin itse käänöksessä tai sen ohessa, kuten esipuheessa, jälkisanoissa tai alaviitteissä. Lisäksi oma näkyvyyden muotonsa on näkyvyys käänöksestä irrallaan, yleisessä julkisuudessa, kuten kääntäjähaastattelut tai käänöskritiikki (mts.). Grass-kääntäjien näkyvyyttä käänöstensä ulkopuolella käsitellään kääntäjäseminaarien osalta luvussa 3.1. ja lyhyesti käänöskritiikkiin liittyen luvussa 4.7., kääntäjien näkyvyyttä itse käänöksissä taas käsitellään osana luvun viisi vertailevaa käänösanalyysiä.

2.5. Kääntäjän kapinasta neuvotteluun

Näiden kahden ääripään, lähde- tai kohdeorientoituneiden lähestymistapojen jälkeen painopiste on Chestermanin (1997, 33) mukaan siirtynyt etsimään tasapainoa näiden välille. Kääntäjä on keskellä, välittäjänä alkuteoksen kirjoittajan ja lähdeteoksen lukijan välillä pyrkien olemaan uskollinen molemmille puolille. Näille näkemyksille on usein yhteistä se, että kääntäminen nähdään kommunikatiivisena toimintana – ajatus, jota esimerkiksi kirjaimellista kääntämistä kannattava Newmark (1991, 11; ks. luku 2.2.) vastustaa jyrkästi. Se, että kääntäjä toimii välittäjänä, kommunikoi kahden kielen ja tekstin välillä ei kuitenkaan tarkoita suoraviivaista koodausta kielestä toiseen. Kuten Hu Gengshen (2004, 111) huomauttaa ”kääntäjät ovat keskeisessä asemassa kääntämisen kommunikatiivisessa ketjussa, he ovat lukijoita, välittäjiä, päätöksentekijöitä, muokkaajia ja lähettäjiä.”

Andrew Benjaminin (1989, 37–38) mukaan kaikessa kommunikatiivisessa toiminnassa on mukana semanttista vaihtoa; neuvottelua, jonka tuloksena tai päämääränä on ymmärtäminen. Tästä syystä myös kaikki lukeminen (ja sitä kautta myös kääntäminen) on hänen mukaansa kommunikaatiota, sillä senkin lopputuloksena on ymmärtäminen tai ainakin pyrkimys siihen. Kommunikaatiossa etusijalla on lopullisen merkityksen löytäminen. Kommunikaation taloudessa kuitenkin alkuperäinen ero ja mahdolliset semanttiset konfliktit ovat aina läsnä, ja tämän läsnäolon kaiun voi kuulla aina kun tekstille yritetään antaa jokin lopullinen ja pitävä tulkinta. (Mts.) Benjamin (mt., 44) jatkaa, että sanojen merkityssuhteet ovat aina monikollisia. Ei siis ole olemassa mitään alkuperäistä merkitystä vaan ennemmin alkuperäisten merkitysten välistä vuorovaikutusta, joka on aina mahdollisesti konfliktialtis. Tästä ilmiöstä Benjamin puhuu semanttisena erojen monikollisuutena (*semantic differential plurality*).

Benjaminin (mt., 162) mukaan alkuperäisen objektin oletaminen on tietenkin perusteltua, sillä alkuperäinen teksti on olemassa samalla tavalla kuin merkillä on olemassa referenttinsä (se, mihin merkki viittaa). Benjamin (mts.) katsoo, ettei ole mitään järkeä kyseenalaistaa tulkinnan objektia eli lähdetekstiä, vaan kysymys kuuluu ennen kaikkea, kuinka tulkinnan ja tulkinnan objektin eli käännöksen ja alkuperäisen tekstin välinen suhde tulisi ymmärtää. Tulkinnan rajoissa ei voi Benjaminin (mt., 167) mukaan saavuttaa asioita itseään, eli lähdetekstiä. Juuri tätä hän siis tarkoittaa määrittelemällä tekstuaalisuuden sekä tulkinnalliseksi että semanttiseksi erojen monikollisuuden paikaksi. Semanttinen erojen monikollisuus rajaa ulkopuolelleen sen mahdollisuuden, että käännös voisi olla täysin saman merkitysalueen kattava alkuperäisen tekstin kanssa (mt., 169). Benjamin siis hylkää ajatuksen siitä, että minkäänlainen kirjaimellinen tai

merkitysten vastaavuus olisi käänöksessä mahdollinen alkuteokseen nähden, mutta samalla hän myös katsoo, että juuri alkuteos on se paikka, josta käänöksen kommunikaatio lähtee liikkeelle.

Oittisen (1995, 148) mukaan kääntäjän tulisikin naurun avulla riisua alkuteksti sen autoritaarisesta ja pelottavasta vallasta, mitä hän kutsuu karnevalistiseksi kääntämiseksi. Tällä Oittinen tarkoittaa Bahtiniin⁷ nojautuen kääntämistä, jossa kääntäjä kunnioittaa alkutekstiä ”syömällä” sen hankkien itselleen alkutekstin hyvät ominaisuudet eli kääntäjä kunnioittaa vierasta tekemällä sen omaksi. Näin kääntäjä itsekin tulee uudeksi ja saa vieraasta uusia hyviä ominaisuuksia. Tuleva käänöskin on tällöin aivan uusi, Oittisen sanoin ”dialoginen ja karnevalistettu” teksti. Dialogisuuden lisäksi kääntäjän karnevaaliin liittyy nauru, sillä ”kääntäjä ei saavuta dialogisuutta, hän ei pääse keskusteluetäisyydelle, ellei hän ensin ota naurun avulla alkutekstiä lähelleen. Kun kirjailijan kruunu on riisuttu, hän on samalla tasolla kuin kääntäjä, ja kääntäjä voi katsoa häntä avoimesti silmiin.” Kääntämisen karnevaalilla Oittinen (mt., 149) siis tarkoittaa sitä, että ”kääntäjä nauraa alkutekstille hyväntahtoisesti, tulee alkutekstin tykö ja tekee tekstistä omansa profanoimalla⁸ sen.”

Gengshen (2004, 106) ehdottaa, että lähdekeskeisen ja kohdekeskeisen käänösteorian sijaan olisi luotava uusi malli, jota hän nimittää kääntäjakeskeiseksi (*translator-centredness*). Gengshenin hahmottelema kääntäjakeskeisyys ei kuitenkaan lähde samoille linjoille esimerkiksi Robinsonin (ks. luku 2.4.) kanssa siinä, että alkuteoksen asema tulisi täysin kiistää, vaan perustaa ajatuksensa nimenomaan sille kääntäjän kommunikatiiviselle tehtävälle lähde- ja kohdeteoksen välissä. Gengshenin (mt. 115) päämäärä on toki sama kuin Venutin (ks. luku 2.3.) ja Robinsonin, eli parantaa kääntäjien yhteiskunnallista asemaa ja oikeuttaa heidän luova toimintansa ja auktoriteettinsa käänöksissään. Gengshenin (mts.) mukaan tämä tavoite on mahdollista saavuttaa kääntäjakeskeisellä tutkimuksella. Myös Paul Kußmaul (2000) katsoo, että kääntäminen tulisi nähdä luovana ja siten arvostettavana toimintana huolimatta siitä, kuinka näkyvä tai näkymätön kääntäjä on käänöksessään. Kußmaul (mt., 20) kritisoi juuri sitä, että kirjailijoita pidetään itsestään selvästi taiteilijoina, mutta kääntäjien kohdalla tässä epäröidään. Kußmaulin (mts.) mukaan vallitseva näkemys on, että hyvä käänös on alkuperäistekstille uskollinen käänös, ja koska se mahdollisimman tarkasti seuraa alkuperäistekstiään, se on mahdollisimman vähän ”uusi” eli luova.

Oittisen (1995, 38) mukaan hyvän kääntäjän määrittelemiseksi luetellaan usein kielellisen kompetenssin, älykkyyden ja alkutekstin kunnioittamisen lisäksi vaatimus kääntäjän nöyryydestä. Kääntäjän nöyryys merkitsee kuitenkin Oittisen (mts.) mukaan sitä, ettei kääntäjällä ole valtaa.

⁷ Ks. esim. Mihail Bahtin 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Kustannus Oy Orient Express, (ei painopaikkaa) sekä Bahtin 1979.

⁸ Profanoida: maallistaa, arkistaa; häpäistä (Terho Itonen 2000: *Uusi kieliopas*. Tammi, Helsinki). Kääntämisen karnevaalista puhuessaan en kuitenkaan usko Oittisen tarkoittavan profanoinnilla alkuteoksen häpäisemistä.

Oittinen (mts.) kuitenkin ymmärtää kääntämisen kommunikatiivisena toimintana, mikä tarkoittaa siis tilannetta, johon kääntäjäkin aktiivisesti osallistuu. Valta mielletään yleensä aina joksikin negatiiviseksi eli autoritaariseksi vallaksi jonkun toisen yli, alistamiseksi. Oittisen (mt., 38–39) mukaan valta voitaisiin kuitenkin mieltään myös myönteisesti eli ”jaetuksi vallankäytöksi jonkun rinnalla, ns. dialogiseksi vallankäytöksi. Valtaahan käyttävät kaikki: kirjallisuuskriitikot, mainosväki, kirjakauppiat, kustantajat, kirjastonhoitajat, tutkijat.” Oittinen (mt., 39–40) jatkaa vielä, että nimenomaan kääntäjä vallan käyttäjänä mielletään usein negatiiviseksi seikaksi, koska alkuteoksen kirjailijan auktoriteettiasemaa pidetään oikeutettuna. Oittisen (mt., 40) mukaan kirjailijalla onkin hyvin paljon sananvaltaa tulevien käännösten suhteen, sillä kustantaja sitoutuu jo kirjailijan kanssa solmimassaan kustannussopimuksessa siihen, että tämän teos käännetään ”uskollisesti ja tarkasti”.

Kääntäjän tulkinnan alisteisesta asemasta alkutekstin kirjoittajan auktoriteettiin nähden Oittinen (mt., 41) mainitsee esimerkkinä Astrid Lindgrenin ja tämän mittavan tuotannon. Lindgren seurasi hyvin tarkoin, miten hänen teoksiaan maailmalla käännetään ja kuvitetaan ja sekä moitti että kiitti kääntäjiensä ratkaisuja. Tällä tavoin Lindgren piti Oittisen (mts.) mukaan huolta siitä, että säilytti ”kasvonsa” maailmalla, ettei hänestä piirretty kirjailijakuva ”vääristynyt”. Oittinen (mt., 43) kuitenkin oikeutetusti kysyy: ”Eikö kirjailija kuitenkin kirjansa julkaistuaan ole lähettänyt ne maailmalle, luopunut niistä, jättänyt ne elämään omaa elämäänsä? Voiko kirjailija kahlita niiden elämää, vaikuttaa mustasukkaisesti niiden seurusteluun lukijoiden kanssa?” Kun kirja on julkaistu, saatettu maailmaan, kirjailija ei voi enää hallita siitä tehtäviä tulkintoja. Erotuksena kuitenkin Lindgrenin ja Kunderan (ks. luku 3.1.1. s.?) kaltaisista kirjailijoista, jotka kommentoivat (tai arvostelevat) käännöksiään vasta niiden julkaisemisen jälkeen, Grass pyrkii vaikuttamaan teostensa käännöksiin jo ennen niiden julkaisemista. Toisaalta tämä osoittaa juuri sitä Oittisen esittämää autoritatiivista alkuteoksen kirjoittajan valtaa kääntäjiinsä nähden, toisaalta siinä voi myös nähdä selvää dialogista vallankäyttöä. Grass arvostaa kääntäjiään siinä nähden, että on valmis antamaan omasta ajastaan näiden käyttöön, on valmis keskustelemaan heidän kanssaan teoksistaan ja niiden ongelmakohdista, on ylipäänsä kiinnostunut siitä, mitä hänen kääntäjänsä tekevät. Grass voi toki olla mustasukkainen kirjojaan kohtaan kuten vanhempi on varmasti aina tiettyssä mielessä mustasukkainen lastaan kohtaan (ks. luvut 2.3. s ja 3.1.1. s ?), mutta niiden elämää hän ei voi kahlita, niin kuin ei voi mustasukkaisinkaan vanhempi kahlita lapsensa elämää.

Kunnioitus kirjailijaa kohtaan, uskollisuus alkutekstille ja kirjailijan (tulkinta)auktoriteetille ei siis missään nimessä tarkoita sitä, etteikö kääntäminen olisi luovaa toimintaa. Suominen (2004, 90) kirjoittaa: ”Kääntäminen on lukemista – tarkkaa, syventyvää lukemista, eikä se siinä suhteessa eroa kovin paljoa luovasta kirjoittamisesta.” Ja jatkaa vielä: ”Alkaessaan pukea alkukielistä kirjallista

ilmaisua suomalaiseseen asuun lukija-suomentaja muuttuu luovaksi kirjoittaja-suomentajaksi.” (Suominen 2005, 104.) Omaa kääntämismetodiaan Suominen kutsuu ”eläytyväksi” (Mäkelä 2007). Tällä hän tarkoittaa sitä, että ensin kääntäjä lukee alkuteoksen mahdollisimman tarkasti moneen kertaan, jotta se olisi kokonaisuutena kääntäjän päässä ennen varsinaisen kääntämisen aloittamista. Näin kääntäjä pystyy näkemään (omalla tavallaan) ”sen, minkä Grass on nähnyt kirjoittaessaan – kieli ja kirjallisuushan perustuvat mielikuviin, ja käänös on aina tulkinta.” (Suominen 2005, 104). Milloinkaan kääntäjä ei Suomisenkaan (mts.) mukaan pääse samuuteen, sillä hän ei ole elänyt samanlaista elämään kuin Grass eikä suomen kieli ilmaise ajatuksia samalla tavoin kuin saksa. Tästä huolimatta, Suominen (mt., 104–105) jatkaa, ”tekstin ilme, sen tyyli ja henki toivottavasti säilyy entisenään.” Tässä Suomisen käänösmetodissa voi siis myös aistia romantikkojen käänösihanteen kaiun ja sen, mitä Ana Agud (2007, 129) on kutsunut kääntäjän empatiaksi kirjailijan kanssa:

Kääntäjä astuu vaitonaiseen empatiaan kirjailijan kanssa, omaksuu itselleen samat viestintäintot: samalla kun kääntäjä ymmärtää ja tulkitsee niitä, hän antaa henkensä vaeltaa johdonmukaisesti tuota samaa polkua pitkin. (Mts.).

Kirjailija ja kääntäjä Umberto Eco (2003) nimittää kääntämistä neuvotteluksi. Tällä neuvottelulla voidaan ymmärtää sitä abstraktia neuvottelua, jota kääntäjä käy läpi punnitessaan mahdollisia käänösratkaisuja ja niiden sopivuutta niin lähdeteoksen kirjoittajan kuin kohdeteoksen lukijan kannalta, mutta sillä viitataan myös siihen konkreettiseen neuvotteluun, jota kääntäjä käy esimerkiksi kustannustoimittajansa kanssa:

Kääntäjien on neuvoteltava etäällä olevan kirjailijan haamun, vieraan tekstin häiritsevän läsnäolon ja kuvitellun lukijansa kanssa. Kääntäminen on neuvottelua jopa siinä määrin, että kääntäjien on neuvoteltava myös kustantajiansa kanssa, sillä käänöstä voidaan enemmän tai vähemmän kotouttaa tai vieraannuttaa riippuen siitä kontekstista, jossa käänös aiotaan julkaista. (Mt., 173. Suom. A. M..)

Tähän Econ ajatukseen kääntämisestä neuvotteluna voisi vielä ainakin Grassin kohdalla lisätä neuvottelun, ei kirjailijan haamun, vaan myös konkreettisen kirjailijan kanssa. Tämän neuvottelun selkeimpänä osoituksena ovat juuri Grassin säännöllisesti järjestämät kääntäjäseminaarit. Seuraavan luvun aloitan esittelemällä näitä seminaareja, niiden työjärjestyistä ja merkitystä sekä kirjailijalle itselleen että kääntäjille. Tämän jälkeen kuvailen niitä Grassin tuotannon erityispiirteitä, joita oletan kirjailijaansa kunnioittavan kääntäjän pyrkivän noudattamaan käänöksessään.

3. Kirjailijan auktoriteetti ja kääntäminen – tapaus Günter Grass

Kääntäjät ovat kaikkein tarkimpia lukijoita. He ottavat kirjailijan kirjaimellisesti. Armottomasti he ovat hänen jäljillään. Heille ei kelpaa se, että käsittämättömyydet tai kirjailijalta lipsahtaneet epäselvyydet selitettäisiin vain hajanaisen monimerkityksellisiksi symboleiksi. He haluavat tietää täsmälleen. He penetroivat kirjailijan. (Grass 2001b, siteerattu Frielinghaus 2002, 187. Suom. A.M.)

Günter Grassia voidaan pitää Saksan sodanjälkeisen kirjallisuuden merkittävimpänä kirjailijana sekä intellektuellina. Tästä selvänä osoituksena on esimerkiksi se, että yli neljäkymmenen vuoden ajan saksalaiset ovat yhä uudelleen äänestäneet hänet kansakuntansa merkittävimmäksi aikalaiseksi (Zimmermann 2006, 9). Tällaiseen asemaan ei kukaan toinen saksalainen kirjailija ole yltänyt sitten Thomas Mannin. Zimmermann (mts.) jatkaa vielä, että ”Saksan sodanjälkeinen ajan henki oppi puhumaan Günter Grassilta, ja tämän vastapuheenvuoroa Grass on työstänyt jo viiden vuosikymmenen ajan.” Grass on myös yksi niitä harvoja saksalaisia kirjailijoita, jonka teokset ovat tulleet tunnetuksi kansainvälisesti. Sabine Moserin (2000, 11) siteeraaman Volker Neuhäuserin (1997, 99) mukaan hänen teostensa painosmäärät maailmalla ovat noin 12 miljoonaa kappaletta, ja myös hänen ulkomaiset kollegansa, kuten John Irving ja Salman Rushdie, ovat olleet erittäin kiinnostuneita hänen teoksistaan. Vuonna 1999 Grassille myönnettiin kirjallisuuden Nobel-palkinto.

Valtavasta maineestaan huolimatta Grass on ollut aina ensimmäisen romaaninsa, *Die Blechtrommel* (1959), ilmestymisestä alkaen myös hyvin kiistelty kirjailija (kts. mm. Arnold 1997, Jürgs 2004, Zimmermann 2006). Grassin teoksista käydyissä keskusteluissa ja kiistoissa pääasiassa eivät usein ole olleet niinkään kirjalliset kriteerit kuin poliittiset, mikä onkin hyvin leimallista Grass-kritiikille ja kertoo samalla myös Grassin itseensä ja hänen tuotantoonsa liittyvästä erityispiirteestä, nimittäin hänen aktiivisesta osallistumisestaan politiikkaan ja yhteiskunnalliseen keskusteluun ylipäänsä. Grassin aktiivinen poliittinen toiminta alkoi kuusikymmentäluvulla hänen tutustuttuaan SDP:n silloiseen kansleriehdokkaaseen Willy Brandtiin, jonka vaalikampanjaan Grass omistautui. Näistä ajoista lähtien ”kansalainen Grass” on yhä uudelleen ottanut äänekkäästi kantaa aikansa yhteiskunnallisiin tapahtumiin. (Moser 2000, 11; Jürgs 2004, 143–208.)

Grassin kohdalla tekijää tuntuu olevan lähes mahdotonta erottaa tuotannostaan. Kristin Veel (2004, 208) toteaaakin, että Grassin elämä ja teokset nivoutuvat yhteen kaiken aikaa hänen poliittisen aktiivisuutensa ja kirjallisen työnsä lahjomattomuuden kautta: ”Julkisissa lausumissaan hän on samalla moraalisisella linjalla kuin teoksissaan”. Myös Grass itse on pitänyt tiukasti kiinni näiden kahden kiinteästä yhteydestä. Barthes (1993, 114) toteaa, että tekijässä ”ei ole mitään, mikä edeltäisi tai seuraisi kirjoitusta, hän ei ole pienimmässäkään määrin se subjekti, jonka predikaatti

hänen kirjansa olisi”. Myös Jyrki Nummi (1983, 90) huomauttaa: ”Kirjojen tuottaja, fyysinen kirjailija, teoksen alkuperänä ja merkitysten täyttäjänä, viimekätisenä auktoriteettina on mahdoton.” Grassin lausunnot ja kirjoitukset hänen omista teoksistaan sekä hänen järjestämänsä kääntäjäseminaarit osoittavat selvästi, että Grass vastustaa tätä näkemystä asettamalla itsensä mahdollisimman näkyväksi omien teostensa subjektiksi, niiden Tekijäksi. Voidaan jopa sanoa, että Grass pyrkii kontrolloimaan omaa tekijäkuvaansa ja teostensa tulkintaa mahdollisimman pitkälle, mistä hyvänä esimerkkinä on hänen *Beim Häuten der Zwiebel* -teoksessa mainitsemansa yksi syy ryhtyä kirjoittamaan omaelämäkertaa: ”[–] weil ich das letzte Wort haben will.” (8). Hän haluaa viimeisen sanan. Tässä suhteessa Grassia voi siis verrata esimerkiksi Vladimir Nabokovin tai Kurt Vonnegutin kaltaisiin kirjailijoihin, jotka ovat johdonmukaisesti rakentaneet tuotannossaan ja julkisessa roolissaan teostensa ylle ”tekijäpersoonan”.⁹ Proosateosten lisäksi Grass on kirjoittanut lyriikkaa ja draamaa sekä toimii kuvittajana ja kuvanveistäjänä. Tässä työssä tarkoitukseni ei kuitenkaan ole lähemmin esitellä hänen muuta tuotantoaan tai elämäänsä, vaan tarkastelen Günter Grassia nimenomaan proosakirjailijana kääntämisen näkökulmasta (elämästä ja tuotannosta ks. Liite 2). Seuraavaksi käsittelen Grassin järjestämiä kääntäjäseminaareja sekä hänen tuotantonsa erityispiirteitä. Tätä käsittelyä tulen käyttämään vertailevan käännösanalyysini pohjana luvussa viisi.

3.1. Kääntäjäseminaarit

Grassin ensimmäisen romaanin ruotsinnos *Blecktrumman* (käänt. Nils Holmberg) julkaistiin vuonna 1961, ja se sai osakseen niin voimakasta kritiikkiä, että kirjailija uhkasi jopa perua kirjansa käännösoikeudet. Ruotsalainen germanisti Gustav Korlén myös julkaisi käännöksen ongelmista ja virheistä tutkimuksen, joka oli paksumpi kuin koko lähes kahdeksansataa sivua kattava *Die Blechtrommel*. Tässä ruotsinnoksessa ilmenneiden virheiden ja tulkintaongelmien pohjalta Grass sai lopulta ajatuksen kutsua kääntäjänsä erityiseen seminaariin, jossa käytäisiin läpi hänen teostensa ongelmallisia kohtia (Rosell Steuer 2004, 8, ks. myös Mäkelä 2007, 8). Suomisen (1978, 171) mukaan myös Grassin aikaisempia, *Der Butt* -romaanin edeltäviä teoksia on monissa maissa käsitelty kaltoin käännettäessä, esimerkiksi jätetty yksinkertaisesti vaikeat kohdat kääntämättä. Englannissa taas, pyrittäessä käännösten pinnalliseen luettavuuteen, käännösten tyyliä on siloteltu ja helpotettu (mts.). Grassin kääntäjäseminaarit osoittavat siis harvinaista huomaavaisuutta kääntäjiä

⁹ Tekijäpersoonasta ks. Nummi, Jyrki (1983, 102). Nabokovista ks. esim. Tammi, Pekka 1985: *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Helsinki, Suomen Tiedeakatemia. Vonnegutista esim. Pettersson, Bo 1994: *The World According to Kurt Vonnegut. Moral Paradox and Narrative Form*. Åbo, Åbo Akademi University Press.

kohtaan, mutta niillä Grass myös selvästi pyrkii pitämään huolen siitä, että hänen teoksiaan käännetään ja tulkitaan ”oikein”.

3.1.1. Kuinka kaikki sai alkunsa

Kääntäjäseminaareja Grass on järjestänyt vuodesta 1978 lähtien, eli romaaninsa *Der Butt* (1977) julkaisemisen jälkeen. Tällöin Grass sai suostuteltua silloisen kustantamonsa Luchterhandin lisäämään kaikkiin ulkomaille myytäviin käännosoikeussopimuksiinsa pykälän, jonka mukaan ulkomaiset kustantamot joutuvat sitoutumaan siihen, että lähettävät kääntäjänsä seminaariin ja maksavat tämän matkat. Oleskelun maksaa puolestaan saksalainen kustantamo. Seminaarissa kääntäjät pääsevät keskustelemaan uuden teoksen ongelmallisista kohdista itse kirjailijan kanssa, ja pohtimaan yhdessä mahdollisia ratkaisuvaihtoehtoja. (Jürgs 2004, 153–154.) Heti alkuun on kuitenkin todettava, että Jürgsin tarkoittamat mahdolliset ratkaisuvaihtoehdot eivät tarkoita sitä, että kääntäjät saisivat kirjailijalta suoraan joitakin käännosehdotuksia, vaan seminaareissa käsitellään nimenomaan ymmärtämisongelmia. Ennen kääntämistähän kääntäjän on ensin nimenomaan ymmärrettävä, mitä hän kääntää. (Ks. myös Mäkelä 2007.) Ensimmäiseen seminaariin osallistui yhdeksän kääntäjää (Suomesta, Ruotsista, Norjasta, Tanskasta, Italiasta, Espanjasta, Hollannista, Israelista ja Japanista), ja tämän jälkeen seminaareja on järjestetty yhteensä yhdeksän. Ensimmäiseen seminaariin osallistui myös valokuvaajia ja lehtimiehiä, sillä alusta alkaen seminaarit ovat olleet lehdistölle avoimia tapahtumia. Osallistujamäärä on vuosien saatossa suurestikin vaihdellut. Esimerkiksi Grassin teosta *Das Treffen in Telgte* (1979) ei heti otettu kovinkaan monessa maassa kustannusohjelmaan¹⁰, joten sitä käsittelevään kääntäjäseminaariinkin osallistui vain kuusi kääntäjää. Nobelin palkinnon jälkeen kustantajat taas ovat olleet hyvin kiinnostuneita Grassin teoksista, ja vuonna 2002 pidettyyn *Im Krebsgang* -seminaariin osallistui jo yli kaksikymmentä kääntäjää. (Suominen 2004, 82–85.)

Heti ensimmäisen *Der Butt* -seminaarin jälkeen Suominen (1978, 173) kirjoitti innostuneesti tuntojaan tästä uudesta kirjailijan ja kääntäjien välisestä yhteistyömuodosta *Kanava*-lehdessä ja uskoi vakaasti, että ”[m]uut kirjailijat ottanevat piankin Grassista oppia ja vaativat omiin kustannussopimuksiinsa kääntäjäseminaaria koskevaa pykälää.” Lisäksi itse seminaarin lopuksi sekä kääntäjät että Grass olivat yhdessä kirjoittaneet manifestin, jolla haastettiin niin kustantamot kuin kirjailijatkin kautta maailman järjestämään samantyyppisiä seminaareja (Øhrgaard 2002a, 9). Tämä manifesti on kuitenkin tuntunut kaikuneen kuuroille korville. Suominen (2004, 82) mukaan

¹⁰ Tämä on sinänsä erikoista, sillä teos on Grassin romaaneista ainoa, joka ei Saksassa aiheuttanut Grass-kriitikille tyypillistä mielipiteiden hajoamista ja suurta kohua, vaan kritiikki oli kaiken aikaa lähinnä positiivista (Øhrgaard 2007, 124; Zimmermann 379–386).

muutamat kirjailijat, kuten Don De Lillo, Kerstin Ekman ja Michael Ende, ovat kyllä keränneet kääntäjänsä koolle, mutta ainoastaan Grass on luonut kääntäjäseminaareistaan instituution, jonka kustantajat rahoittavat. Yksi syy tähän voisi olla yksinkertaisesti se, että kaikki kirjailijat eivät halua palata lukemaan, saati sitten selittämään valmista tekstiään. Jopa Grass (2004b, 66–67) itse kirjoittaa vielä vuonna 1974, ettei ole pystynyt kertaakaan lukemaan kokonaan läpi ensiromaaniaan *Die Blechtrommel*, eikä ole kykenevä kertomaan tai selittämään omia motiivejaan tai tarkoituksiaan kirjasta, sillä ne eivät ole hänelle itselleenkaan tiedossa. Kuten Øhrgaard (2002, 99–100) huomauttaa, tällaisten seminaarien järjestäminen vaatii kirjailijaa, joka suhtautuu työhönsä käsityöläisen tapaan, on valmis lukemaan ja työstämään niitä aina uudelleen. Vuoden 1974 kirjoituksensa jälkeen Grasskin on muuttanut mieltään. Øhrgaard (mts.) mukaan kirjat ovat Grassille kuin lapsia: ”Hän ei ainoastaan lähetä niitä maailmalle, vaan myös kasvattaa niitä: luennoilla ja nimenomaan kääntäjäseminaareissa.” (Suom. A.M..) Lisäksi tällaisten seminaarien järjestäminen vaatii kirjailijan, joka on saavuttanut kustantamossaan ja käänöksillään niin vakaan aseman, että seminaarien järjestämiseen tarvittava rahoitus ja käytännön järjestelyt olisivat hoidossa.¹¹ Suominen olettaakin, että suurin syy siihen, ettei Grassin hyvää esimerkkiä ole seurattu on juuri raha, ja se, kuinka kustantamot sitä kulloinkin päättävät käyttää. (Mäkelä 2007, 8).

Grassin kiinnostus kääntäjiään kohtaan tuntuu todella olevan ainutlaatuinen verrattuna muihin kirjailijoihin. Hän ei tahdo jättää kääntäjiään yksin teostensa tuottaman luku- ja käänösurakan kanssa, vaan ottaa siihen itse aktiivisesti osaa. Useimmiten vaikuttaa enemmän siltä, että kirjailijat tyytyvät kommentoimaan teostensa käänöksistä vasta, kun ne on julkaistu, tai he eivät ole lainkaan kiinnostuneita teostensa käänöksistä. Esimerkiksi Milan Kundera (1993, 126) on todennut, ilmeisen pettyneenä käänöstensä laatuun: ”Tekijä, joka yrittää kaikkensa romaaniensa käänöksiksi valvoakseen juoksee lukemattoman monien sanojen perässä kuin paimen villilammaslauman perässä: surullinen hahmo itselleen, naurettava toisille.” Grassille sitä vastoin ”kääntäjät ovat parhaita lukijoitani”, kuten hän Suomisen (2005, 100) mukaan on todennut. Jo ennen ensimmäistä kääntäjäseminaaria Grassin tuntemat kääntäjät saattoivat ottaa häneen suoraan yhteyttä, ja esittää kysymyksiä jostakin tietystä käänösongelmasta. Näin on menetellyt muun muassa amerikkalainen kääntäjä Ralph Manheim *The Tin Drum* (1962) -käänöksensä kanssa (Jürgs 2004, 153). Kääntäjiensä lisäksi Grass myös arvostaa ulkomaisia lukijoitaan, ja tahtoo heidän saavan luettavakseen mahdollisimman hyviä käänöksistä, kuten ilmenee Daniela Hermesin (1990, 109–110) Neuhausilta (1987, 234) poimimasta Grass sitaatissa:

¹¹ Seminaareista ilman saksalaisen kustantamon tukea on jäänyt ainoastaan vuonna 1992 pidetty *Unkenrufe*-seminaari (suom. *Kellosammakon huuto*, 1992). Tuolloin Grass oli vaihtamassa kustantajaa, eikä siis enää ollut Luhterhandin listoilla, mutta tulevan kustantamon Steidlin kanssa neuvottelut olivat vielä kesken. Seminaari järjestettiin Günter ja Ute Grassin kotona Behlendorfissa. (Suominen 2002, 86.) Suomisen (Mäkelä 2007) mukaan seminaarilaiset kokoontuivat päivän työhön Grassin työhuoneeseen ja Ute-vaimon lounasta nautittiin Grassien olohuoneessa. Yönsä kääntäjät viettivät hotellissa.

Olen aina ollut kiinnostunut siitä, että lapseni oppivat myös kävelemään, ja sama koskee kirjojani. Ja kun on suostunut siihen, että kirjat myös käännetään – sen olen omaksikin yllätyksekseni huomannut jo romaanista *Die Blechtrommel* alkaen – niin myös ulkomaalainen lukija ansaitsee mahdollisimman tarkan ja hyvän käännöksen. Arvostan kääntäjien työtä, [--]. Ja silloin myös kaikki voittavat: kääntäjät, mutta myös itse kirjailija. (Suom. A.M..)

Se, että kirjailija osoittaa näin ainutlaatuista kiinnostusta kääntäjiään ja heidän työtään kohtaan vaikuttaa myös kääntäjien suhtautumiseen itse kirjailijaan ja hänen teoksiinsa. Haastatellessani tätä tutkimusta varten Suomista (Mäkelä 2007) hän mainitsee yhdeksi seminaarien parhaimmista annista juuri sen asenteen ylipäänsä, että kirjailija on kiinnostunut siitä, mitä kääntäjät tekevät. Suomisen mukaan tämä ”innostaa tekemään sitä työtä ja yrittämään todella parhaansa” (mt.) Näin siis se, että kirjailija osoittaa arvostavansa kääntäjiään, lisää myös kääntäjien häntä kohtaan tuntemaa arvostusta, tai on kenties juuri sen perimmäisen arvostuksen lähtökohta.

3.1.2. Seminaarien työjärjestys ja anti

Kääntäjäseminaarien kesto vaihtelee käsiteltävän teoksen laajuuden mukaan: lyhyemmät kertomukset kuten *Unkenrufe* (1992) ja *Im Krebsgang* (2002) on käsitelty kolmessa päivässä, kun taas romaanien kuten *Der Butt* (1977) tai *Ein weites Feld* (1995) käsittelyyn on mennyt kokonainen viikko (Jürgs 2004, 154). Suomisen (2004, 83) mukaan seminaarien työjärjestys noudattaa yleensä samaa hyväksi todettua kaavaa. Kääntäjät ja kirjailija työskentelevät yhdessä kello kymmenestä aamulla noin kuuteen illalla. Välissä pidetään lyhyt lounastauko. Aivan aluksi teosta käsitellään kokonaisuutena, jonka jälkeen Grassin kustannustoimittaja selvittää teoksen rakennetta, ja tässä yhteydessä puhutaan usein pitkästikin teoksen nimestä. Lopulta teksti käydään tarkasti läpi sivu sivulta, aukeama kerrallaan, ja jokaisella kääntäjällä on mahdollisuus kysyä aivan mitä tahansa, ja kysymyksiä tuleekin laidasta laitaan: Miten jokin nimi äännetään, onko alkusointu tai sanaleikki tahallinen vai vahingossa syntynyt, miksi sanajärjestys on poikkeava, mitä jokin murreilmaus tarkoittaa ja niin edelleen. Usein Grassia myös pyydetään lukemaan ääneen esimerkiksi teoksessaan olevia runoja, jotta kääntäjät saisivat paremmin kiinni niiden rytmistä. (Suominen 2004, 83.) Helmut Frielinghaus (2002b, 188), joka on toiminut monien käännösseminaarien puheenjohtajana, kuvailee, kuinka tällaisissa tilanteissa yllättäen kaksi tai useampi kääntäjä puhkeaa yhtä aikaa puhumaan esimerkiksi siitä, kuinka he ovat ratkaisseet jonkin tietyn ongelman omalla kielellään, tai kuinka jokin tietty kohta Grassin jostakin aiemmasta teoksesta on auttanut heitä käännösratkaisuissa. Näistä spontaaneista keskusteluista hyötyvät yleensä kaikki.

Aina ei kuitenkaan ole niin, että kirjailija selittää kääntäjilleen teoksensa vaikeita tai epäselviä kohtia, vaan myös kääntäjät tai muut paikallaolijat voivat huomauttaa Grassille tämän teoksessa olevasta asiavirheestä (*Im Krebsgang* -teoksesta ks. luku 5.2.1.) tai epäselvyydestä, jonka Grassin tutkimusapulaiset ovat jättäneen huomiotta. Grass kuuntelee huomautukset aina tarkkaan ja on myös valmis korjaamaan omaa tekstiään. (Frielinghaus 2002b, 188.) Joskus apu voi tulla yllättävältäkin taholta. Frielinghaus (mts.) muistelee, kuinka *Im Krebsgang* -seminaarissa paikalla ollut Radio Bremenin toimittaja olikin sattumalta entinen merimies ja pystyi parhaiten selittämään paikallaolijoille Wilhelm Gustloff -aluksen upottamiseen liittyneitä teknisiä termejä. Ja ajoittain, kun mitään selitystä ei löytynytäkään, Grass saattoi lopulta sanoa: ”Sitä teidän on kysyttävä Tulla Pokriefkeltä¹².” Kirjailijakaan ei siis pysty selittämään teoksistaan kaikkea. Keskustelujen lisäksi kääntäjät pääsevät myös usein näkemään Grassin teosten tapahtumapaikkoja paikan päälle. Esimerkiksi *Die Blechtrommel* -romaanin uudelleenkääntämisestä järjestetty seminaari pidettiin nykyisessä Gdanskissa (entinen Danzig), Grassin kotikaupungissa ja romaaninsa tapahtumapaikalla (Mäkelä 2007, 17).

Suominen (2004, 84) luonnehtii Grassia auttavaiseksi, kiinnostuneeksi ja suunnattoman kärsivälliseksi, ja tarpeen tullen hän on valmis vaikka laulamaan teoksissaan esiintyvät laulut kääntäjilleen. Seminaaripäivän päätteeksi kaikki kokoontuvat yhteiselle illalliselle (Grass usein kokkaa kääntäjilleen), ja keskustelu jatkuu Suomisen (mt., 85) mukaan yleensä pikkutunneille asti. Grass on kutsunut kääntäjiään ”laajennetuksi perheekseen” (Frielinghaus 2002b, 189). Ja eräänlaisilta lämminhenkisiltä perheen kokoontumisilta nämä kääntäjäseminaarit usein kuulostavatkin kääntäjien (ks. Frielinghaus 2002a) ja muiden paikallaolijoiden kommenttien perusteella. Esimerkiksi Jürgs (2004, 154) kirjoittaa: ”Jotkut heistä [kääntäjistä], jotka istuvat pitkän pöydän ääressä kuin yhteiseen perhetapaamiseen tulleina, tuntevat toisensa jo vuosikymmenten takaa ja ovat totta kai tehneet sinunkaupat perheen isän, perheen pään kanssa.” Suominkin kuvailee Grassia ”isällisen rohkaisevaksi” (Mäkelä 2007, 13). Kunnioitus kirjailijaa kohtaan on siis myös hyvin lämminhenkistä ja tuttavallista. Myös Harro Zimmermann (1999a, ei sivunumeroita) viittaa kirjoituksessaan vuoden 1999 kääntäjäseminaarin kunnioittavaan tunnelmaan:

Korostetun käsityöläisesti ja asiallisesti sujuivat myös Göttingenin kääntäjäseminaarin tiedustelut ja keskustelut: ilmassa ei ollut minkäänlaista kirjallisen käännöstyön runollistamista, ei nerokkaita yrityksiä luoda omaa alkuperäistekstiä, ei ’vainottua kirjailijaa’ ja ’petettyä lukijaa’ (Vladimir Nabokov), vaan kääntäjäkaarti tulee seuraamaan alkuperäisteoksen ’kaikua’ mahdollisimman järkevällä teosuskollisuuden eetoksella. (Suom. A. M.)

¹² Tulla Pokriefke on Grassin teoksissa *Katz und Maus*, *Hundejahre* ja *Im Krebsgang* esiintyvä fiktiivinen henkilöahamo. *Im Krebsgang* teoksesta kerron tarkemmin luvussa 4.1.

Der Butt -seminaarin jälkeen Suominen (1978, 172) kirjoittaa vasta tajuavansa kuinka vaikeaan yritykseen on ryhtynyt. Seminaarin suurimpana hyötynä hän pitää kuitenkin sitä, että oppi ymmärtämään tai ainakin aavistamaan tekstin hienouksia. Øhrgaardin (2002, 100) mukaan erityisesti skandinaaviset kääntäjät ovat alusta alkaen myös hyötäneet keskinäisestä yhteistyöstään kieltensä samankaltaisuuden johdosta. Esimerkiksi *Der Butt* -seminaarissa ruotsintaja Eva Liljegren ja Øhrgaard vaihtoivat suoraan keskenään omat käsikirjoitusversionsa (mts.). Lisäksi seminaareista on hyötyä koko kääntäjien ammattikunnalle, sillä lisäämällä tietoa kääntäjien työstä, ne myös samalla voivat lisätä ammattikunnan arvostusta (ks. esim. Øhrgaard 1988, Suominen 2002).

Aivan konkreettisesti seminaarit myös vähentävät kääntäjien suunnatonta taustatyön määrää, sillä seminaareissa kääntäjät saavat yleensä tarpeellista oheismateriaalia käyttöönsä. Esimerkiksi *Die Blechtrommel* -teoksen uudelleen kääntämistä käsittelevässä seminaarissa kääntäjille jaettiin kopioita Danzigin alueen vanhoista kartoista, joista kääntäjät pystyivät paremmin hahmottamaan, missä teoksessa kulloinkin liikutaan. Tästä oli Suomisen mukaan paljon apua siinäkin mielessä, että vaikka hänkin oli etsinyt käsiinsä edesmenneen Danzigin karttoja, kuvataan niissä usein vain kaupungin keskusta-alueita. Itse romaanin tapahtumat taas sijoittuvat pääsääntöisesti Langfuhrin alueelle. Samaan tapaan *Mein Jahrhundert* -teosta käsittelevässä seminaarissa kääntäjille jaettiin Daniela Hermesin kokoama aikajana (1900–1999), jossa selitettiin kuhunkin vuosilukuun liittyvän tarinan taustoja, teemoja ja kertojia. Tämän aikajanan perusteella Suominen on myös lisännyt kääntäjän huomautuksen otsikolla ”Selityksiä” käännöksensä loppuun (*Minun vuosisatani*, 389–395). (Mäkelä 2007, 12–13.)

Suominen (Mäkelä 2007, 9) mainitsee kääntäjäseminaarien ainoaksi ongelmaksi sen, että ne usein pidetään liian pian siitä, kun kääntäjä on vasta saanut alkuteoksen käsiinsä. Useimmiten seminaarit järjestetään noin puolen vuoden kuluttua siitä, kun alkuteos on julkaistu kotimaassaan. Esimerkiksi kun *Beim Häuten der Zwiebel* -teos julkaistiin Saksassa elokuussa, niin kääntäjät saivat sen heinäkuussa ja itse seminaari järjestettiin joulukuussa. Tämä on usein liian nopea tahti kääntäjälle, jolla on muitakin käännoistöitä työn alla. Osa Grassin kääntäjistä on Suomisen mukaan sellaisia, etteivät he käännä muuta kuin Grassia, ja pystyvät siten heti syventymään täydellä vauhdilla uuteen teokseen. Koska aikataulu teoksen julkaisun ja kääntäjäseminaarin välillä on näin tiukka, ei Suominen omien sanojensa mukaan ole koskaan päässyt sellaiseen tilanteeseen, että olisi pystynyt jo ottamaan edes ensimmäisen raakakäännösversion mukaansa seminaariin. Tästä syystä monet ongelmat paljastuvatkin kääntäjälle vasta varsinaisen seminaarin jälkeen, koska usein vasta siinä vaiheessa, kun pyrkii ilmaisemaan jonkin asian kohdekielellä, huomaa, että siihen sisältyy vielä muitakin vivahteita. Suomisen mukaan erityisesti Grassin kustannustoimittaja onkin usein seminaareissa valitellut kääntäjien kysymysten vähyyttä. Tähän Suominen huomauttaa, että jos

kääntäjille annettaisiin hieman enemmän aikaa syventyä tekstiin, niin kysymyksiäkin varmasti tulisi enemmän. Tämä on tietysti myös kustannuspolitiikkaan ja rahoitukseen liittyvä kysymys, sillä usein uutuuskirjojen käännosten halutaan ilmestyvän mahdollisimman pian alkuteoksen ilmestymisen jälkeen, eikä tällöin juuri oteta huomioon sitä, kuinka kääntäjä tähän suoritukseen pystyy niin lyhyessä ajassa. (Mäkelä 2007, 9.)

Grassin kääntäjäseminaareista on siis kaikesta edellä mainitusta päätellen hyötyä sekä itse kirjailijalle että kääntäjien käännoistyölle. Kuten Suominen (1978, 172) toteaa: ”[--] kun tuntee kirjailijan, oivaltaa paremmin mitä hän sanoillaan tarkoittaa.” Ja kun tuntee hyvin kirjailijan ja arvostaa tätä niin henkilönä kuin tämän teoksiakin, vaikuttaa se myös jollakin tavalla käännokseen. Lopuksi on vielä syytä korostaa, että vaikka kääntäjäseminaareissa selvitetään ja selviää monta asiaa, ei se tarkoita, että kääntäjät pääsisivät jollakin tavalla helpolla. Kääntäjäseminaareista huolimatta kääntäjille jää vielä monta pulmaa ja ongelmaa ratkottavaksi, sillä eihän Grass anna (eikä pystyisikään antamaan) kääntäjilleen mitään valmiita käännostratkaisuja. Kuten Suominen (2004, 86) toteaa Grassin kääntäjilleen antamasta ohjeesta: ”Käyttäkää mielikuvitustanne!” Grass lisäksi kannustaa kääntäjiään tekemään käännoksissään rohkeita ratkaisuja, sillä niin hän itsekin tekee teoksissaan: ”Runoilkaa kääntäjät, runoilkaa!”, on Grass Suomisen mukaan seminaarissa huudahtanut (Mäkelä 2007, 13).

3.2. Tuotannon erityispiirteitä

Helmikuussa 1990 pitämässään luennossa ”Schreiben nach Auschwitz” Grass hahmottelee lyhyen autobiografiansa, jossa hän katsoo koko taiteellisen uransa ja poliittisen osallistumisensa kaikkein voimakkaimmaksi motiiviksi Auschwitzin, sillä Auschwitz (sekä laajemmin koko natsi-aika) on ”syvä ja parantumaton repeämä sivilisaatiomme historiassa” (Grass 1990, 14, suom. A.M.). Jo ensimmäisestä teoksestaan lähtien Grass on käsitellyt Saksan menneisyyden teemoja etsien sopivaa kieltä ja ilmaisua niiden kirjoittamiselle, ja pyrkinyt näin vastaamaan Theodor Adornon esittämään väitteeseen, jonka mukaan kirjoittaminen Auschwitzin jälkeen on barbaarista (Grass 1990, 14, 18). Grass lukee velvollisuudekseen kirjoittaa menneisyydestä ja käsitellä sitä, kuinka se oli mahdollinen, koska hän on vain sattumalta elossa (Jürgs 2004, 54).

Michael Henry Heim (2002, 70), joka on muun muassa englannintanut Grassin teoksen *Mein Jahrhundert* (1999), toteaa Grassin kääntämisestä, että kääntäjälle ei riitä, että hänellä on pelkkä käännettävä teos päässään sisäistettynä, vaan hänen on pystyttävä hallitsemaan myös koko Grassin

tuotanto. Tämä siitä syystä, että Grass viittaa kaiken aikaa teoksissaan toisten teostensa lausumiin, toistaa ja uusintaa samoja teemoja ja ilmauksia, jolloin yksittäiset teokset tulevat osaksi teosten muodostamaa kokonaistaideteosta, jonka ymmärtäminen on kääntäjälle yhtä merkittävää kuin yksittäisen teoksen kokonaisuuden ymmärtäminen (mts.). Mathias Mertens (2005, 11) onkin osuvasti todennut, että ”Grass itsensä kanssa itsestään, samalla kun kuuntelee itseään.” (Suom. A. M.) Vuonna 1978 Neuhaus julkaisi kymmenenosaisten laitoksen Grassin teoksista, jonka ensisijaisena tarkoituksena on Antoinette T. Delaney (2004, 4) mukaan osoittaa teoskokonaisuuden sisäiset yhteydet ja tehdä selväksi ”moninaisuuteen sisältyvä yhtenäisyys”. Seuraavaksi käsittelen Grassin tuotantoa yleisesti luonnehtivia piirteitä, jotka ovat merkittäviä myös kääntämisen kannalta, ja joihin palataan luvussa viisi, *Im Krebsgang* -romaanin ja sen käännosten vertailevassa analyysissä.

3.2.1. Kirjoittaminen kuin käsityötä

Vaikka työssäni onkin tarkoitus käsitellä Grassia nimenomaan kirjailijana, on hänen kuvataiteellinen työnsä otettava lyhyesti huomioon siinä mielessä, että Grassilla ”kirjoittaminen ja piirtäminen kuuluvat yhteen” (Lohr 1997, 73). Grassin (mts.) mukaan alusta alkaen näiden kahden välillä on vallinnut kiinteä vuorovaikutussuhde: Jokin piirros voi myöhemmin muovautua kirjalliseen muotoon ja kirjoittaessa ensimmäinen, käsinkirjoitettu versio saa yleensä tuekseen kuvallisen kerronnan ja hahmojen kehittelyn. Ensimmäinen versio onkin Grassilla usein enemmän kuvallinen kuin sanallinen, ja vasta sen pohjalta todellinen kirjoittamistyö lähtee liikkeelle. (mts., ks. myös Grass 2004a.) Lisäksi erityisesti myöhempiä töitään Grass on myös suoraan kuvittanut (esimerkiksi *Zunge Zeigen* 1988, *Unkenrufe* 1992, *Mein Jahrhundert* 1999), ja kaikkiin teoksiinsa hän on suunnitellut ja piirtänyt kansikuvan (Øhrgaard 2007, 23). Øhrgaardin (mts.) mukaan Grass on todennut piirtävänsä aina, myös silloin kun ei piirrä, koska sattuu juuri kirjoittamaan tai olemaan keskittyneesti tekemättä mitään. Grass kirjoittaa teoksistaan ensin useampiakin versioita käsin, aluksi lyhyinä muistiinpanoina ja kuvallisina suunnitelmina, kunnes lopulta koko teos on saanut muotonsa. Vasta tämän jälkeen hän ryhtyy kirjoittamaan teosta jälleen uutena versiona Olivetti-merkkisellä kirjoituskoneellaan. Kirjoitus- kuten kuvitus- ja kuvanveistotyönsäkin hän tekee seisaallaan. (Grass 2004a, *passim*..)

Teosten aiheiden kehittäminen voi Grassilla juontaa juurensa jo hyvinkin varhaisiin teoksiin tai runoihin, joka käy hyvin ilmi Grassin vuonna 2004 ilmestyneestä teoksesta *Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*, johon on koottu hänen muistiinpanojaan, päiväkirjamerkintöjään, runojaan ja

otteita teostensa versioista. Myös Øhrgaard (2007, 11) toteaa, että Grassin teoksissa on runsaasti toistuvia motiiveja kuten lokit, katolilaisuus ja erityisesti nunnat, tarkkaan kuvatut päähineet ja lukuisat tulipalot (toistosta ks. myös seuraava luku). Vasta *Im Krebsgang* -teoksessa (2002) koko romaania luonnehtivaksi motiiviksi nouseva laivan uppoaminen on Øhrgaardin (mts.) mukaan nähtävissä jo *Die Blechtrommel* -teoksessa (1959), jossa valtamerialuksen vesillelaskun yhteydessä vuonna 1913 on puhe ”oft Jahrzehnte währenden, mit dem Stapellauf beginnenden Untergang eines Schiffes” (40) / ”laivan uppoamista [--], joka usein kestää vuosikymmeniä ja alkaa aina vesillelaskuna” (*Peltirumpu*, 28). Lopulta uppoamisen motiivi ja Wilhelm Gustloff -aluksesta Grassin tiedossa jo kauan ollut materiaali (ks. luku 3.2.3. s. ?) alkoivat vuoden 2001 alussa saada muotonsa tulevaa romaania varten kuten Grass (2004a, 421) toteaa:

Työnimi »Schiffe versenken« [Upottaa laivoja] sai vielä olla jonkun aikaa, eikä muutenkaan tapahtunut muuta kuin materiaalin läpikäyntiä. Sitten, päiväyksellä 2. tammikuuta 2001, merkintä: »Unettomana yönä – vasta seitsemältä aamulla nukahdin uupuneena – tuli ajatus liittää Tulla Pokriefke viimeisillään raskaana pakolaisten joukkoon >Wilhelm Gustloff< -alukselle. Lapsen syntymä ennen uppoamista tai torpedoalus Löwellä uppoamisen aikana sysää kertojan fiktiiviseen leikkiin dokumenttien kanssa ... « Tarttuminen jälleen tähän ohittamattomaan, vasta keskenkasvuiseen, novellista »Katz und Maus« [*Kissa ja hiiri*] sekä varhaisesta romaanista »Hundejahre« (1963) [*Koiranvuosia*] tuttuun hahmoon, jonka oletettiin olleen vanhempineen onnettomuusaluksen matkustajana, oli omiaan herättämään paperin makuinen materiaali henkiin, ja vielä enemmän, venyttämään aikajanaa onnettomuudesta selviytyneen avulla. (Suom. A. M..)

Edellä kuvattu Grassin tapa työstää ja muovata materiaaliaan romaaniksi kuin veistosta on siis juuri se käsityömäinen tapa, jota Øhrgaard (2002, 99–100) on todennut kirjailijalta vaadittavan, jotta tämän on mahdollista järjestää kääntäjilleen yhteisiä seminaareja.

3.2.2. Toistuvat teemat ja rakenteet

Syylisyys, syytös ja tuomio ovat toistuvia teemoja Grassin tuotannossa: *Im Krebsgang* -teoksessa kertojan poika Konny joutuu oikeuteen ja tuomitaan nuorisovankilaan, mutta syyllisyydeltä eivät välty myöskään itse kertoja Paul ja hänen äitinsä Tulla (teoksesta lisää luvussa 4.1., ks. myös Mäkelä 2008). Kolmivuotiaana kasvamasta lakannut peltirumpali Oskar Matzerath kirjoittaa tarinaansa mielisairaalan kaltereiden takana, ja vaikka hänet onkin lopulta tuomittu sinne väärin perustein, hän myöntää aiheuttaneensa äitinsä, tämän serkun ja rakastajan Janin (Oskarın mahdollisen isän), laillisen isänsä sekä taiteilijatar Rosinan kuoleman ja tuntee olevansa tapahtumista vastuussa (*Die Blechtrommel* 1959). Kampela taas kokee olevansa vastuussa lukuisista kuolemista ja katastrofeista antamiensa neuvojen tähden (*Der Butt* 1977). *Katz und Maus* -teoksen (1961) Joachim Mahlke vuorostaan sovittaa oman syyllisyytensä tekemällä itsemurhan. Näin

Grassin teoksissa vastuu ja syyllisyys Saksan lähihistoriasta saa aina uudenlaisen muodon, ja tuntuu näissä kaikissa muodoissaan sanovan, että oma menneisyys ja syyllisyys on kohdattava, sillä se ei vain suostu lakkaamaan vainoamasta. Oskar Matzerathin sanoin:

Doch man kann das Unglück nicht einkellern. Mit den Abwässern findet es durch die Kanalisation, es teilt sich den Gasleitungen mit, kommt allen Haushaltungen zu, und niemand, der da sein Suppentöpfchen auf die bläulichen Flammen stellt, ahnt, dass da das Unglück seinen Fraß zum Kochen bringt. (*Die Blechtrommel*, 253.)

Onnettomuutta ei kuitenkaan voi teljetä kellariin. Likavesien mukana se kulkee viemäreitä myöten, leviää kaasujohtoihin, kaikki taloudet saavat siitä osansa, eikä kukaan, joka asettaa keittokattilansa sinisen liekin päälle, aavista, että onnettomuus siinä kiehuttelee hänen lempiruokaansa. (Peltirumpu, 178.)

Myös teoksessaan *Beim Häuten der Zwiebel* (2006, 36) Grass toteaa (vrt. lisäksi Paul Pokriefken vertaus historiasta tukkeutuneena vessanpönttönä; luku neljä, s. ?):

[--]; die nachweisbare wie die verdeckte oder nur zu vermutende Schuld jedoch bleibt. Immerfort tickt sie und ist selbst auf Reisen ins Nirgendwo als Platzhalter schon da. Sie sagt ihr Sprüchlein auf, fürchtet keine Wiederholungen, lässt sich gnädig auf Zeit vergessen und überwintert in Träumen. Sie bleibt als Bodensatz, ist als Fleck nicht zu tilgen, als Pfütze nicht aufzulecken. Sie hat von früh auf gelernt, gebeichtet in einer Ohrmuschel Zuflucht zu suchen, sich als verjährt oder längst vergeben kleiner als klein, zu einem Nichts zu machen, und steht dann doch, sobald die Zwiebel Pelle nach Pelle geschrumpft ist: mal in Großbuchstaben, mal als Nebensatz oder Fußnote, mal deutlich lesbar, dann wieder in Hieroglyphen, die, wenn überhaupt, nur mühsam zu entziffern sind. Mir gilt leserlich die knappe Inschrift: Ich schwieg. (Mts..)

[--] Schuld, syyllisyys, niin todistettava kuin salainen tai vain oletettukin, on ja pysyy. Se tikittää lakkaamatta, se on valmiina pitämässä paikkaa vaikka minne matkustaisi. Se toistelee sanomaansa, ei pelkää kertausta, suostuu armollisesti unohtamaan joksikin aikaa ja talvehtii unissa. Se saostuu pohjasakaksi, se on lähtemätön tahra, kuivumaton lätäkkö. Alusta saakka se on oppinut ripissä livahtamaan korvalehden poimuihin, tekeytymään olemattoman pieneksi ja jo ajat sitten anteeksi annetuksi, ja sitten kun sipuli on kutistunut kerros kerrokselta, se kuitenkin on taas kirjoitettuna sisimpiin kerroksiin: milloin isoin kirjaimin, milloin sivulauseena tai alaviitteenä, milloin selvästi luettavana, milloin taas hieroglyfeinä joista ei millään ota selvää. Minä pystyn lukemaan niukat sanat: Minä pysyin vaiti. (*Sipulia kuoriessa*, 39.)

Usein Grassin kertojiin ja kerrontaan tuntuu liittyvän kertomisen pakko. Ja pakon kertomaan taas saa aikaa heidän syyllisyytensä, kullakin se on erilainen, joko täysin tiedostettu tai tiedostamaton, mutta kaikilla se tuntuu toimivan kerronnan todellisena katalysaattorina. Oskarin tunnustama syyllisyys ovat hänen nimiinsä luetut kuolemantapaukset, mutta Moserin (2000, 40) mukaan nämä ovat vain kuviteltua syyllisyyttä, jonka on tarkoitus johtaa kertojan yleisö harhaan todellisesta syyllisyydestä. Oskarin todellinen syyllisyys liittyy hänen rooliinsa taiteilijana: hän ei ota suoraan kantaa natsivallan puolesta tai sitä vastaan, vaan piiloutuu taiteensa taakse, pysyttelee etäällä, ja kauhujenkin valossa juhlii vain taiteensa estetiikkaa. (Mts..) Paul Pokriefke taas on koko elämänsä pyrkinyt kulkemaan ”kultaista keskietä”, pysyttelemään aina poliittisesti korrektina ja

mahdollisimman neutraalina ottamatta kantaa puoleen tai toiseen. Paul myös yhä uudelleen vakuuttaa kerronnassaan ”ich berichte nur” / ”minä vain kerron kuinka asiat ovat”, mutta lopulta hänenkin on kohdattava oma menneisyytensä ja syyllisyytensä.

Grassin kertojat ovat usein myös enemmän tai vähemmän epäluotettavia. Teosten kertojat eivät juuri kuvaa omaa tai muiden henkilöhahmojen tajuntaa, vaan ennemminkin pyrkivät jopa tietoisesti välttämään tätä tiedostaen sen ongelmallisuuden¹³. Näin esimerkiksi *Katz und Maus* -teoksen kertoja Pilenz myöntää, ettei tunne kerrontansa päähenkilön, Mahlken tajuntaa: ”Und seine Seele wurde mir nie vorgestellt. Nie hörte ich, was er dachte.” (37.) / ”Eikä hänen sieluaan koskaan esitelty minulle. En koskaan kuullut, mitä hän ajatteli.” (33) Samoin *Im Krebsgang* -teoksen kertojan Paulin toimeksiantaja kehoittaa tätä olemaan arvailematta toisten ajatuksia:

Er [der Alte] sagt: »Niemand weiß, was er dachte und weiterhin denkt. Jede Stirn hält dicht, nicht nur seine. Sperrzone. Für Wortjäger Niemandland. Zwecklos, die Hirnschale abzuheben. Außerdem spricht keiner aus, was er denkt. Und wer es versucht, lügt mit dem ersten Halbsatz. Sätze, die so beginnen: Er dachte in jenem Augenblick... oder: In seinen Gedanken hieß es... sind immer schon Krücken gewesen.« (199.)

Hän [ukko] sanoo: ’Kukaan ei tiedä, mitä hän ajatteli ja mitä hän ajattelee nyt. Otsan taakse ei mennä, ei hänen eikä muiden. Pääsy kielletty. Sananmetsästäjille ei kenenkään maata. Turha kurkistella kallon alle. Eihän kukaan sitä paitsi kerro mitä ajattelee. Ja se, joka yrittää, valehtelee ensimmäisessä lauseenpuolikkaassa. Lauseet, jotka alkavat näin: Sinä hetkenä hän ajatteli... tai: Hänen mielessään liikkui... ovat aina olleet pelkkiä kainalosauvoja. (228.)

Tajunnan kuvaaminen on siis epäluotettavaa, mutta yhtä epäluotettavina näyttäytyvät itse kertojat. Esimerkiksi peltirumpali Oskar itse kertoo suoraan myös valehtelevansa silloin tällöin (ks. esim. *Die Blechtrommel*, 9 / *Peltirumpu*, 7). Lukijan on kuitenkin mahdotonta tietää, valehteleeko Oskar silloin kun sanoo valehtelevansa, ja milloin hän taas puhuu totta. Totuudesta ja valheesta lukija ei voi olla varma silloinkaan, kun Oskar korjaa aiempaa kerrontaansa ”totuudenmukaisemmaksi”, kuten seuraavassa:

Soeben las ich den zuletzt geschriebenen Absatz noch einmal durch. Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es um so mehr Oskars Feder sein, denn ihr ist es gelungen, knapp, zusammenfassend, dann und wann im Sinne einer bewußt knapp zusammenfassenden Abhandlung zu übertreiben, wenn nicht zu lügen. (318.)

Luin äsken viimeksi kirjoittamani luvun vielä kertaalleen. Vaikka en olekaan tyytyväinen, pitäisi Oskarin kynän olla sitäkin tyytyväisempi, sillä sen on muutamissa kohdissa onnistunut liioitella, jopa suorastaan valehdella niukaksi ja keskitetyksi tarkoitetun kerronnan hengessä.” (224.)

¹³ Tajunnan kuvauksesta fiktiossa ks. esim. James Phelan 2005: *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press, Ithaca and London; Dorrit Cohn 1983/1987: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, Princeton and New Jersey.

Tällainen fiktion sisäinen leikki totuudella ja valheella rinnastuu Sabine Moserin (2000, 35) mukaan ihmismuistin epäluotettavuuteen, sillä kukapa kykenisi kertomaan omasta elämästään täysin objektiivisesti (muistamisesta lisää alla).

Grassin teosten rakenne liikkuu aina useammalla aikatasolla yhtä aikaa, niin että menneisyys ja nykyaika asettuvat kiinteään vuorovaikutukseen. Grassin tapa yhdistää menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus on saanut myös oman nimityksensä ”Vergegenkunft” (*menneisnykytulevaisuus*), jota hän käytti ensimmäisen kerran teoksessaan *Kopfgeburt* (1980, *Aivoituksia* 1982, suom. Oili Suominen; Øhrgaard 2007, 54). Grassin (Grass 2001a, 32) mukaan menneisyys vaikuttaa aina nykyhetkeen ja tulevaisuuteen: ”Kun suunnittelemme tulevaisuutta, on menneisyys jo jättänyt hajumerkkinsä sen näennäisesti neutraaliselle maaperälle jättäen jälkeensä tienviittoja, jotka johtavat takaisin jo elettyyn.” (Mt., suom. A.M.) Esimerkiksi teoksessa *Der Butt* (1977) eri aikatasojen vuorovaikutus henkilöityy tarinan kertojassa, joka on ollut läsnä kaikissa menneisyyden aikakausissa (teoksen aikajänne ulottuu aina neoliittiseltä ajalta nykyisyyteen) ja kertoo sekä menneistä että nykyisistä kokemuksistaan vaimolleen. Myös rakenteellisesti Grassin virke voi sisältää kaikki nämä edellä mainitut tasot. Esimerkiksi teos *Das Treffen in Telgte* (1979) alkaa lauseella: ”Gestern wird sein, was morgen gewesen ist.” (7) / ”Eilen on oleva, mikä huomenna on ollut.” (7). Øhrgaardin (2007, 122) mukaan aloituslauseen voi tulkita kahdella tavalla: Niin, että aika kääntyy täysin pääläelleen, jolloin menneisyydestä tulee tulevaisuutta. Tai lauseella viitataan siihen, että kaikki, mikä on joskus ollut tulevaisuutta, muuttuu ajan kuluessa menneisyydeksi.

Koska Grassin teokset käsittelevät menneisyyttä, ne liittyvät myös aina jollakin tavalla muistamiseen, siihen kuka ja kuinka menneisyys muistetaan. *Frankfurter Allgemeine* -lehden haastattelussa 11. elokuuta 2006 Grass toteaa, että muistot voivat olla petollisia ja valheellisia, sillä niitä dramatisoidaan, kaunistellaan ja muodostetaan tapahtumista sujuvia anekdootteja. Kirjailijan suhde muistamiseen on kuitenkin Grassin (2001, 29) mukaan ammattimaisempi kuin tavallinen arkimuisti. Tarinoiden kertojana kirjailija harjaantuu muistamaan. Grass (mts., 29) otaksuu, että jonkinlainen ”ammatillinen epämuodostuma” mahdollistaa kirjailijalle sen, että tämä pystyy hyödyntämään kipeitä ja hävettäviä, jopa pettäviä muistoja omassa tuotannossaan.

Muistelmaromaanissaan *Beim Häuten der Zwiebel* (2006, *Sipulia kuoriessa* 2007) Grass käyttää muistamisesta kahta keskeistä metaforaa: sipulia ja meripihkaa (jotka toistuvat myös hänen aiemmissa teoksissaan).

Wenn ihr mit Fragen zugesetzt wird, gleicht die Erinnerung einer Zwiebel, die gehäutet sein möchte, damit freigelegt werden kann, was Buchstab nach Buchstab ablesbar steht: selten eindeutig, oft in Spiegelschrift oder sonst wie verrätselt. (9.)

Kun muistoilta perää vastauksia kysymyksiinsä, ne ovat kuin sipuli, josta on kuorittava kerros kerrokselta, jotta näkyviin tulee se minä on luettavissa kirjain kirjaimelta: harvemmin yksiselitteisenä, usein peilikirjoituksena tai muuten arvoituksellisenä.” (9.)

Sipulia kuoritaan kerros kerrokselta, mutta lopulta, kun viimeisinkin kerros on poistettu, sen sisältä ei ole mitään. Sipulikaan ei siis voi antaa tyhjentävää vastausta muistelijan ongelmaan, ja sipuli myös usein sokaisee kuorijansa silmät kyynelillä. Grassin kerronta etenee näin kerros kerrokselta eteenpäin, mutta välillä kerronta pysähtyy tiettyyn yksittäiseen hetkeen tai asiaan, jolloin kertoja tarkastelee kohdettaan kuin meripihkaan iäksi kapseloitunutta hyönteistä. Hyönteinen säilyy meripihkan sisällä vuosikausia, mutta sen säilymisen hintana on ollut kuolema. Se on liikkumaton, eikä sitä voi kuin tarkastella ulkopuolelta. Myös useissa muissa Grassin teoksissa eräänlainen kerronnan tiivistymä tai pienoismalli (*mise en abyme*) löytyy jo teosten nimistä. *Die Blechtrommel* -teoksen Oskar rummuttaa mieleensä menneitä ja tulevia tapahtumia. Teoksessa *Katz und Maus* koko kerronta on kuin yhtä kissa ja hiiri -leikkiä kertoja-Pilenzin yrittäessä tavoittaa kerrontansa kohdetta Joachim Mahlkea, joka kuitenkin aina karkaa kertojansa tavoittamattomiin härnäten kertojaansa yhä uusiin kiinniotto yrityksiin. *Im Krebsgang* -teoksen Paul taas etenee kerronnassaan todellakin ”hieman rapujen tapaan, vinosti sivuttain”. Grassin teosten nimet ovatkin lähes aina hyvin moniselitteisiä, eikä siis olekaan ihme, että niitä käsitellään joskus kääntäjäseminaareissa hyvinkin pitkään (ks. luvut 3.1.2. ja 5.1.).

Selkeiden toistuvien teemojen lisäksi Grassin teoksissa toistuvat tietyt kiinteät ilmaukset. Øhrgaardin (2007, 11) mukaan esimerkiksi asiat, ihmiset, jopa käsitteet ja sanat ovat Grassin teksteissä usein vasta sitten todellisia kun ne ”luovat varjon” (*Schatten werfen*). *Katz und Maus* -teoksen alussa kertoja toteaa: ”Mahlkes Adamsapfel fiel auf, weil er groß war, immer in Bewegung und einen Schatten warf.” (5–6). / ”Mahlken aataminomena pisti silmään, koska se oli suuri, alati liikkeessä ja loi varjon.” (5). Myös teoksessa *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* on kyse siitä, kuinka ”Wörter Schatten werfen” (278) / ”sanat luovat varjon” (suom. A. M.). *Der Butt* -romaani alkaa nuoremman kivikauden lopulta, jolloin ”die Mythen noch Schatten warfen (11) / ”myytit vielä loivat varjoja (9). Myös Suominen (Mäkelä 2007, 8) toteaa, että kuten kaikilla kirjailijoilla myös Grassilla on tiettyjä fraaseja, tiettyjä sanontoja, jotka toistuvat teoksesta toiseen. Erityisen runsaasti näitä on juuri *Beim Häuten der Zwiebel* -teoksessa, koska siinä viitataan kaiken aikaa Grassiin itseensä, hänen muuhun tuotantoonsa ja elämässään tapahtuneisiin asioihin, jotka taas esiintyvät hänen kirjoissaan toisessa muodossa (Mäkelä 2007, 11). Tällaisten viittausten alkuperän löytäminen tarkoittaa kääntäjälle suunnatonta työtä, nimenomaan jos hän pyrkii kääntämään Grassin teosta osana koko tuotannon kattavaa teoskokonaisuutta. *Beim Häuten der Zwiebel* -teosta käsittelevän seminaarin lopuksi kääntäjät saivat Suomisen (Mäkelä 2007, 11) mukaan tähän kuitenkin hyödyllisen apuvälineen, sillä Grassin kustannustoimittaja oli koonnut heille kaikki tämän

proosateokset cd-levylle. Nyt siis, jos kääntäjästä alkaa Grassin teosta lukiessa jokin kohta kuulostaa tutulta, hän pystyy tämän levyllä olevan tekstikokoelman avulla jäljittämään alkuperäistä viittauksen kohdetta helpommin kuin selaamalla kaikkia teoksia aina uudelleen läpi.

Jo aiemmin mainittu ilmaus ”Vergegenkunft” (*menneisnykytulevaisuus*) on eri aikatasojen lomittumisen kuvaajana toimimisen lisäksi osuva esimerkki siitä, kuinka Grass luo uutta ilmaisua teoksissaan. Bengerin (2004, 124) mukaan tällaiset luovat sananmuodostukset ovat yksi erityinen tyylipiirre Grassin koko tuotannossa. Benger (mts.) jatkaa, että tätä tyylipiirrettä voidaan pitää jopa Grassin ilmaisua muista aikansa saksalaisista kirjoittajista erottavana piirteenä, ja nostaa esiin, että Grassia on täten pidetty usein saksan kielen muokkaajana ja uudistajana ja verrattu tässä mielessä jopa Martin Lutheriin ja Alfred Döbliniin. Myös Suominen (1978, 171) huomauttaa, että Grass ”tarttuu sanoihin, paljastaa niiden ytimen ja leikkii niillä luoden koko ajan uutta ilmaisua.” Esimerkiksi Grassin teos *Der Butt* on Suominen (mt., 171–172) mukaan täynnä sanoja ja ilmauksia, joita ei löydy yhdestäkään sanakirjasta, vaan ne ovat osin aivan uusinta kieltä, osin täysin Grassin omia luomuksia, ja hyvin usein nimenomaan uusi-ilmeisiä yhdyssanoja. Esimerkkeinä tällaisista uudissanoista *Der Butt* -teoksessa Suominen (mt., 172) mainitsee sanat ”zeitweilen” ja ”Fürundfürsorge” ja selittää niiden merkitystä:

Verbi *zeitweilen* tarkoittaa ilmestyä joksikin aikaa elämään aina uudessa hahmossa eri aikakausina; suomeksi se voisi olla ’viipyä ajassa’, kenties ’ajallistua’ tai ’aikautua’. *Fürundfürsorge* kätkee sisäänsä raamatullisen sanonnan *für und für* ja samalla sosiaalitermin *Fürsorge* (huolto, sosiaalihuolto, huolenpito). Suomeksi ehkä ’ikihuolto’, ’ikihuolenpito’.

Lopulta Suominen on päätenyt *Kampela*-käännöksessään ratkaisuihin ”aikautua” ja ”ikihuolto” (lisää esimerkkejä Grassin uudissanoista ks. myös Benger 2004, 124–149).

Grassin teoksissa monet kirjalliset tyyli tai näiden tyylien imitointi ovat hyvin tyypillinen ilmiö. Tässä mielessä Grassin teokset eivät siis edusta mitään yhtenäistä kielenkäyttötapaa, vaan se tapa on juuri erilaisten tyylirekisterien samanaikainen läsnäolo (tyylin problematiikkaan palaan luvun viisi alussa). Suominen (1978, 172) mukaan esimerkiksi *Der Butt* -teoksessa on ”vanhoja kielimuotoja, murteita, slangeja, ruokareseptejä ja sadunomaista kerrontaa, barokin rehevyyttä ja kuivakkaa kansliakieltä, romantiikan korulauselmia ja ammattislangia, rinta rinnan hyvinkin vulgaareja ilmauksia ja juhliavaa ylätyyliä.” Kääntäjän, joka ensinnäkin ajattelee tyylin ja sisällön olevan yhtä ja toiseksi pyrkii noudattamaan kirjailijalle ominaista tyyliä mahdollisimman tarkkaan, on ennen kaikkea kyettävä tunnistamaan teoksen kaikki tyyli vaihtelut ja sen lisäksi tuotettava näitä tyyliä vastaavaa kohdekielistä ilmaisua.

Syntaktisella tasolla Grassin tyyli on ominaista ”niukan elliptisen sanonnan ja pitkinä rönnyilevien virkkeiden vaihtelu”, kuten Suominen (1978, 172) toteaa. Myös Bengner (2004, 112) toteaa, että lukija kiinnittää väistämättä huomiota Grassin syntaksiin, ja ”nimenomaan huomiota herättävät lauserytmin ja -pituuden vaihtelut vaativat kaiken aikaa tarkkaavaisuutta ja erilaisia strategioita työstää niiden merkitystä.” Grassin syntaksilla onkin aina merkitystä itse kerronnan sisällön kannalta. Se voi esimerkiksi kuvata jonkin asian hektisyyttä kun monia asioita tapahtuu kiivaalla tahdilla peräjälkeen kuten *Im Blechtrommel* -romaanin kohtauksessa, jossa Oskar kuvaa Puolan postin puolustamista saksalaisia hyökkääjiä vastaan:

Mit einem Sprung war der Hausmeister hoch, mit dem zweiten bei uns, über uns, packte schon zu, faßte Jans Stoff und mit dem Stoff Jan, hob das Bündel, schmetterte es zurück, hatte es wieder im Griff, ließ den Stoff krachen, schlug links, hielt rechts, holte rechts aus, ließ links fallen, erwischte noch rechts im Fluge und wollte mit links und rechts gleichzeitig die große Faus machen, die dann zum großen Schlag losschicken, Jan Bronski, meinen Onkel, Oskars mutmaßlichen Vater, treffen – da klirrte es, wie vielleicht Engel zur Ehre Gottes klirren, da sang es, wie im Radio der Ähter singt, da traf es nicht den Bronski, da traf es Kobyella, da hatte sich eine Granate einen Riesenspaß erlaubt, da lachten Ziegel sich zu Splitt, Scherben zu Staub, Putz wurde Mehl, Folz fand sein Beil, [--] (301, virke jatkuu vielä toisen samanmoisen pätkän, mutta tässä riittääköön tämä esimerkiksi.)

Yhdellä loikkauksella talonmies oli pystyssä, kahdella luonamme, meidän yläpuolellamme, kävi jo käsiksi, tarttui Janin kankaaseen ja kankaan mukana Janiin, nosti nytyin ilmaan, paiskasi sen lattialle, piteli sitä jälleen otteessaan, sai kankaan repeämään, löi vasemman suoran, sitten oikean koukun, heti perään oikean suoran, vasemman ylöolankoukun, kumautti nasevan oikean suoran ja aikoi iskeä samanaikaisesti oikealla ja vasemmalla lopullisen tyrmäysiskun, lähettää nyrkkinsä matkaan, tyrmätä Jan Bronskin, setäni, Oskarin otaksuttavan isän – silloin helisi, niin kuin enkelit ehkä helisevät Jumalan kunniaksi, silloin kuului laulua, niin kuin radio laulaa eetterissä, isku ei osunut Bronskiin, se osui Kobyellaan, kranaatti salli itselleen jättiläishuvituksen, tiilet nauroivat itsensä säpäleiksi, säpäleet jakautuivat tomuksi, rappaus jauhoksi, puu löysi kirveensä, [--] (212, myös Peromies jatkaa lausettaan Grassin tavoin.)

3.2.3. Metafiktiiviset piirteet

Aina romaanistaan *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972)¹⁴ alkaen Grass esiintyy teoksissaan myös henkilöihahmona (Øhrgaard 2007, 128). Esimerkiksi *Im Krebsgang* -teoksen fiktiivistä toimeksiantajaa ei suoraan nimetä Günter Grassiksi, vaan kertoja viittaa häneen ainoastaan ilmauksilla ”jemand” (eräs), ”er” (hän) tai ”der Alte” (ukko). Toimeksiantaja on kuitenkin tunnistettavissa Grassiksi erityisesti kohdassa, jossa kertoja-Paul viittaa kirjailijan yhteyksistä Danzigiin sekä tämän romaaniin *Hundejahre* (*Koiranvuosia*). Samalla kertoja selvittää toimeksiantajan antamia syitä käyttäen haamukirjoittajaa:

¹⁴ Teos on Grassin romaaniutuotannon ainoa suomentamaton teos. Teoksen nimi kääntyy suomeksi muotoon ”Etanan päiväkirjasta” (suom. A. M.).

Gleich nach Erscheinen des Wälzers »Hundejahre« sei ihm diese Stoffmasse auferlegt worden. Er – wer sonst? – hätte sie abtragen müssen, Schicht für Schicht. [- -]

Leider, sagte er, sei ihm dergleichen nicht von der Hand gegangen. Sein Versäumnis, bedauerlich, mehr noch: sein Versagen. Doch wolle er sich nicht rausreden, nur zugeben, dass er gegen Mitte der sechziger Jahre die Vergangenheit sattgehabt, ihn die gefräßige, immerfort jetztjetztjetzt sagende Gegenwart gehindert habe, rechtzeitig auf etwa zweihundert Blatt Papier ... Nun sei es zu spät für ihn. (*Im Krebsgang*, 77.)

Heti Koiranvuosia-tiiliskiven ilmestyttyä hän oli tutustunut tähän aineistoon. Hänen – kenen muunkaan? – olisi pitänyt syventyä siihen, kerros kerrokselta. [- -]

Paha kyllä, hän jatkoi, sen tarinan tutkiminen ei ollut häneltä sujunut. Hänen vikansa, valitettavasti, ja jos suoraan sanotaan: hänen epäonnistumisensa. Eikä hän toki halunnut puolustella itseään, hän tyytyi vain myöntämään, että oli kuusikymmenluvun puolivälissä saanut menneisyydestä tarpeekseen, että kyltymätön, alati vain nytynyt huutava nykyhetki oli estänyt häntä panemasta ajoissa parillesadalle liuskalla... Ja nyt oli hänen osaltaan liian myöhäistä.” (*Ravunkäyntiä*, 87–88.)

Toimeksiantaja, joka on ”kirjoittanut itsensä tyhjäksi”, tarvitsee Paulia haamukirjoittajaksi kirjoittamaan sen tarinan, joka oikeastaan olisi ollut hänen sukupolvensa tehtävä. Tässä tunnutaan viittaavan suoraan W. G. Sebaldin ihmetykseen siitä, kuinka vähän Saksan sodan jälkeisessä kirjallisuudessa on käsitelty oman väestön kärsimyksiä (ks. luku 4.1.). Kuten toimeksiantaja huomauttaa laivan kohtalo ja siihen liittyvä aineisto oli hänelle tuttu jo hänen kolmannen romaaninsa ilmestymisen jälkeen, ja Grassin Danzig-trilogian teoksissa Gustloffin voi tosiaan löytää mainittavan muutamina sivulauseina. Myös vuonna 1999 ilmestyneessä teoksessa *Mein Jahrhundert* (1999, 162) esiintyy yhtenä lukuisista kertojista sotakirjeenvaihtaja, joka kertoo nähneensä Wilhelm Gustloffin sen viimeisenä lähtöpäivänä ahdettuina täyteen siviilejä, haavoittuneita sekä puolueen virkamiehiä, mutta tunnustaa, ettei kirjoittanut tuosta kaikesta sanaakaan.

Toimeksiantaja ilmestyy tekstiin säännöllisin väliajoin aina teoksen ensimmäiseltä sivulta sen loppuun saakka, ja juuri Paulin hän on valinnut haamukirjoittajakseen siitä syystä, että Paul on syntynyt laivan uppoamisen hetkellä, ja on täten vain sattumalta elossa (7). Kuten teoksen muutkin hahmot myös toimeksiantaja kuvataan Paulin kerronnan kautta, mutta hän myös pyrkii ohjailemaan Paulin kerrontaa antamalla ohjeita ja neuvoja. Hän esimerkiksi vaatii selkeämpiä ja yksityiskohtaisempia muistoja (54) tai kieltää kuvittelemasta, mitä kertojan poika Konny on mahdollisesti ajatellut, sillä toisen tietoisuuden kuvailu voi jäädä ainoastaan arvailujen varaan (199). Toimeksiantaja, joka viittaa suoraan Grassiin, tekee kirjailijan hyvin näkyväksi tekstissään. Toisaalta se etäännyttää kirjailijan itse kerronnasta, ja tämä erityisesti siitä syystä, että kertojan tyyli on usein dokumentoivaa ja näennäisen objektiivista, mutta haluaa kuitenkin selvästi osoittaa, mistä teoksen lähtökohta, Gustloffin upottaminen on peräisin. Samoin juuri toimeksiantaja on lopulta se, joka kehottaa Paulia etsimään tarinalleen sopivia loppusanoja Internetistä, jo valmiiksi tietäen, mitä tämä sieltä tulee löytämään (216).

Tätä kirjallisuuden ilmiötä, jossa teos jollakin tavalla viittaa tekijäänsä kutsutaan metafiktioksi. Metafiktion käsite kattaa kuitenkin edellä esitettyä laajemman alueen. Mika Hallilan (2006, 205–206) mukaan metafiktioon kytkeytyy tiettyjä piirteitä, ”romaaniteoreettisia tunnuksia”, jotka kuuluvat myös käsitteen sisältöön. Metafiktion käsitteellä viitataan teorioissa siihen, että romaani, joka sanoutuu irti perinteestä, joutuu määrittelemään itseään perinteen kautta ja ottamaan siihen kantaa. Metafiktion romaaniteoreettisiksi tunnuksiksi Hallila (mts., 205) luettelee teoreettisen diskurssin osana romaania, realistisen kuvauksen mahdottomuuden osoittamisen ja parodian (sekä lisäksi *mise en abyme* -rakenteet¹⁵ ja allegorian). Näitä voi osittain pitää metafiktion käsitteeseen yleisesti kuuluvina kriteereinä, mutta kuten Hallila (mts., 206) huomauttaa, ”niitä ei voi pitää ehdottomina tai edes välttämättöminä edellytyksinä sille, että romaanin refleksiivisyydestä puhuessa voidaan soveltaa metafiktion käsitettä.” Kuten Hallila toteaa, metafiktion määrittely on huomattavasti monimutkaisempi ja ristiriitaisempi tehtävä kuin vain yleisen piirreluettelon esittäminen. Patricia Waugh (1984, 6) esittää, että metafiktio on nimenomaan kirjallinen keino, jolla paljastetaan fiktion fiktiivisyys. Waugh (mt.) jatkaa, että metafiktiot rakentuvat opposition periaatteen mukaan siinä mielessä, että ne sekä luovat illuusion todellisuudenkaltaisuudesta ja totuudellisuudesta että paljastavat samalla sen olevan vain illuusiota, luotu konstruktio.

Parodiassa fiktio usein viittaa todellisen maailman vastinpariinsa, esimerkiksi muihin teksteihin, mutta muuttaa niiden kuvausta. Esimerkiksi *Hundejahre* -teoksessa Grass matkii filosofi Martin Heideggerin käyttämää kieltä, aluksi pikkuhiljaa: ”Das Wesen des Daseins liegt nun mal in seiner Existenz” (391) / ”Olemassaolon olemus nyt kerta kaikkiaan on sen eksistenssissä” (310)¹⁶. Lopulta Heideggerille tyypilliselle kielellä leikittely kiihtyy täysin käsittämättömäksi non-senseksi, jossa voi myös aistia Grassin kritiikkiä Heideggerin epäkielen ontoutta kohtaan:

Das Hundsein, dieses – Das es ist – bedeutet mir das Geworfensein des seienden Hundes in sein Da; und zwar so, daß sein In-der-Welt-sein das Hunde-Da ist; gleich, ob nun Tischlereihof oder Führerhauptquartier Dasein bedeutet, auch abseits aller vulgären Zeit: Denn zukünftiges Hundsein ist nicht später als das Hunde-Da der Gewesenheit und dieses nicht früher als das Hineingehaltensein in das Hundesetzt. (*Hundejahre*, 411.)

Koiranolo, se on – että se on – se on minulle sitä että olevainen koira on heitetty omaan olemassaoloonsa, nimittäin niin että sen maailmassa-oleminen on sen koiran-olemassaoloa, olkoonpa olemassaoloa sitten verstaanpiha taikka Johtajan päämaja, ja samaten kaikesta vulgaarista ajasta riippumatta; sillä tuleva koiranolo ei ole myöhempää kuin olleisuuden koiran-olemassaolo eikä se puolestaan ole aiempaa kuin koiran-nykyisyyteen ulottuva-olo. (*Koiranvuosia*, 325.)

¹⁵ *Mise en abyme* -rakenne tarkoittaa rakennetta, joka tiivistää kerronnan, esittää esimerkiksi koko teoksen tai sen yksittäisen tarinan pienoismuodossa.

¹⁶ Vittaan tässä ja jatkossa *Koiranvuosia*-suomennoksen sivunumeroilla nimenomaan Oili Suomisen suomennokseen vuodelta 1985, jollei toisin mainita.

Hallilan (2006, 89) mukaan ”periaatteeltaan teoreettisen diskurssin esiintyminen osana fiktiivistä tekstiä perustuu aina jonkinasteiseen kerronnallisten kehysten rikkomiseen, päällekkäisiin ja sisäkkäisiin kertomuksen maailmoihin.” Grassin teoksissa kerronnallisia kehyksiä¹⁷ rikotaan muun muassa tuomalla kirjailija osaksi fiktiivistä maailmaa. Tekijän esittäminen fiktiivisenä ja kehysten laajentaminen sisällyttämään tekijä fiktiiviseksi henkilöhahmoksi nostaa itse tekijän tai tekijyyden yhdeksi teoksen teemoista, ja lukijan on mahdotonta sivuuttaa tekijän asemaa. Nummen (1983, 98) mukaan tekijyyden manipulointi on ollut tyypillinen metafiction tai ”itsestäntietoisien romaanin” keino aina Cervantesista lähtien. Kirjailijan nimisissä tai kirjailijaksi tunnistettavissa henkilöhahmoissa lukija väistämättä kiinnostuu hahmon suhteesta todelliseen kirjailijaan. Tällaisia hahmoja voidaan löytää läpi lähes koko Grassin tuotannon, ja ne ovat mielestäni osuva osoitus siitä, kuinka Grass tietoisesti rakentaa itsestään vahvaa tekijäpersoonaan teoksissaan ja myös leikittelee niissä tekijyydellä. Esimerkiksi *Katz und Maus* -romaanissa kertojana toimiva henkilöhahmo Pilenz tiedostaa yllättäen olevansa keksitty henkilö:

Ich aber, der ich Deine Maus einer und allen Katzen in den Blick brachte, muß nun schreiben. Selbst wären wir beide erfunden, ich müßte dennoch. Der uns erfand, von berufswegen, zwingt mich, wieder und wieder Deinem Adamsapfel in die Hand zu nehmen, ihn an jeden Ort zu führen, der ihn siegen oder verlieren sah; [- -]. (6.)

Mutta minun, joka toin Sinun hiiresi tämän ja kaikkien kissojen näkökenttään, minun on nyt pakko kirjoittaa. Vaikka me kumpikin olisimme keksittyjä henkilöitä, sittenkin minun olisi pakko. Se, joka keksi meidät, ammatinsa takia, pakottaa minut yhä uudelleen ja uudelleen ottamaan käteeni Sinun aataminomenasi, [- -]. (6.)

Tässä viitataan romaanin todelliseen tekijään ”häneen, joka on keksinyt meidät”. Se, että kertoja viittaa sekä itseensä että kerrontansa kohteeseen keksittyinä henkilöhahmoina on hämmentävää, ja lukijan on väistämättä pysähdyttävä pohtimaan, mikä tarkoitus tällaisella kertojalla on, tai mitä kertoja tai mahdollisesti joku muu pyrkii tällä sanomaan. Varmaa kuitenkin on, että lukijalle tulee kohdassa hyvin vahva tunne todellisen kirjailijan läsnäolosta. Ja koska teksti laittaa lukijan tiedostamaan todellisen kirjoittajan läsnäolon tekstissä, toimii metafiction tässä nimenomaan Waughnin (1984, 6) tarkoittamalla tavalla keinona paljastaa fiktion fiktiivinen luonne. Myös *Im Krebsgang* -teoksessa Grassin voi tulkita olevan muutakin kuin kertojansa taustalla vaikuttava toimeksiantaja, pelkkä teoksensa henkilöhahmo. Kertoja-Paulin isästä ei romaanissa päästä varmuuteen, vaan viitataan ainoastaan mahdollisiin isiin, joiden kanssa Paulin äidillä Tullalla on ollut seksuaalista kanssakäymistä romaaneissa *Hundejahre* ja *Katz und Maus* (ks. esim. *Im*

¹⁷ Kerronnallinen kehys on kirjallisuutta tutkivan narratologian eli kerronnan tutkimuksen yleisesti käyttämä termi, jolla viitataan kirjallisuuden perinteisiin kerrontarakenteisiin. Ks. esim. Tammi, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylän, Gaudeamus.

Krebsgang, 20–21)¹⁸. Paul kuitenkin epäilee, että myös hänen toimeksiantajallaan olisi mahdollisesti ollut jotakin hänen äitinsä kanssa:

Seit je ein Irrlicht, wie jemand weiß, der sie von früher her kennt und bestimmt mit ihr was gehabt hat. Denn sobald er von Tulla redet ... Kommt ins Schwärmen ... Redet mystisches Zeug ... Irgendein kaschubischer oder koschnäwischer Wassergeist, Thula, Duller oder Tull, soll ihr Pate gewesen sein. (*Im Krebsgang*, 193–194.)¹⁹

Varsinainen virvaliekki, kuten tietää eräs, joka tuntee hänet vanhoilta ajoilta jolloin heillä taatusti oli jotain vispilänkauppaa. Sillä heti kun hän puhuu Tullasta... rupeaa haaveilemaan... puhuu mystisiä juttuja... Jokin kasubilainen tai koschnäwiläinen vedenhaltija, Thula, Duller tai Tul, on muka ollut Tullan kummina. (*Ravunkäyntiä*, 222.)²⁰

Näin siis myös itse Grassiin viitataan Paulin mahdollisena isänä, mahdollisena ”tekijänä”.

Øhrgaardin (2007, 30–31) mukaan, sillä että Grass kirjoittaa itsensä osaksi teoksiaan on kahtalainen tarkoitus: Ensinnäkin se osoittaa, että Grassin kirjoitus on kiinteässä yhteydessä todellisuuteen, että se, mistä Grass kirjoittaa on aineellista, todellista, eikä pelkkää tyyliharjoittelua. Toiseksi se pyrkii sanomaan, että julkisena henkilönä myös Grassilla on oikeus olla joku muu kuin miksi häntä luullaan tai millaisen kuvan julkisuus on hänestä luonut. (Mts..) Ja kolmanneksi, lisää tähän, se on osoitus Grassin yrityksestä ja tavasta nousta teostensa auktoriteetiksi. Hallilan (2006, 163) mukaan ”metafiktioin ’paradoksina’ on, kuinka sovittaa yhteen lukijan tulkinnan vapaus ja metafiktiossa usein esiintyvä selkeästi tekijän intentioista lähtevä tiukan formaalinen kannanotto: (ainakin postmodernismissä) metafiktioin kirjoittaja tietään kirjoittavansa metafiktiota.” Katson edellä kuvailemieni metafiktiivisten piirteiden olevan osoitus todellisen kirjailijan voimakkaasta läsnäolosta tekstissään, ja vaikka en voikaan sanoa mitään kirjailija-Grassin todellisista intentioista (eikä se tulkinnan kannalta ole tarpeellistakaan), ovat nämä metafiktiiviset viittaukset kuitenkin olennainen osa sitä tulkinta-auktoireettia, jota todellinen kirjailija on selvästi rakentanut teoksiinsa. Seuraavassa luvussa esittelen varsinaisen analyysilukuni aineistona olevat tekstit, joita vertailemalla on itse analyysissa tarkoitus esimerkinomaisesti testata sitä, millä tavalla kirjailijan auktoireetti ja sen vaikutus kääntäjien työhön tulee (vai tuleeko se lainkaan) ilmi yksittäisen teoksen käänöksissä.

¹⁸ Näitä mahdollisia isä ovat Tullan serkku Harry Liebenau ja Pokriefkejen koiran Harraksen myrkyttänyt Walter Matern teoksesta *Hundejahre* sekä *Katz und Maus* -teoksen ”suuri Mahlke” Joachim Mahlke.

¹⁹ Vrt. *Hundejahre* (108): ”Du wurdest auf den Namen Ursula getauft, aber von Anfang an Tulla gerufen. Wahrscheinlich leitet sich dieser Rufname von dem koschnäwjer Wassergeist Thula her, der im Osterwicker See wohnte und verschieden geschrieben wurde: Duller, Tolle, Tullatsch, Thula oder Dul, Tul, Thul.”

²⁰ Vrt. *Koiranvuosia* (120–121): ”Sinut kastettiin Ursulaksi, mutta alusta asti Sinua sanottiin Tullaksi. Luultavasti tuo kutsumanimi juontuu koschnäwiläisestä vedenhaltijasta Thulasta, joka asui Osterwickinjärvessä ja jonka nimi kirjoitettiin milloin mitenkään: Duller, Tolle, Tullatsch, Thula tai Dul, Tul, Thul.”

4. Aineiston esittely

Die Geschichte, genauer, die von uns angerührte Geschichte ist ein verstopftes Klo. Wir spülen und spülen, die Scheiße kommt dennoch hoch. (*Im Krebsgang*, 116.)

Historia, tai tarkemmin sanoen meidän kokoon keittämämme historia, on tukkeutunut vessanpönttö. Me vedämme vessan yhä uudestaan, mutta paska nousee aina pintaan. (*Ravunkäyntiä*, 131.)

Aineistoni alkuteoksena on Grassin vuonna 2002 ilmestynyt *Im Krebsgang* -teos, joka on tekijänsä järjestyksessä neljästoista romaani. Tähän alkuteokseen vertaan seuraavassa analyysiluvussa (luku viisi) Oili Suomisen suomennosta *Ravunkäyntiä*, Lars W. Freijn ruotsinnosta *Krabbans gång*, Per Ørngaardin tanskannosta *I Krebsgang* sekä Krishna Winstonin englanninnosta *Crabwalk*. Pertti Lassilan (2007, 101) mukaan Grass ja Heinrich Böll olivat niin kotimaassaan kuin Suomessakin 1960- ja 1970-luvun saksalaisen kirjallisuuden ”voimakaksikko”, ja Grassin kohdalla tämä menestys jatkui yli vuosituhaten vaihteen. Grass on eniten suomennettu saksankielinen kirjailija toisen maailmasodan jälkeen (Lassila 2007, 103), ja myös muille tutkimuskohteeni kielille Grassia on käännetty runsaasti. Esittelen aluksi itse alkuteoksen ja sen vastaanottoa Saksassa. Tämän jälkeen ovat vuorossa käännökset ja niiden kääntäjät sekä vastaanotto omalla kielialueellaan. Teosten vastaanottoa käsittelevissä alaluvuissa olen suomentanut kaikki kirja-arvosteluista lainaamani sitaatit noudattaakseni edellisten lukujen johdonmukaista sitaattien suomennoskäytäntöäni, jolloin itse arvion sisältö on esittelyssäni yksittäisiä sanamuotoja merkittävämmässä osassa.

4.1. *Im Krebsgang*

Im Krebsgang -teos käsittelee Saksan lähihistorian kiperiä teemoja: siviilien karkotusta idästä sekä sodan käyneen ja sen jälkeisen sukupolven välistä lähes ylitsepääsemätöntä kuilua. Nyky-Saksan ongelmista nousee esille niin ikään vaikea aihe, uusnatsismi. Teos palaa Grassin romaanituotannon aloittavan, niin sanotun Danzig-trilogian (*Die Blechtrommel* 1959, *Katz und Maus* 1961, *Hundejahre* 1963) tiettyihin henkilöihin ja aiheisiin, ja kattaa Saksan historiaa vuodesta 1936 vuoteen 1999. Sen päähenkilönä ja kertojana toimii keskinkertainen toimittaja Paul Pokriefke, jonka tehtäväksi annetaan tutkia ja raportoida historian kenties suurimmasta laivaonnettomuudesta, saksalaisen risteilyalus Wilhelm Gustloffin upottamisesta 30. tammikuuta 1945. Aluksi Paul ei ole kovin halukas kaivamaan vanhaa tarinaa Gustloffin tuhosta esiin, mutta hänen toimeksiantajansa ei jätä Paulia

rauhaan. Vielä vähemmän rauhaa Paul saa äidiltään Tullalta, ja kun Paul lopulta törmää poikansa Konradin ylläpitämille sivustoille, joissa Gustloffin uppoamista muistellaan uusnatsistisesti ihannoiden, Paul huomaa, kuinka menneisyys ja nykyisyys kietoutuvat irvokkaasti yhteen.

Grassin teoksen taustalla on todellinen historiallinen tapahtuma: Wilhelm Gustloff oli uljas ”Kraft durch Freude” -alus (”Voimaa ilosta”), jolla Kolmannen valtakunnan kansalaiset, tuloihin ja asemaan katsomatta, pääsivät lomamatkoille Norjan vuonoille. Sodan aikana alus toimi sairaalalaivana. Viimeisellä matkallaan se kuljetti lähinnä haavoittuneita, hoitajia ja tuhansia pakolaisia. Gustloffin upotuksesta on pitkään vaiettu monestakin syystä. Länsi-Saksa vaikenä, sillä sitä velvoitti natsi-Saksan rikosten moraalinen vastuu. Itä-Saksa vaikenä, sillä neuvostosukellusvene S-13 torpedoi natsimarttyyrin nimeä kantavan aluksen juuri kansallissosialismin valtaannousun kahdentenatoista vuosipäivänä. Lisäksi suuri osa aluksen tuolloisista matkustajista oli pakomatalla olleita siviilejä. Omaan väestöön, voittajiin, kohdistuneet kärsimykset ovat jääneet Saksan sodan jälkeisessä kirjallisuudessa hyvin pitkään vain vähälle käsittelylle, jota seikkaa myös saksalainen kirjailija W. G. Sebald kritisoi vuonna 1997 Zürichin yliopistossa pidetyssä luentosarjassa²¹.

Im Krebsgang johdattaa muistin ja muistamisen teemoihin moni eri tavoin²². Jo teoksen nimiölehden jälkeiselle sivulle on painettu ”in memoriam”, joka viittaa suoraan siihen, että muistaminen tulee olemaan teoksessa merkittävä teema. Yksittäinen historian tapahtuma, Wilhelm Gustloffin upottaminen, kuvataan teoksessa kolmen sukupolven kautta. Teoksen kertoja, Paul on sodan kokeneen jälkeläinen. Hänellä ei ole suoraan kokemuksellista muistoa laivan upottamisesta, sillä hän on syntynyt vasta juuri sen upottamishetkellä, mutta upottamistarina on hänelle tuttu hänen äitinsä kertomusten kautta. Paulin äiti, Tulla tuntuu muistavan oman kokemuksensa kuin eilisen päivän, ja hän toistaa tarinaansa aina uudelleen ja uudelleen. Jo nuorena Paul kyllästyy äitinsä toistuviin muisteluihin, mutta Paulin poika Konny kiinnostuu isoäitinsä tarinoista suuresti. Kun Paul ei halua muistaa, äidin tarinat siirtyvät seuraavalle sukupolvelle saaden aikaan odottamattomia seurauksia. Tullan toistopakon takana ei kuitenkaan ole niinkään itse traumaattinen kokemus kuten artikkelissani ”Halu unohtaa ja pakko kertoa Günter Grassin romaanissa Ravunkäyntiä” (Mäkelä 2008) huomautan, vaan ennen kaikkea se seikka, että Tullan henkilökohtaisesti kokema ja elävästi muistama traumaattinen tapahtuma on suljettu julkisen muistamisen ulkopuolelle. Niinpä Tulla nyt

²¹ Ks. W. G. Sebald (1999): *Lufkrieg und Literatur*. Frankfurt am Main, Fischer.

²² Menneisyyttä ja muistamista *Im Krebsgang* -teoksessa on käsitelty monissa julkaisuissa teoksen ilmestymisen jälkeen. Ks. esim. Aleida Assman 2004: ”Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past”. Teoksessa: *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500. Papers from the Conference ‘The Fragile Tradition’, Cambridge 2002 Volume 1*. Oxford and New York: Peter Lang. 19–37; sekä David Midgley 2005: ”Günter Grass, *Im Krebsgang*: Memory, Medium, and Message”. *A Journal of Germanic Studies* 41:1. 55–67.

vihdoin tahtoisi oman henkilökohtaisen, yksityisen kokemuksensa tulevan osaksi julkista, kollektiivista muistamista.

Kerrontansa hetkellä Paul on viisikymmenvuotias, ja aina tähän ajankohtaan asti hän on kieltäytynyt käsittelemästä omaa ja äitinsä menneisyyttä. Erityisesti hän on halunnut unohtaa oman syntymänsä ajankohdan, johon yhtä aikaa kytkeytyy niin paljon epämiellyttävää historiaa. Paulin kerronta saa alkunsa toimeksiantajasta, mutta lopulta hänen kerrontansa varsinaisena katalysaattorina toimii hänen äitinsä:

Und schon bin ich wieder auf Spur. Nicht etwa, weil mir der Alte im Nacken sitzt, eher weil Mutter niemals lockergelassen hat. Schon in Schwerin, wo ich, wenn irgendwas eingeweiht wurde, mit Halstuch und im Blauhemd rumhampeln musste, hat sie mich gelöchert: »Wie aising die See gewesen is und wie die Kinderchen koppunter. Das musste aufschreiben. Biste ons schuldig als glücklich Ieberlebender. [- -] « (31.)

Ja tässä sitä taas ollaan. Ei siksi että ukko painostaa, pikemminkin siksi ettei äiti antanut ikinä periksi. Jo Schwerinissä, kun kaikenmaailman vihkiäisjuhlassa jouduin kulkemaan kaulaliinassa ja sinipaidassa, äiti aina muistutti mieleeni: 'Ja jäinen meri ja ne lapsraukat kontit pystys. Paat kaiken ylös sitte. Sen sää oot meille velkaa, kerta selvisit hengissä. [- -]' (34.)

Paulin kerronnassa vaihtelevat katkelmat hänen oman tutkimus- ja dokumentointityönsä vaiheista ja tuloksista sekä katkelmat liittyen hänen omaan elämäänsä ja perheeseensä. Paulin toimittajatausta mahdollistaa sen, että hän pystyy suhtautumaan (ainakin näennäisen) kriittisesti sekä henkilö- että muihin lähteisiin. Christoph Parryn (2006, 61) mukaan tällaisen kertojan avulla teos pystyy samalla esittämään aikalaiskokemuksia aidosti ja problematisoimaan nykypäivän menneisyyden ideologista väärinkäyttöä. *Im Krebsgang* -teoksessa tarkkaa, pitkälti faktapohjaista reportaasia tai jopa historiankirjoitusta edustavat Paulin kuvaukset matkustaja-alus Wilhelm Gustloffin vaiheista sekä niihin merkittävästi vaikuttaneista, todellisista henkilöistä kuten Gustloff, David Frankfurter ja Alexander Marinesko. Näiden henkilöiden kautta rakennetaan historiallinen tausta laivan upottamiselle: Juutalainen Frankfurter ampuu vuonna 1936 natsi-upseeri Gustloffin, jonka muistoksi nimetään vastavalmistunut matkustaja-alus, jonka Marinesko vuonna 1945 torpedoi. Paulin dokumentaarisessa kerronnassa viitataan myös useisiin hänen käyttämiinsä lähteisiin, joista useat ovat todellisia myös aktuaalisessa maailmassa kuten saksalaisen, kyseisestä laivaonnettomuudesta selvinneen Heinz Schönin kokoama dokumenttiaineisto sekä sveitsiläisen Rolf Lyssyn elokuva *Konfrontation*. Nykyaikaisena lehtimiehenä yksi Paulin päälähteistä on Internet, ja tätä kautta hän myös löytää poikansa ylläpitämälle sivustolle.

Koska Paul on aina tarinansa kerrontahetkeen asti kieltäytynyt toteuttamasta äitinsä tahtoa, joka tämän mukaan on hänen "Sohnespflicht" ("pojanvelvollisuus"), siirtää Tulla kaiken toivonsa

pojanpoikaansa. Kun Berliinin muuri vuonna 1989 sortuu, isoäidin ja pojanpojan on vihdoin mahdollista tavata toisiaan, ja Konny alkaakin vieraillla tämän luona säännöllisesti. Samalla hän tietysti myös pääsee kuulemaan isoäitinsä menneisyydestä, ja kuten Paul poikansa kiinnostuksen äitinsä tarinoihin ilmaisee: ”Wie ein Scwamm muß der Junge ihr Gerede aufgesogen haben. Natürlich hat sie ihn auch mit der Story vom ewigsinkenden Schiff abgefüttert.” (IK, 44.) / ”Ja poikahan imi äidin jutut kuin sieni. Tietysti äiti syötti Konnylle myös iänikuisen tarinansa uppoavasta laivasta.” (Rk, 49.) Wilhelm Gustloffia, unohdettua natsimarttyyria ja tämän mukaan nimettyä laivaa, kunnioittavien Internet-sivujen perustamisella Konny palauttaa Tullan muiston julkisen muistamisen piiriin internetin kautta.

Konnyn tarinan kautta *Im Krebsgang* -teoksen eri aikatasot kietoutuvat lopulta yhteen syklisenä: Vuonna 1936 Frankfurter ampuu Gustloffin, koska on juutalainen (IK, 28). Vuonna 1997 Konrad (Konny) Pokriefke ampuu Wolfgang Stremplinin, koska on saksalainen (IK, 175). Ja kun Paul etsii tarinalleen sopivia loppusanoja Internetistä, hän törmää sattumalta sivustolle, jossa hänen omaa poikaansa kunnioitetaan sankarina ja marttyyrina. Historia toistaa taas itseään: ”Das hört nicht auf. Nie hört das auf.” (IK, 216.) / ”Se ei lopu. Se ei koskaan lopu.” (Rk, 248.) *Im Krebsgang* muistuttaa siitä, kuinka käsittelemättömät menneisyyden asiat voivat aiheuttaa täysin vastakkaisen lopputuloksen kuin mihin on alun perin haluttu.

4.2. Vastaanotto Saksassa

Im Krebsgang ilmestys Saksassa vuoden 2002 helmikuussa alun perin Steidl-kustantamon julkaisemana. Teoksen ensimmäinen painos oli 150 000 kappaletta, ja jo julkaisukuukautensa aikana se ehti kuudenteen painokseensa (Zimmermann 2006, 606). Heti teoksen julkistamisen jälkeen Saksan tunnetuimpiin kritikoihin lukeutuva Marcel Reich-Ranicki²³ esitteli romaanin uudessa television kritiikkisarjassaan ja oli niin liikuttunut, että jopa itki joidenkin katkelmien kohdalla (Zimmermann 2006, 606–607.) Aikakauslehti *Spiegel* (6/2002) julkaisi teoksesta laajan kansikuvajutun (184–202) lehden julkaisijan, Rudolf Augsteinin kommentilla varustettuna. Juuri enempiä julkisuutta ei kaunokirjallinen teos voi Zimmermannin (2006, 607) mukaan Saksassa saada. Kuten Grassin kohdalla yleensä, sai tämäkin teos osakseen kritiikkiä niin puolesta kuin vastaan. Erityisen kiistanalaiseksi tässä Grass-keskustelussa nousi kysymys siitä, oliko Grass ensimmäinen sukupolvensa saksalainen kirjailija, joka käsittelee kirjallisuudessaan myös voittajien

²³ Reich-Ranicki on myös tunnetuimpia Grass-kritikoita, jonka Grass-kirjoitukset on koottu vuonna 2003 julkaistuun teokseen *Unser Grass* (ks. Marcel Reich-Ranicki 2005: *Unser Grass*. dtv, München. ”Meidän Grass”, teosta ei ole suomennettu.)

kärsimyksiä. Tähän käsitykseen päätyy esimerkiksi Volker Hage (2002, 185) *Spiegel*-lehden arviossaan. Zimmermann (2006, 611) kuitenkin huomauttaa, että tässä mielessä keskustelu Grassin teoksesta paisui jokseenkin suhteettomiin mittoihin, sillä missään vaiheessa Grass itse ei ole väittänyt olleensa ensimmäinen.²⁴

Teosta kiittelevät tai jopa ylistävät kommentit ovat yleisesti sitä mieltä, että teoksen kerronta ja aihevalinta ovat onnistuneita, ja että kyseessä todellakin on yleissaksalainen tabu, jota Grass nyt pyrkii ravistelemaan (Zimmermann 2006, 607). Esimerkiksi Hage (2002, 187) kirjoittaa, ettei Grass ole pystynyt pitkään aikaan kirjoittamaan yhtä vakuuttavasti kuin nyt ja jatkaa, että teoksen kaikki 216 sivua ovat ”loistavasti” ja ”mukaansatempaavasti” kirjoitettu. *Freitag*-lehdessä (8.2.2002) Ingo Arend innostuu jopa toteamaan, että jollei Grassilla olisi niin ”inhottavaa mursunpartaa”, hän voisi suudella tätä siitä hyvästä, kuinka lahjomattomasti Grass ammentaa taiteensa historian pohjakerroksista. Arend (mt.) jatkaa, että niin kauan kuin Grass työstää kantaaottavan kirjallisuutensa yhtä taidokkaan monimutkaiseksi ja kirkkaasti hiotuksi kuin tässä teoksessa, olisi toivottavaa, ”että hän useamminkin puhdistaisi historian tukkeutunutta vessanpönttöä”.

Teoksen vastustajat taas tuntuvat yleisesti olevan sitä mieltä, ettei Grass ole sitten Danzig-trilogiansa onnistunut saavuttamaan samaa mestarillista tasoa kuin tuotantonsa alkupuolella ja pitävät aihevalintaa ennemmin vanhentuneena. Marius Meller kirjoittaa *Frankfurter Rundschau*-lehdessä (9.2.2002), etteivät Grassin teokset muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ole lunastaneet *Die Blechtrommel* ja *Hundejahre* -teosten nostattamia odotuksia Grassin kertojan lahjoista. Meller (mt.) jatkaa, että Grassin todelliset kirjalliset kyvyt ovat kuitenkin olleet aina aavistettavissa tämän myöhemmissä teoksissa, mutta eivät ole päässeet esille teosten lopullisessa laadussa. Meller (mt.) huomauttaa vielä, että vaikka Grass onkin omistanut teoksensa itse muistille (”in memoriam” teoksen nimiölehden jälkeen), on ”hyvin kyseenalaista pitääkö muistin jumalatar ja muusien äiti Memoria teosta lahjana”, sillä tämänkin arviointiperusteet ovat Mellerin mukaan osaltaan esteettisiä. Lopuksi Meller (mt.) vielä toteaa, että kenties Grass kirjoittaa seuraavasta tai sitä seuraavasta teoksestaan hyvän, moraalisen tarinan: ”Jäämme odottamaan”. Thomas E. Schmidt (2002) taas arvioi omassa kritiikissään Grassin teosta ennemmin sen poliittisen sisällön ja vaikutusten kuin esteettisten arvojen perusteella ja huomauttaa, että Grassin aihevalinta tuntuu hyvin myöhästyneeltä ja sen käsittelyssä tulisi olla hyvin varovainen. Schmidt (mt.) haluaakin korostaa, että vaikka Gustloffin upottaminen oli suuri inhimillinen katastrofi, ei silti pidä unohtaa natsi-Saksan toimeenpanemia kauhuja. Esimerkiksi vain päivä Gustloffin upottamisen jälkeen Saksan SS-sotilaat teloittivat kaikki 5000 Stutthofin-keskitysleirissä vielä elossa olevaa vankia.

²⁴ Grassin vastustajat saivat tästä kuitenkin oivan lyömäaseen teosta vastaan ja pystyivät tuomitsemaan sen aiheeltaan aikansa eläneeksi ja myöhästyneeksi (Zimmermann 2006, 611).

4.3. Ravunkäyntiä

Suomeksi *Im Krebsgang* ilmestyi nimellä *Ravunkäyntiä* vuonna 2003 Oili Suomisen suomentamana ja kustannusosakeyhtiö Tammen kustantamana. Grassin tuotantoa on moniin muihin nobelisteihin verrattuna suomennettu runsaasti: hänen 15 proosateoksestaan on suomennettu 14, ja näistä suomennoksista 12 on Suomisen käsialaa.²⁵ Hän on kääntänyt Grassia aina ensimmäisestä kääntäjäseminaarista saakka, eli vuodesta 1978, ja osallistunut kaikkiin yhdeksään tähän mennessä järjestettyyn seminaariin (Mäkelä 2007). Grassin teos *Der Butt* jakoi mielipiteet niin Saksassa kuin Suomessakin, ja Grassin silloinen suomalaiskustantamo Otava päätti olla ottamatta sitä kustannusohjelmaansa. Kustannusosakeyhtiö Tammen toimitusjohtaja Jarl Helleman tarttui tuolloin kuitenkin tilaisuuteen, ja osti teoksen käännösoikeudet.²⁶ Suomennostyötä tarjottiin Suomiselle, joka tätä ennen oli kääntänyt parisenkymmentä kaunokirjallista teosta (kuten Siegfried Lenziä ja Gottfried Kelleriä). Nykyisin hänen suomennostensa määrä ylittää lähes sataan teokseen, (Suominen 2004, 81, 83.) ja useimmiten häntä tituleerataan juuri Grassin ”luotto- tai vakiosuomentajaksi” (ks. esim. Kujamäki 2007, 495).

Suominen on valmistunut humanististen tieteiden kandidaatiksi ja diplomikielenkääntäjäksi Turun kieli-instituutista, ja toiminut siellä myös tuntiopettajana vuosina 1968–1975 ennen ryhtymistään freelancerkääntäjäksi Hän kääntää sekä saksasta että ruotsista suomeen. Työstään Suominen on palkittu useasti. Valtion kääntäjäpalkinnon hän on saanut neljä kertaa, vuosina 1976, 1980, 1988 sekä viimeksi vuonna 2002 W. G. Sebaldin teoksen *Austerlitz* (2001) suomennoksesta. Vuonna 1993 hänelle myönnettiin J. A. Hollon palkinto ja vuonna 1990 valtion 15-vuotinen taiteilija-apuraha. (KKO, 904.) Taiteilijaeläkkeen Suominen sai vuonna 2005 (Toivanen 2006, SIVU). Grass on Suomiselle kaikkein mieluisin kirjailija ja käännettävä, sillä hänen kirjoistaan ”huonoimmatkaan eivät ole huonoja” ja niiden ”kielellinen ilmaisu on aina niin rikasta ja runsasta” (Mäkelä 2007).

Im Krebsgang -teoksesta kirjoittivat jo ennen sen suomennoksen ilmestymistä muun muassa Helena Schermutzki *Suomen Kuvalehdessä* (16/2002) ja Dietrich Assman *Kanavassa* (30/2002).

²⁵ Lasken Grassin uusimman, omaelämäkerrallisen teoksen *Beim Häuten der Zwiebel* (2006, suom. Oili Suominen. *Sipulia kuoriessa* 2007) hänen proosatuotantoonsa. Grassin ensimmäinen romaani *Die Blechtrommel*, joka julkaistiin suomeksi nimellä *Peltirumpu* (suom. Aarno Peromies) vuonna 1961, julkaistaan Oili Suomisen uudelleen suomentamana vuonna 2009 (Mäkelä 2007).

²⁶ Pekka Kujamäen (2007, 495) Jarl Hellemannilta 6.6.2006 saaman kirjeen mukaan suomalaisen kustantajan vaihto ei aivan noudata Suomisen käsitystä asiasta (tai Suominen ei ole halunnut paljastaa asian oikeaa laitaa). Kujamäen (mts.) mukaan Hellemann nimittäin toteaa, että Grassin silloisessa kääntäjässä Aarno Peromiehessä paljastui yllättäen outoa sensuurimieltä, joka aiheutti pienen kohun Otavan julkaistua vuonna 1964 Peromiehen *Koiranvuosia*-suomennoksen. Myöhemmin kävi ilmi, että suomennoksessa oli Grassin tietämättä tehty läpi romaanin eroottisuonteisissa kohdissa laajahkoja poistoja. Kun asia paljastui, tekijä hermostui ja vaati kustantajan vaihtoa. Ja nimenomaan Grassin toivomuksesta Tammi julkaisi vuonna 1985 teoksesta uuden suomennoksen, joka on Oili Suomisen käsialaa. (Kujamäki 2007, 495.) Hyvin selkeä osoitus tekijänsä teostensa käännöksiä kohtaan harjoittamasta auktoriteetista tämäkin.

Schermutzki (mt.) tuo esille kirjan nostattaman kohun Saksassa ja toteaa: ”Kirjan aihe, Wilhelm Gustloff -niminen laiva, tuntuu kohun vuoksi nousseen Itämeren syvyyksistä.” Assmanin (mt.) mukaan taas teos on ”hienosti ja tiiviisti rakennettu”, vaikkei hän pidäkään teoksen loppuratkaisua kovin uskottavana. Assman (mt.) myös kiinnittää huomionsa henkilöhahmojen ominaisiin puhetapoihin (ks. luku 5.4.) ja katsoo, että ”varsinkin Tulla ja Konrad saavat oman kielensä.” Tähän Assman (mt.) vielä lisää: ”Tullan murre ei ole ikävä kyllä siirrettävissä toiseen kieleen.” Enempää Assman ei kuitenkaan pohdi murteiden kääntämisen problematiikkaa, eikä hänen kannanottonsa siis perustu suomennokseen vaan itse alkuteokseen (Tullan murteen kääntämisestä ks. luku 5.4.1.).

Suomennoksen ilmestyttyä Jorma Aaltonen kehuu teosta *Kaltiossa* (2/2003) idealtaan hämmästyttävän omaperäiseksi ja kerronnaltaan erityisen ansiokkaaksi. Aaltonen (mt.) antaa kiitosta myös Suomisen käännöksele ja huomauttaa, että ”Grass ei todellakaan ole niitä helpoimmin suomennettavia.” Aaltonen huomauttaa myös, että Suominen ”on jopa sivumennen oikonut Grassin väärää käsitystä suomalaisesta pontikasta aivan huomaamatta.” Aaltonen siis tuntuu vihjaavan, että tästäkin olisi suomentajan ollut syytä mainita jossakin kohtaa. *Helsingin Sanomien* (8.9.2002) Hannu Marttila taas ei muista suomentajaa lainkaan, mutta ylistää puolen aukeaman kirjoituksessaan kirjailijaa tämänkin edestä: ”näin monella säikeellä letittää vain mestari.” Marttilan (mt.) mukaan Grassin vastaus Sebaldin esittämään ihmetykseen Saksan sodanjälkeisen kirjallisuuden hiljaisuudesta omia kärsimyksiä kohtaan on ”loistokas, monitahoinen ja viileä, niin ettei oikein tiedä, mitä ominaisuutta painottaisi.” Vesa Karonen (2002) toteaa *Helsingin Sanomien* samassa numerossa, että ”Suomessa voi olla vaikea käsittää, kuinka arkoja asioita uusnatsismi ja saksalaisten siviilien kärsimykset sotarikosten uhreina ovat Saksassa. Tähän voi huomauttaa, että Neuvostoliiton partisaanien Lapissa ja Pohjois-Karjalassa tekemät murhat ja raiskaukset ovat meillä olleet pitkään tabu.”²⁷

4.4. *Krabbans gång*

Ruotsissa teos julkaistiin nimellä *Krabbans gång* vuonna 2003 Lars W. Freijn ruotsintamana ja Albert Bonniers -kustantamon kustantamana. Freij on kääntänyt tämän lisäksi neljä Grassin romaania (*Hundår* 1965, *En invecklad historia* 1997, *Mitt århundrade* 2000, *När man skalar lök* 2007). Lisäksi Freij on ruotsintanut useita teoksia sekä saksasta että englannista. Freij on koulutukseltaan filosofian tohtori ja saksankielen dosentti. Vuosina 1999–2005 hän toimi kaunokirjallisuuden kääntämisen ohjaajana Södertörnin korkeakoulussa ja on toiminut myös

²⁷ Esimerkiksi Elina Sanan vuonna 2003 julkaistu tutkimus *Luovutetut* (WSOY) osoittaa, että myös Suomen omassa roolissa toisen maailmansodan toimijana on vaiettuja ja julkista keskustelua kaipaavia asioita.

Ruotsin kirjailijaliiton laadunvalvojana. Ruotsin akatemian kääntäjäpalkinto hänelle myönnettiin 1999. (ÖC.)

Jenny Tunedal kirjoittaa *Aftonbladetin* (17.10.2003) kirja-arviossaan, että Grassin teos käsittelee ”tärkeää aihetta, mutta ei ole tärkeä teksti”. Tunedal ei ole vakuuttunut Grassin kerrontatekniikasta, vaan pitää sitä jopa tylsänä ja liian ankeana. Tunedal ehdottaa, että kenties Grass on valinnut metodikseen ankeuden osoittaakseen omaa turhautumistaan siitä, kuinka fasismi aina vain jatkuu uusissa muodoissaan. ”Tai ehkä hänestä on vain tullut todella ankea suuruus”, Tunedal (mt.) esittää kirjoituksensa lopuksi. *Svenska Dagbladetin* (17.10.2003) Martin Lagerholm pitää samoin Grassin aihetta hyvin tärkeänä ja katsoo, että lopulta myös Grassin kerrontatekniikka osoittautuu onnistuneeksi. Jännittävä tarina menettää Lagerholmin (mt.) mukaan sekä makuaan että hienojakoisuuttaan, kun kerrontatasoja alkaa olla liiankin kanssa. Kaikki kerrontatasot yhtyvät kuitenkin samaan päivämäärään, 30.1.1945, jolloin Grass Lagerholmin (mt.) mukaan onnistuu ”mestarillisella kerrontatekniikkansa hallinnalla luomaan laivan uppoamisen hetkestä niin tiivistunnelmaisen ja kohtalokkaan kuvauksen”, että tuntuu kuin se tapahtuisi aivan lukijan silmien edessä. Ruotsintajaa arviot eivät mainitse kuin teostietojen kohdalla.

4.5. I *Krebsegang*

Tanskaksi teoksen on kääntänyt Per Øhrgaard nimellä *I Krebsegang*, ja sen julkaisi Gyldendal-kustantamo vuonna 2003. Øhrgaard on valmistunut filosofian maisteriksi Kööpenhaminan yliopistosta 1969 ja filosofian tohtoriksi 1978. Vuodesta 1980 hän on toiminut Kööpenhaminan yliopiston professorina ja opettaa Saksan kulttuuria ja historiaa, Euroopan historiaa ja tieteen teoriaa. Vierailevana professorina Øhrgaard on toiminut Christian Albrecht -yliopistossa Kielissä, Washingtonin yliopistossa sekä Kansasin yliopistossa. Øhrgaard on tanskantanut saksasta Grassin lisäksi muun muassa Hans Magnus Enzensbergiä, Max Frischiä, Christa Wolfia, Adornoa ja Franz Kafkaa. Vuonna 2001 Øhrgardille myönnettiin Henrik Steffen -palkinto, joka on vuodesta 1936 alkaen myönnetty merkittävälle skandinaaviselle henkilölle. Øhrgaard on myös julkaissut Grassia käsitteleviä kirjoituksia kuten vuonna 2002 ilmestyneen teoksen *Fortsættelser følger ... Et essay om Günter Grass*²⁸. (CBS.)

Henrik Stampe Lund kirjoittaa *Politiken*-lehdessä (9.3.2002) ennen käännöksen ilmestymistä, että *Im Krebsegang* on hyvin onnistunut kaunokirjallinen dokumentti aikamme historiasta. Romaani

²⁸ Teoksen on kääntänyt saksaksi Christoph Bartmann nimellä *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*. Ks. Øhrgaard 2007. Teosta ei ole suomennettu.

muistuttaa meitä Lundin mukaan siitä, kuinka kansallisia traumoja ei voida erottaa yksilön psykologiasta. Menneisyys ei mene ohi vain unohtamalla, vaan sitä on aktiivisesti käsiteltävä niin kansallisesti kuin yksityisestikin, ja juuri tätä Grassin romaani Lundin mukaan tekee. (Mt.) Aiheensa ja käsittelytapansa perusteella myös Michael Seidelin (2002) pitää Grassin teosta merkittävänä. Grassin todellinen tarina ”saksalaisesta Titanicista” tuo Seidelin (mt.) mukaan vähälle huomiolle jääneen historiallisen tapahtuman keskustelun kohteeksi ja lisää lukijoidensa historian tuntemusta ja ymmärrystä. Tanskassa suurin osa teoksen arvioista tuntuu olleen kirjoitettu jo heti alkuteoksen julkaisemisen jälkeen, eikä niissä tällöin myöskään ole mitään arviota kääntäjän työstä.

4.6. *Crabwalk*

Englannin kielellä teos julkaistiin Krishna Winstonin kääntämänä nimellä *Crabwalk* ensin vuonna 2002 Yhdysvalloissa Harcourt-kustantamon julkaisemana ja sitten Isossa-Britanniassa vuonna 2003 Faber and Faber -kustantamolta. Krishna Winston toimii saksan kielen ja kulttuurin professorina Wesleyan yliopistossa Connecticutissa ja aloitti kääntämisen ollessaan vielä opiskelija. Tähän mennessä hän on kääntänyt noin kaksikymmentä romaania ja lukuisia lyhyempiä teoksia saksankielisiltä kirjailijoilta kuten Lenz, Goethe, Rainer Werner Fassbinder, Peter Handke ja Grass. Vuonna 1994 Winston sai Schlegel Tieck -kääntäjäpalkinnon Ralf Georg Reuthin *Goebbels*-teoksen englanninnoksesta ja vuonna 2001 hänelle myönnettiin Helen ja Kurt Wolffin -kääntäjäpalkinto Grassin *Ein Weites Feld* -romaanin käännöksestä. (GI.)

Richard Eder kirjoittaa *The New York Times* -lehdessä, että teos on ”tuore tarina väsyneeltä kirjoittajalta”. Erityisesti Eder arvostaa teoksen ”virtuaalisuutta”, sitä kuinka Grass on ”loistavasti onnistunut” tuomaan esiin Internetin varjopuolen kaikille vapaana mielipiteiden ja ajatusten areenana. Myös muissa englanninkielisissä arvosteluissa, olivatpa ne sitten teoksen puolesta tai sitä vastaan, juuri Internetin käyttöä kerronnan osana pidetään teoksen ehdottomana ansiona. Esimerkiksi Irmgard Hunt (2003) pitää *World Literature Today* -lehden arviossaan Grassin leikkiä päivämäärillä jo ”aikansaeläneenä”, Paulin hahmoa ”tylsänä” ja Tullaa ”naurettavana”. Hyvin taitavana Hunt (mt.) kuitenkin pitää juuri Internetin osuutta kerronnan rakenteessa. Michael Elliott taas toteaa *Time*-lehden (28.4.2008) kirjoituksessaan, että ”puhtaasti tarinana *Crabwalk* on pettymys”, sillä sen juoni on liian ennalta arvattava. Elliottin (mt.) mukaan saksalaisten kärsimysten käsittelemiseksi teos on kuitenkin lukemisen arvoinen.

The New York Timesin (27.4.2003) Jeremy Adler pitää teosta Grassin parhaana pitkään aikaan ja toteaa: ”Jälleen kerran Günter Grass on tuottanut ajatuksia herättävän kirjan, ja Krishna Winstonin hienon käännöksen ansiosta myös englanninkieliset lukijat voivat arvostaa sitä kuin alkuperäistä.” Adler siis arvostaa käännöstä juuri siitä syystä, että se luo illuusion alkutekstistä. *The Guardian* -lehden (23.3.2003) Adam Mars-Jones, joka pitää Grassin teosta vähemmän onnistuneena ja jopa ankeana, nostaa arviossaan vielä enemmän esille kääntäjää – tosin täysin vastakkaisessa mielessä kuin Adler. Mars-Jones toteaa, että tyylikkyys ei kuulu millään tavoin Grassin kirjoittajan ominaisuuksiin, mutta jatkaa, että tästä huolimatta Grass ”ansaitsee taitavamman kääntäjän kuin Krishna Winston”. Hänen mielestään Winstonin lauseet noudattavat liian tarkoin saksankielisten lauseiden rakenteita. ”Englannin kielioppi voi olla vieraanvarainen, mutta se ei voi viihdyttää näitä rakennelmia”, Mars-Jones toteaa. Virkkeet, kuten ””What happened next went quickly””, ovat Mars-Jonesin mukaan yksinkertaisesti sellaisia, joita kukaan ei oikeasti koskaan käyttäisi. (Mt.) Mars-Jones pitää siis käännöstä epäonnistuneena siitä syystä, ettei se ole sujuvaa englannin kieltä.

4.7. Käännösarvioista

Mielipiteet Grassin teoksesta jakautuivat kotimaassaan kahtaalle, vaikka selvää Grassin teoksen lynkkausta ei ollutkaan tällä kertaa havaittavissa samaan tapaan kuin vuonna 1995, kun Grassin teos *Ein weites Feld* julkaistiin²⁹ (Zimmermann 2006, 607). Suurinta kiistelyä Saksassa aiheutti kuitenkin kysymys, ei niinkään teoksen esteettisistä ominaisuuksista vaan siitä, oliko Grass sukupolvensa ensimmäinen kirjailija, joka oli ryhtynyt käsittelemään oman väestön kärsimyksiä. Ulkomaille asti tämä kiistaa ei ole kuitenkaan ehtinyt kiiriä, vaan vastaanotto muualla on keskittynyt käsittelemään teoksen kirjallista laatua. Yleisesti Grassin aihetta pidettiin kuitenkin kaikkialla erittäin tärkeänä, ja erityisesti pohjoismaissa katsottiin teoksen kertovan historiasta ylipäänsä, ei vain Saksan historiasta, ja olevan täten keino ymmärtää koko Euroopan historiaa. Käännöksiä arvioivat kirjallisuusarviot eivät useinkaan ottaneet huomioon kääntäjää kuin teostietojen kohdalla. Suurimman huomion kääntäjistä sai Winston, jota kritisoitiin useammankin kappaleen verran siitä, ettei hänen käännöksensä ollut sujuvaa englannin kieltä.

Osaltaan tämän kääntäjien vähäisen näkyvyyden esittelemissäni kritiikeissä selittää se seikka, että alkuteoksen Saksassa nostattama julkinen keskustelu huomattiin heti myös ulkomailla, ja täten kirjallisuusarvioita siitä kirjoitettiin kohdemaissa suhteellisen paljon jo ennen käännösten julkaisua.

²⁹ Tuolloin esimerkiksi Marcel Reich-Ranicki hyökkäsi *Der Spiegel*-lehdessä (21.8.1995) avoimesti Grassin teosta ja jopa tämän henkilöä vastaan (ks. Zimmermann 2006, 533).

Nimenomaan päivälehtikritiikeissä, kuten Päivi Stöckell (2007, 454) huomauttaa, käännöksiä kommentoidaan usein ylimalkaisesti tai ei eksplisiittisesti lainkaan lukuun ottamatta suomentajan mainitsemista teoksen julkaisutiedoissa. Tähän päätelmään voi yhtyä edellä esiteltyjen arvostelujen perusteella. Vaikka Grass ja hänen kääntäjänsä katsovatkin, että kääntäjäseminaarit lisäävät kääntäjän näkyvyyttä (ks. luku 3.1.2. s?), ei ainakaan tämän teoksen seminaarin järjestämisellä ole ollut mitään vaikutusta käänöksistä tehtyihin arvioihin: seminaaria ei mainita yhdessäkään arviossa, ei edes suomennoksen perusteella tehdyissä arviossa, vaikka sen tekijänoikeussivuilla nimenomaan kerrotaan, että ”Suomennos perustuu alkuteoksen 7. painokseen ja Günter Grassin kääntäjille järjestetyssä seminaarissa tehtyihin tarkennuksiin.”

Stöckell (mt., 456) toteaa, että ”vieraan kielen heijastumista kohdekielisiin rakenteisiin ja sanavalintoihin pidetään yleisesti negatiivisena piirteenä, joka rikkoo tekstin sujuvuutta, ymmärrettävyyttä ja nautittavuutta.” Sujuvan käännösihanteen voi aistia myös Winstonia kritisoivan arvion taustalta, ja vaikuttaakin siltä, että nimenomaan englanninkielinen teksti sietää edelleen vierautta kaikkein vähiten. Stöckellkin (mt., 457) huomauttaa, että esimerkiksi Suomessa käännöskirjallisuuden asema ei ole yhtä marginaalinen, eikä kotouttaminen yhtä pitkälle vietyä kuin angloamerikkalaisessa kulttuurissa. Käännöskirjallisuuden marginaalisemmasta asemasta on osoituksena ehkä sekin, että Winstonin käännökseen nimiösivulle on lipsahtanut väärä vuosi Grassin Nobel-palkinnon saamisvuodeksi: vuosi 2000 oikean vuoden 1999 sijaa.

Muutamista arvioista voi päätellä, että kriitikko on todella ainakin jossain määrin verrannut käännöstä alkuteokseensa, mikä on harvinaisempaa nimenomaan päivälehtikritiikeissä lyriikan, antiikin klassikoiden tai uusien käännösten kääntämistä lukuun ottamatta kuten Stöckell (mt., 452) nostaa esille. Aaltosen (2003) huomautus siitä, että Suominen on ”sivumennen oikonut Grassin väärää käsitystä suomalaisesta pontikasta aivan huomaamatta” viittaa siihen, että Aaltonen tuntee myös alkutekstin. Suomennoksesta ei nimittäin millään tavalla käy ilmi, että siinä olisi muutettu jotain alkuteokseen nähden. Grassin teoksessa pontikka on suomalaista, perunoista tislattua viinaa: ”Es heißt, Pontikka, ein finnischer, aus Kartoffeln destillierter Schnaps, habe ihn aus dem Lot und um jegliche Erinnerung gebracht.” (112). Kirjailijan käsitys on sinänsä aivan oikein, mutta pontikan raaka-aineena voidaan toki käyttää perunan lisäksi marjoja tai jopa jäkälää, ja perinteisesti sen perusraaka-aineena on ollut vilja. Suominen esittääkin asian näin: ”Kerrotaan, että pontikka, kotipolttoinen suomalainen viina, oli vienyt häneltä tolkun ja muistin.” (127). Myös Mars-Jonesin närkästynyt arvio Winstonin käännöksestä osoittaa, että hän ainakin tuntee lähdekielen lauserakenteen, sillä katsoo kääntäjän virheenä olevan nimenomaan sen liian tarkka seuraaminen.

5. Vertaileva käännösanalyysi

Tässä luvussa vertaan Grassin alkuteosta *Im Krebsgang* sen suomen-, ruotsin-, tanskan- ja englanninkielisiin käännöksiin. Analyysini lähtökohtana on alkuteoksen tyyli, ja se, kuinka uskollisesti kääntäjät tätä tyyliä noudattavat. Vertailevan analyysini pohjana käytän myös muita kuin tyyllisiä piirteitä (luvut 5.1., 5.2. ja 5.3.), jotka kuitenkin ovat tyypillisiä Grassin muussakin tuotannossa. Ennen varsinaisen analyysin alkua on kuitenkin syytä perustella, miksi olen valinnut juuri ongelmallisen tyylin käsitteen. Esimerkiksi Kelly (1979, 179) toteaa, että kääntämisessä tyyli ei ole koskaan merkityksetön ja jatkaa, että juuri tyylistä riippuvat ne kommunikatiiviset prioriteetit, jotka määräävät tekstin vastaanottoa ja tulkintaa. Tämän näkemyksen jakavat Kellyn mukaan kääntäjät hyvinkin laajalti, mistä esimerkkinä Kelly mainitsee Ezra Poundin kirjeessään W. H. D. Rouselle 1935 kirjoittaman huomautuksen, että runon ”narratiivinen virta” on välttämätön toistaa käännöksessä. (Mts..) Myös Grassin kääntäjät tuntuvat pitävän tyyliä ehdottoman tärkeänä. Esimerkiksi Øhrgaard (1988, 190) on todennut, että ”kaunokirjallisen käännöksen pitää ennen kaikkea olla uskollinen alkuteoksen sävyille ja tyyliille”. Samoin Suominen (2005, 105) pitää tyyliä merkittävänä: ”Tyyli ja sisältö ovat kirjallisuudessa erottamattomat, ja uskonkin, että ne syntyvät kirjailijan päässä usein yhtäaikaan.” Vaikka käännös aina on erilainen kuin alkuteos, sillä samuus ei ole mahdollista, niin ”tekstin ilme, sen tyyli ja henki toivottavasti säilyy ennallaan.” Suominen (mts.) on jopa todennut, että ”[u]simminkin käännösteoria³⁰ näyttävät usein sivuuttavan tyylin käsitellessään kirjallisuuden kääntämistä. Tyyliä tunnutaan pitävän ikään kuin päälleliimattuna koristeena, jota voi käsitellä erillisenä, sisällöstä irrotettuna.”

Kellyn (1979, 179) mukaan kääntäjät valitsevat yleensä toisen seuraavista lähestymistavoista suhteessa alkuteoksen tyyliin: he joko imitoivat sitä pyrkien mahdollisimman tarkkaan formaaliin vastaavuuteen (*formal equivalence*) tai he käyttävät kohdekielistä tyyliä, joka on funktionaalisesti alkutekstin tyyliä vastaava (*functional equivalence*). Tiukan formaali ekvivalenssi kaunokirjallisuuden kääntämisessä nojaa Kellyn (mts.) mukaan ajatukseen, jonka mukaan tyyli on yhtä kuin tekijä. Esimerkiksi Nabokov (2000, 80) on todennut: ”Jokaisella kirjoittajalla on oikeus kirjoittaa kuten hänen kynänsä osoittaa, eikä ole meidän asiamme, ei edes meidän etumme, muokata häntä sen mukaan, mikä oma käsityksemme hyvästä kirjoittamisesta on.” (Suom. A. M.). Vaikka edellä esitetyn mukaan Kelly (1979, 179) katsoo, että tyyllillä on aina merkitystä kääntämisessä, ei hän kuitenkaan anna mitään käännösanalyysin lähtökohdaksi sopivaa määritelmää siitä, mitä tyyllillä oikeastaan tarkoitetaan. Tässä mielessä Suominen (2005, 105) esittämä kritiikki tyylin

³⁰ Tuulia Toivasen (2006, 70) haastattelussa Suominen kuitenkin toteaa, että ”opiskeli käännösteorioita pari vuotta ja tutustui niistä muutamiin. Mitään teoreettista kokonaisnäkemystä hänellä kuitenkaan ei omien sanojensa mukaan ole.” (Ks. myös Mäkelä 2007, 2.)

käsitteen sivuuttamisesta tuntuu osuvan kohdalleen, sillä tyylin määritelmä tai sen käyttö analyysin pohjana tuntuu tosiaan olevan vähäistä käännöstieteellisessä kirjallisuudessa (vrt. kuitenkin esim. Lindqvist 2005). Tämä voi osaltaan johtua siitä, että tyylin itsensä määrittely on nimenomaan vaikeaa, ja siitä voidaan olla hyvinkin montaa mieltä (ks. esim. Saukkonen 1984, Rintala 1979, Hatim & Mason 1990).

Basil Hatim ja Ian Mason (1990, 9) toteavat, että tyyli on erottamaton osa välitettävää viestiä myös kääntämisessä. Heidän mielestään perustavanlaatuisesti ongelmaksi tuntuu kuitenkin nousevan itse tyylin käsite. Myös Peter Cassirer (1986, 9) toteaa heti stilistiikkaa ja tyylianalyysiä käsittelevän teoksensa aluksi, että ”stilistiikkaa pidetään vaikeana tieteenä”. Cassirerin (mts.) mukaan tyyliintutkimuksen mahdollisesti suurimpana vaikeutena on se, että se on myös kiinnostunut tekstin vaikutuksesta. Vaikutusta taas on hyvin vaikea mitata, sillä se riippuu kielenkäyttäjistä ja -tilanteesta (mts.). Myös kääntämisen osalta vaikutusten tutkiminen on tietenkin hankalaa, sillä ensin olisi tutkittava, millainen vaikutus alkutekstillä on ollut lukijoihinsa, jonka jälkeen tätä verrattaisiin käännöksen lukijoissaan aikaan saamaan vaikutukseen. Hatim ja Mason (mt., 9–10) jatkavat, että tyylin käsitteestä on myös tullut eräänlainen sateenvarjokäsite, jonka alle mahtuu kaikenlaisia tekstuaalisia ja kontekstuaalisia määritelmiä. Pauli Saukkosen (1984, 92) mukaan juuri silloin päädytään hyvin laaja-alaiseen tyylin määritelmään, kun pidetään lähtökohtana sitä, että taiteellinen ilmaisu merkitsee kokonaisuutta. Tällöin nimittäin on Saukkosen (mts.) mukaan vaarana se, että ”kaikki mikä tekstissä on ilmi pantua edustaa tyyliä, sen ilmaus ja sisältö, jotka erottavat sen muista saman tyyliilajin ilmiöistä eli teksteistä.” Tyyli onkin siis pystyttävä määrittelemään joillakin perustelluilla kriteereillä, jotta sitä ylipäänsä voidaan käyttää analyysin pohjana. Eikä kaikkia tekstin ominaisuuksia ei ole syytä pitää tyylinä.

Saukkosen (1984, 9–10) mukaan asiat voi ilmaista lukemattomin eri tavoin, mutta kuitenkin on olemassa jonkinasteista säännönmukaisuutta siitä, miten on normaalia tai sopivaa missäkin sanoa. Näiden säännönmukaisuuksien pohjalta syntyy kieliyhteisön hyväksymiä ja omaksumia tyylinormeja, jotka määrittävät erilaisia tyyliilajeja. Kaunokirjallisten tekstien tyylinormina voisi Saukkosen (mt., 10) mukaan melkein sanoa olevan sen, ettei niillä juurikaan ole valmiita normeja. Väljät yhteisölliset tyylinormit sallivat täten yksilötyyliin ilmentymisen. Tyyliilajilla Saukkonen (mt., 30) tarkoittaa tyyllillistä tai retorista tekstilajia eli sellaista normatiivista tekstilajia, joka ei ole määräytynyt aihealansa (teema, genre) mukaan. Eri tutkimuksissa tyyliilajista voidaan myös puhua teksti- tai diskurssityyppeinä tai rekistereinä (ks. esim. Cassirer 1986, Rintala 1979). Saukkosta mukailen puhun siis tutkimuksessani tyylistä, kun tarkoitan yksilön tyyliä (Grassin tyyliä teoksessa *Im Krebsgang* sekä Grassin teoksille tyypillistä tyyliä), ja tyyliilajista, kun tarkoitan tyyllillistä

tekstilajia (erilaisten tyyllilajien tai -rekisterien vaihtelu on osa Grassin tyyliä kuten luvussa 3.2.2. totesin).

Mihail Bahtinille (1979, 83) ”[r]omaani on taiteellisesti organisoitua puhetapojen sosiaalista moninaisuutta, toisinaan monikielisyyttä, ja yksilöllistä moniäänisyyttä.” Hän katsoo, että nimenomaan kielenkäytön sosiaalinen moninaisuus ja sen pohjalta kasvava yksilöllinen moniäänisyys luovat romaanille sen tarvitseman pohjan ”orkestroi[da] kaikki teemansa sekä kuvaamansa ja ilmentämänsä esineellis-ajatuksellisen maailman kokonaisuudessaan.” Bahtin (mts.) jatkaa vielä: ”Nämä lausumien ja kielenkäyttötapojen erityiset yhteydet ja suhteet, aiheen kehittyminen ja eri kielenkäyttö- ja puhetapojen mukaan, sen pirstoutuminen sosiaalisen monikielisyyden virroiksi ja pisaroiksi ja muovautuminen eri kielenkäyttötapojen vuorotteluksi muodostavat romaanin tyyllillisen peruserikoisuuden.” Bahtinille romaanin tyyli on siis moniäänistä ja sosiaalista. Ainakin Grassin kohdalla moniäänisyys on hyvin konkreettisesti läsnä hänen teksteissään erilaisten tyyllilajien ja henkilöhahmojen puhetyylien moninaisuutena. Grassin teokset ovat myös dialogisessa suhteessa toisiinsa sen kautta, että niissä kaiken aikaa viitataan Grassin muuhun tuotantoon. Myös Hatim ja Mason (1990, 10) katsovat, että tyyli voi olla sekä yksilöllistä että sosiaalista. Tyylin he näkevät syntyvän nimenomaan tekstin kirjoittajan jollakin tavalla motivoituneiden valintojen tuloksena. Näin he pyrkivät erottamaan tyylin käsitteen ensinnäkin idiolektista, jolla tarkoitetaan yksittäisen kielenkäyttäjän tiedostamattomia kielenkäyttötapoja, ja toiseksi niistä konventionaalisista kielenkäyttötavoista, jotka luonnehtivat tiettyjä kieliä yleensä. (Mts..) Grassin tyyliin liittyy nähdäkseni hyvin olennaisesti juuri tiedostavuus. Kuten Suominenkin (1978, 171) toteaa: ”Grass kirjoittaa hyvin tietoisesti, hänen kirjansa ovat *durchkomponiert*, ts. sekä rakenteellisesti että kielellisesti tarkkaan harkittuja.”

Päivi Rintala (1979, 377) toteaa, että vaikka tutkittaisiinkin vain yhtä tuotetta, kirjailijan yhtä teosta, tyylintutkimukseen kuuluu aina vertailu. Rintalan (mts.) mukaan vertailu saman kirjailijan muuhun tuotantoon tai ajankohdan ilmiöihin juuri paljastaa tutkittavan teoksen ominaispiirteet, sen tyylin. Bahtin (1979, 425) puolestaan luettelee viisi erilaista tapaa tai metodologiaa tutkia romaanin tyyliä. Ensinnäkin romaanista voidaan analysoida ainoastaan tekijän tekstinosa eli vain suoranaiset tekijän sanat. Tekijän sanalla Bahtin viittaa esimerkiksi metaforiin, vertauksiin ja sanavalintoihin (mts.). Varsinaisen tekijän sanan erottaminen romaanin muusta tekstistä vaikuttaa kuitenkin sekin hyvin ongelmalliselta ja tulkinnanvaraiselta lähtökohdalta analyysille. Toiseksi Bahtin (mts.) esittää, että taiteellisen kokonaisuuden muodostavan romaanin tyylianalyysin sijaan voidaan kuvailla neutraalisti romaanin kirjoittajan kielenkäytön lingvististä puolta. Kolmanneksi kirjailijan kielenkäytöstä voidaan valikoida sille taiteelliselle suuntaukselle tai genrelle ominaisia piirteitä, johon kirjailijan katsotaan kuuluvan. Neljänneksi romaanin kielestä voidaan pyrkiä etsimään sitä,

mikä nimenomaan ilmentää tekijän yksilöllisyyttä eli analysoidaan romaania kyseisen tekijän yksilöllisenä tyylinä. Lopuksi Bahtin (mts.) vielä toteaa, että tyyliä voidaan tarkastella myös retorisenä muotolajina, jolloin teoksessa käytettyjä keinoja analysoidaan niiden retorisen tehokkuuden näkökulmasta. Luvussa kolme esitän, että Grassin teoksille tyypillisiä piirteitä ovat tietyt toistuvat teemat ja rakenteet, kuten useamman aikatason limittyminen samassakin lauseessa tai kerronnan tiivistymä jo itse teoksen nimessä sekä omaperäinen kielikuvien käyttö. Lisäksi Grass käyttää esimerkiksi parodiaa tai itseään tekijänä teostensa rakennusaineena. Katson näiden tuotantoa luonnehtivien tyypillisten piirteiden edustavan Grassin tyyliä ja käytän niitä vertailevan analyysini pohjana. Tyylikäsitykseni perustuu siis Grassin tuotannon vertailevaan analyysiin, jonka pohjalta muodostuu niiden tekijän yksilöllinen tyyli.

Lindqvist (2005, 175) päätyy tutkimuksessaan siihen, että arvostettua kirjallisuutta käännettäessä kunnioitus kirjailijan alkutekstiä kohtaan tulee ilmi nimenomaan siinä, että alkutekstiä pidetään uniikkina kirjallisena tuotoksena, jonka ”täydellisyys” ja kokonaisuus ovat koskemattomia. Tämä taas näkyy Lindqvistin (mts.) mukaan siinä, että kääntäjät pyrkivät mahdollisimman tarkasti noudattelemaan alkutekstinsä ja sen kirjoittajan tyyliä. Oma tutkimukseni pohjaa samaan olettamukseen, että kääntäjien kunnioitus Grassia kohtaan näkyy heidän pyrkimyksensä mahdollisimman tarkasti seurata tämän tyyliä (ks. esim. Øhrgaardin ja Suomisen toteamukset yllä). Grassin kohdalla kääntäjien kirjailijaansa kohtaan tuntemaan kunnioitukseen vaikuttavat myös hänen järjestämänsä kääntäjäseminaarit (ks. luku 3.1.), joissa kääntäjien on ollut mahdollista keskustella kirjailijan kanssa mahdollisista ymmärrysongelmistaan. Aloitan analyysini teoksen nimestä, jonka jälkeen käsittelen faktaan ja fiktion liittyviä erityiskysymyksiä teoksen kääntämisessä. Seuraavaksi otan esille teoksen metafiktiivisiä piirteitä kääntämisen kannalta ja kiinnitän huomioni erityisesti alkuteoksen kohtiin, jotka viittaavat Grassin muuhun tuotantoon (tässä erityisesti *Hundejahre*-teokseen). Tämän jälkeen tarkastelen teoksen eri henkilöhahmojen puhetyylien kääntämistä, sillä alkuteoksessa erityisesti tietyillä henkilöhahmoilla on hyvinkin erottuva puhetyylinsä. Lopuksi käsittelen vielä lauserakenteiden ja aikamuotojen sekä tiettyjen kuvakielisten ilmausten kääntämistä. Käyttämässäni esimerkeissä viitataan kuhunkin teokseen sen kirjoittajan nimikirjaimilla. Alkuteos on siten G.G., suomennos O.S., ruotsinnos L.F., tanskannos P.Ø. ja englanninnos K.W..

5.1. *Kuinka rapu käy: nimen kääntämisestä*

Kääntäjäseminaareissa teoksen nimeä käsitellään yleensä aina ensimmäisenä, mikä voi teoksesta riippuen kestää suhteellisen pitkäänkin, sillä useimmiten juuri nimeen sisältyy jokin hankala käännösongelma (ks. esim. Roselle Steuer 306–311). Niinpä aloitan vertailevan analyysini teoksen nimestä *Im Krebsgang*. Nimeen liittyy hyvinkin monia eri tasoja. Ensinnäkin sillä viitataan siihen tapaan, jolla Paul kerronnassaan kulkee eri tapahtumien ja aikatasojen välillä rapumaisella liikkeellä. Lisäksi nimen voi tulkita viittaavan siihen, kuinka teoksessa korostetaan sitä, että nykyisyydestä kohti tulevaisuutta on mahdollista siirtyä ainoastaan menneisyyden kautta, siis tunnustamalla ja hyväksymällä oma menneisyytensä. Näin Paul kuvaa teoksessa omaa rapumaista etenemistään:

- (1) Aber noch weiß ich nicht, ob, wie gelernt, erst das eine, dann das andere und danach dieser oder jener Lebenslauf abgespult werden soll oder ob ich der Zeit eher schrägläufig in die Quere kommen muß, *etwa nach Art der Krebse*, die den Rückwärtsgang seitlich ausscherend vortauschen, doch ziemlich schnell vorankommen. (G.G., 8–9; kurs. A.M.)

Paulin tarina siis etenee ”*etwa nach Art der Krebse*”, joka ei vielä suoraan toista teoksen nimeä samassa muodossa. Myöhemmin, kun Paul jälleen kerran tahtoisi lopettaa menneisyyden penkomisen, hän huudahtaa:

- (2) Ich will aber nicht weiter *im Krebsgang*. (G.G., 30; kurs. A.M.)

Tässä suoraan toistetaan teoksen nimi. Teoksen nimeen liittyy edellä mainittujen lisäksi kolmas merkitystaso: Saksan kielessä *im krebsgang* tarkoittaa, ei ainoastaan rapumaista liikkumistapaa, vaan myös sitä, että asiat menevät huonompaan tai ikävämpään suuntaa. Yleisessä käytössä ilmaus on erityisesti politiikkaan ja talouteen liittyvässä kielenkäytössä. (Duden.) Tällä siis teoksen nimi viittaa vielä siihen tarinan ikävään lopputulokseen, että historia aina vain toistaa itseään. Kaikkien näiden tasojen saavuttaminen myös käännöksissä on todellinen käännösongelma. Suomeksi Grassin teos on *Ravunkäyntiä*, joka myös toistetaan alkuteoksen mukaisesti itse tekstissä:

- (3) Mutta kun minä en enää halua jatkaa *ravunkäyntiä*. (O.S., 34; kurs. A.M.)

Myös suomenkielinen kuvaus Paulin kerronnasta ”vähän rapujen tapaan” noudattelee pitkälti alkutekstiä:

- (4) Mutta vielä en tiedä, selostanko saamieni oppien mukaan ensin yhden, sitten toisen ja niiden jälkeen tuon tai tämän elämän, vai joudunko lähestymään aikaa vinosti sivuttain, *vähän*

rapujen tapaan, jotka ovat muka kulkevinaan takaperin vaikka siirtyvätkin sivusuuntaan ja itse asiassa etenevät aika nopeasti. (O.S., 9; kurs. A.M.)

Suomenkielinen kuvaus ja nimi tuovat kyllä esille alkutekstin kaksi ensimmäistä merkitystasoa, mutta kolmatta ne eivät saavuta, sillä suomen kielessä *ravunkäyntiin* ei sisälly samaa konnotaatiota kuin saksassa. Tästä suomentaja Oili Suominen on itse hyvin tietoinen, mutta toteaa, että käännöksessä harvoin saadaan toistettua kaikkia alkutekstin merkitystasoja (Mäkelä 2007). Suomentajalla on ollut käännöksessään nimen ja kerrontatavan kohdalla pohdittavanaan vielä sekin ongelma, että suomalainen ja saksalainen rapu liikkuvat eri tavalla (Mäkelä 2007). Suomen rapukanta on todella hieman erilainen kuin Saksassa. Suomalainen rapu (*Astacus astacus*) on ruumiinrakenteeltaan pitkulaisen muotoinen, ja sen näkyvin tuntomerkki on sen eturuumiiseen kiinnittyneet suuret sakset. Tämä rapu pystyy liikkumaan kävelyraajojensa ja pyrstönsä avulla ketterästi eteen- tai taaksepäin, ja myös sivulle. Saksassa sitä vastoin yleisin rapulaji ovat taskuravut (*Brachyura*), joilla on litteän pyöreä ruumis ja usein pienemmät sakset ruumiinsa etuosassa. Useimmat taskuravut kävelevät sivuttain, mutta niiden kulku voi usein pyöreän ruumiinmuodon johdosta näyttää myös siltä kuin ne etenisivät takaperin. (Halkka 2007, 356–357.) Nimenomaan tämä taskurapujen tapa kulkea eteenpäin siten, että näyttää kuin ne kulkisivat taaksepäin, on se mitä alkuteoksessa tarkoitetaan erotuksena Suomessa tyypillisen ravun tapaan kävellä joko eteen- tai taaksepäin niin, että katsoja aina näkee kumpaan suuntaan ja kummin päin se on menossa. Rapukantojen erojen vuoksi myös suomenkielisen teoksen kansikuvaksi kustantaja on valinnut tyyllitellyn kuvan uppoavasta laivasta alkuteoksen Grassin rapu-grafiikan sijaan (Mäkelä 2007). Toisaalta on myös mahdollista, että kustantaja on pitänyt kuvaa uppoavasta laivasta yksinkertaisesti myyvämpänä kuin rapu-kuvaa, sillä olisihan juuri taskuravun kuva kannessa liittännyt suomalaisen lukijan assosiaatiot paremmin teoksen tarkoittamaan rapuun.

Ruotsiksi teoksen nimi on alkuteosta mukailleen *I Krabbans gång*. Käännösesimerkkejä katsottaessa kuitenkin huomaa, ettei tämä nimi enää toistu itse tekstissä:

- (5) Men fortfarande vet jag inte om jag ska ta ”det första först och det senare först lite senare”, som jag har lärt mig att man bör göra, och om jag därefter ska nysta upp det eller det levnadslöppet, eller om jag snarare bör korsa tidens ström sidledes, *ungefär som vissa kräftdjur*, som låtsas gå bakåt medan de i själva verket tar rejäla kliv i sidled och på så vis tar sig fram ganska snabbt. (L.F., 9; kurs. A.M.)
- (6) Men jag är trött på *kräftdjursgången*. (L.F., 34; kurs. AM.)

Ruotsin kielessä ravusta voidaan käyttää ilmauksia *krabba* tai *kräftdjur*, näistä edellinen tarkoittaa nimenomaan taskurapua, jälkimmäinen rapujen luokkaa yleensä (SAO). Näin siis jo itse teoksen nimeen on saatu sisällytettyä viittaus taskurapuun, mikä ei tietysti esimerkiksi suomeksi toimisi

lainkaan yhtä hyvin, ”taskuravunkäyntiä” kuulostaisi ennemminkin kummalliselta. *Kräftdjur-*nimityksen avulla taas Freij on ainoana kääntäjistä onnistunut edes jollakin tavoin tuomaan käännökseensä alkutekstin kolmannen merkitystason. Ruotsin kielessä ilmaus *gå kräftgången* viittaa juuri siihen, että asiat menevät huonommin (Nordsteds), ja tämän ilmauksen pohjalta kääntäjä on luonut uuden ilmauksen *kräftdjursgången*, josta lukija ymmärtää sen ensinnäkin viittaavan ravuille tyypilliseen etenemistapaan, mutta kompetentti lukija pystyy toisekseen myös löytämään ilmauksesta alkutekstin tarkoittaman kolmannen merkitystason.

Per Øhrgaardinkaan käännös ”i krebsegang” ei tavoita alkuteoksen nimeen sisältyvää kolmatta merkitystasoa: ”Men jeg vil ikke fortsætte i krebsegang.” (27) Erityisen huomionarvoista tässä käännöksen kohdassa, jossa kuvaillaan Paulin rapumaista kerrontatapaa, on kuitenkin sen tarkkuus alkuteokseen nähden. Øhrgaard noudattelee hyvin tarkasti alkuteoksen sanavalintoja ja syntaksia, jossa hän poikkeaa ainoastaan saksan kieleen kuuluvan sivulauseen käänteisen sanajärjestyksen kohdalla. Sanavalinnoissa ”som rutinen byder” / ”kuten ruutini määrää” poikkeaa jonkin verran alkuteoksen ”wie gelernt” / ”kuten olen oppinut” sanatarkasta jäljentämisestä, mutta sen merkitys säilyy kuitenkin samana:

- (7) Men endnu ved jeg ikke, om det, som rutinen byder, er først det ene, så det andet og bagefter dette eller hint levnedsløb, der skal afhaspes, eller om jeg hellere skal komme tiden skævtgående på tværs, som *for eksempel krebsene*, der ved at skride ud til siden illuderer baglængsang, men alligevel kommer temmelig hurtig frem. (P.Ø., 8; kurs. A.M.)

Krishna Winstonin nimikäännös ”Crabwalk” toistuu samanlaisena molemmissa poimimissani esimerkkikohdissa: ”But I’ve had enough of this *crabwalk*.” (28) sekä:

- (8) But I’m still not sure how to go about this: should I do as I was taught and unpack one life at a time, in order, or do I have to sneak up on time *in a crabwalk*, seeming to go backward but actually scuttling sideways, and thereby working my way forward fairly rapidly? (K.W., 3; kurs. A.M.)

”Crabwalk” ei ole sanakirjoista löytyvä sana, vaan rapumaiseen etenemistapaan viitataan englannin kielessä sanalla ”crabwise”. Tämän sanan konnotaatio liittyy kuitenkin nimenomaan sivuttaiseen liikesuuntaan, jopa kummalliseen sivuttaiseen liikkeeseen (OED). Tämä ei siis vastaa alkuteoksesta syntyvää kuvaa Paulin kerrontatavasta. Winstonin käännös on myös sanatarkasti lähempänä alkuteoksen nimeä kuin ”crabwise” olisi, sillä ”der Krebs” eli rapu on englanniksi ”crab” ja ”der Gang” eli käynti, kävely taas ”walk”. Teosten nimien kääntämisessä on syytä ottaa vielä huomioon se, että usein kustantamo päättää teoksen nimestä, eikä siinä päätöksessä välttämättä ole juuri kääntäjällä sananvaltaa (ks. esim. Mäkelä 2007).

5.2. Faktasta ja fiktiosta

Im Krebsgang -romaanissa sekoittuvat ja kulkevat limittäin kertoja-Paulin täysin fiktiivinen kerronta ja hänen *Wilhelm Gustloff* -aluksen vaiheita kartoittava, lähes todellista dokumentaarista kerrontaa muistuttava raportointinsa. Kun fiktiiviseen romaaniin sisältyy näinkin paljon faktapohjaista aktuaaliseen todellisuuteen viittaavaa aineistoa, on kääntäjän Suomisen (Mäkelä 2007) mukaan tarkistettava kaikki tieto mahdollisimman tarkkaan, ja kontekstin ja tilanteen mukaan vasta sitten päätettävä kullekin yksittäistapaukselle mahdollisimman hyvä ja toimiva käänös. Seuraavassa vertailen kääntäjien ratkaisuja sellaisissa tilanteissa, joissa erityisesti faktan ja fiktion problematiikkaan liittyvillä kysymyksillä on merkitystä kääntämisen kannalta. Aloitan pohtimalla kirjailijan tulkinnan ja historiallisen totuuden mahdollista ristiriitaisuutta, jonka jälkeen käsittelen lyhyesti reaaliioihin ja vierassanoihin liittyviä käänösratkaisuja. Lopuksi otan vielä esille kääntäjän ratkaisun ideologisen puolen.

5.2.1. Kirjailijan tulkinta vai historiallinen totuus

Grassin romaanit perustuvat todellisiin historiallisiin tapahtumiin ja niissä myös esiintyy paljon todellisia henkilöitä, paikkoja ja tapahtumia. Näin ollen kääntäjä voi ajoittain joutua miettimään, kummalle hänen tulisi olla uskollisempi: kirjailijalle vai historialliselle totuudelle. Tätä on pohdittu myös *Im Krebsgang* -teoksen kohdalla. Käänöksensä loppuun Suominen (*Ravunkäyntiä*, 249) on lisännyt yhden suomentajan huomautuksen, joka koskee alkuteoksessa olevaa asiavirhettä. *Im Krebsgang* -teoksessa kerrotaan Turun satamassa olleesta Neuvostoliiton ”Smolny-tukikohdasta”:

- (11) Wann immer *S 13* seinen Stützpunkt Smolny im finnischen Hafen Turku verließ, hatte es zehn Torpedos an Bord. (87–88)

Tämä ei Suomisen (2004, 89) mukaan kuitenkaan voinut pitää paikkaansa, joten hän otti yhteyttä professori Ohto Manniseen. Tältä hän sai kuulla, että ”Smolnyi” oli Neuvostoliiton Itämeren laivaston tukialus tai emälaiva. Välirauhasopimuksen mukaisesti Neuvostoliitto toi Suomeen myöhäissyksyllä 1944 yhteensä neljä tukialusta, joista yksi sijoitettiin Turkuun, muut Hankoon, Helsinkiin ja Porkkalaan. Suominen (mts.) otti asian esille kääntäjäseminaarissa ja myös lähetti muille kääntäjille kuvan Smolnyi-tukialuksesta. Suomisen saaman tiedon mukaan ainakin Grassin hollannintaja Jan A. W. Gielkens on kääntänyt kohdan niin, että lukijalle on selvää, ettei Suomen maaperällä sijainnut mitään kiinteää tukikohtaa (Mäkelä 2007). Tutkimusaineistossani Suominen ja

Winston ovat selkeästi tarkentaneet alkutekstiä. Suominen on korjannut ”tukikohdan” historiallisen faktan mukaan ”tukialukseksi” ja Winston on tehnyt siitä ’kelluvan tukikohdan’ (”floating base”):

- (12) Ja kun *S-13* sitten lähti merelle tukialus *Smolnyin* kyljeltä Turun satamasta, sillä oli mukanaan kymmenen torpedoa. (99)
- (13) Whenever *S-13* left its floating base, the *Smolny*, in the Finnish harbor of Turku, it had ten torpedoes on board. (91)

Winston ei kuitenkaan tuo tekemäänsä tarkennusta millään tavalla lukijoilleen tiettäväksi, kun taas Suominen on lisännyt kohtaan viittauksen käänöksensä perään liittämäänsä huomautukseen. Seminaarissa Suominen sai kuitenkin kuulla, että saksalaiselle sana ”Stützpunkt” ei ole välttämättä niin konkreettinen, valtion maaperälle kiinteästi rakennettu paikka kuten suomalaiselle. Koska alkutekstissä ei kuitenkaan missään kohtaan tehdä lukijalle selväksi, millaisesta tukikohdasta siinä on kyse, Suominen piti parhaana tarkentaa kohtaa käänöksessään historiallisen faktan mukaan. (Mäkelä 2007) Grassin päälähteenä kyseisessä kohdassa on ollut englantilaisten Christopher Dobsonin, John Millerin ja Jonathan Paynen tutkimus ”The Cruellest Night” (1979) kuten alkuteoksessa Paulin kerronnasta käy ilmi. Grass on siis itse kääntänyt tai käänättänyt tästä lähteestään tukialus *Smolnyin* tukikohdaksi (”Stützpunkt”). Winstonin ratkaisu ”floating base” voi siis olla yhtenevä Grassin lähteessä käytetyn termin kanssa. Freij ja Ohrgaard taas ovat säilyttäneet alkutekstin merkityksen samana, mutta muuttaneet venäjänkielisen nimen ”*Smolnyi*” alkuteoksesta poiketen samaan muotoon kuin suomennoksessa, joka johtuu eri kielten erilaisesta tavasta translitteroida venäjänkielisiä nimiä:

- (14) Alltid när *S 13* lämnade sin stödjepunkt *Smolnyi*, som låg i finsk hamn Åbo, hade hon tio torpeder ombord. (100)
- (15) Når som helst *S 13* forlod sit støttepunkt *Smolnyi* i den finske havn Turku, havde den ti torpedoer om bord. (77)

Suominen (Mäkelä 2007) perustelee omaa ratkaisuaan sillä, että koska kyseessä on suomalaisille lukijoille tuttu asia, he tulisivat joka tapauksessa kiinnittämään kohtaan huomiota ja pitämään sitä virheellisenä, jos sen annettaisiin olla alkutekstin mukaisesti ”tukikohta”. Tämän pohjalta tulkitseen, että Suominen on halunnut tässä kohdassa olla uskollinen ennen kaikkea kohdeteoksen lukijoille oikaisemalla historiallisen asiavirheen, jota lukijat olisivat oletettavasti pitäneet sopimattomana. Ja tässä Suominen on varmasti myös oikeassa, sillä jo ennen suomennoksen ilmestymistä kirjallisuuden emeritusprofessori Dietrich Assman (2002) oli ehtinyt kirjoittaa *Kanava*-lehteen laajan artikkelin *Im Krebsgang* -teoksesta ja Gustloff-aluksesta. Artikkelissaan Assman (mt., 245) myös ottaa esille saman asiavirheen kuin Suominen. *Helsingin Sanomien* (8.9.2002) *Ravunkäyntiä-*

teosta käsittelevän artikkelin kainalojutussa ”Uurit ovat hiljaa” Vesa Karonen on kiinnittänyt huomiota Suomisen käännöksensä loppuun liittämään kääntäjän huomautukseen: ”Tämä on vain sotahistoriallinen yksityiskohta, ja suomentaja **Oili Suominen** puolustaa Grassin virheitä Ravunkäynnin lopussa sillä, että kyseessä on ”kaunokirjallinen teos” (korostus HS). Karonen (mt.) jatkaa tähän, että ”[n]iin on, mutta siinä kuvataan Wilhelm Gustloffin katastrofiin yksityiskohtaisesti paneutuneita henkilöitä. Suomen osalta heidän tietonsa ovat hataria.” Ainakin suomalaiset lukijat ovat siis kiinnittäneet virheeseen huomiota. Haastattelussaan Suominen kertoo, että vasta seminaarissa, jossa kyseisestä kohdasta keskusteltiin yleisestikin hyvin paljon, kääntäjälle selvisi, että saksan kielessä sana Stützpunkt, ’tukikohta’ ei ole välttämättä niin konkreettinen, maalle rakennettu tukikohta kuin suomen kielessä (Mäkelä 2007, 15). Näin ollen on siis enemmänkin tulkintakysymys, onko alkutekstissä varsinaista asiavirhettä, missään kohtaan siinä ei nimittäin tehdä selväksi, millaisesta ”tukikohdasta” on kyse.

Tässä Suomisen ratkaisussa on kuitenkin myös selvästi nähtävissä kunnioitusta ja uskollisuutta kirjailijaa kohtaan. Ensinnäkin Suominen on lisännyt tekemästään korjauksesta huomautuksen suomennoksensa perään, jolloin lukijoille tehdään näkyväksi se, että käännöksessä on muutettu jotain alkuteokseen nähden. Menettely osoittaa tietysti myös kunnioitusta lukijoita kohtaan: kääntäjä haluaa tehdä alkuteoksesta poikkeavan ratkaisunsa näkyväksi lukijoilleen. Toisekseen Suominen (2004, 89) kirjoittaa artikkelissaan ”Vuodet Günter Grassin kanssa”: ”Seminaarissa sain luvan käyttää termiä ’tukialus’ ja liittää loppuun asiasta pienen huomautuksen.” Suominen on siis *pyytänyt lupaa* itse kirjailijalta saadakseen korjata tämän tekstiä. Chesterman (1997, 169) esittää tähän liittyen mielenkiintoisen ajatuksen puhuessaan kääntäjän etiikasta. Hänen mukaansa virheiden korjaaminen tai parannusten tekeminen käännökseen osoittaa, että kääntäjä on uskollisempi lukijoilleen kuin itse tekstille. Mutta, hän vielä lisää, se voi myös kertoa suuremmasta uskollisuudesta kirjailijan todellisille intentioille kuin hänen varsinaisille sanoilleen. Koska Grass tekee tarkkaa tutkimustyötä jopa tutkimusapulaisten avulla, kertoo se siitä, että hän arvostaa teostensa todellisten historiallisten faktojen oikeellisuutta ja autenttisuutta. Näin ollen ajattelisin, että Suomisen ratkaisu voi todellakin olla lopulta uskollisempi kirjailijan todelliselle intentiolle, sille mitä kirjailija todella halusi tässä kohtaa sanoa.

Mutta kuten Suominen (*Ravunkäyntiä*, 249) vielä huomautuksessaan sanoo: ”S-13:n valmistumisajankohdasta, asemapaikasta ja liikkeistä tässä kertomuksessa annettu kuva ei vastaa aivan täsmälleen muiden lähteiden antamia tietoja – mutta tähän onkin kaunokirjallinen teos.” Ja aivan niin, kaunokirjallisessa tekstissä on kuitenkin lopulta kyse, olkoonkin se historiallista fiktiota tai ei, yhdestä mahdollisesta tapahtumien tulkinnasta, yhdestä tavasta esittää todellista

maailmaa, ei historiallisesta totuudesta.³¹ Milan Kundera (1993, 51) on ilmaissut saman, mutta runollisemmin:

Jos jokin historiallinen tilanne on kirjailijan silmissä uudenlainen, paljastava inhimillisen maailman mahdollisuus, hän haluaa kuvata sen sellaisena kuin se on. Tästä huolimatta uskollisuus historialliselle todellisuudelle on romaanin arvon kannalta toissijainen kriteeri. Romaanikirjailija ei ole historioitsija eikä profeetta: hän on olemisen löytöretkeilijä. (Kundera mts..)

5.2.2. Selityksiä ja lisäyksiä

Vaikka tutkimuksessani pyrin osoittamaan, että kirjailijaansa arvostava ja kunnioittava kääntäjä kääntää tämän teoksia mahdollisimman tarkasti ja siis alkuteokselle ja kirjailijalle uskollisesti, on tutkimistani käännöksistä löydettävissä myös selviä eroja alkuteokseen nähden, erityisesti silloin kun kääntäjä on katsonut tarpeelliseksi ”kuljettaa kirjailijaa kohti lukijoita” kuten Schleiermacher asian ilmaisi. Tämä kääntäminen kohti lukijoita oli nähtävissä jo edellisessä alaluvussa, mutta se tulee selvästi ilmi myös muissa historiallisissa tai kulttuurispesifeissä ilmauksissa, joita kääntäjä on kokenut tarpeelliseksi selittää lukijoilleen. Selittäminen ja selkeyttäminen, yleensä lisäysten kautta, on Leppihalmeen (2007, 368) mukaan kääntämisessä tavallinen tapa ottaa huomioon käännöksen lukijoiden mahdolliset vaikeudet vieraan kulttuurin ilmiöiden tunnistamisessa ja ymmärtämisessä: ”Ilman selityksiä lukijalle jää tekstiin helposti liikaa vieraita sanoja ja muita käsittämättömyyksiä, mutta selitykset puolestaan saattavat häiritä lukemista tai lukija voi kokea ne epätoivottuna holhoamisena, varsinkin jos suomentaja [kääntäjä] ikään kuin muistuttaa olemassaolostaan käyttämällä alaviitteitä.”

5.2.2.1. Reaaliat

Tässä luvussa käsitelen lyhyesti kääntäjien ratkaisuja reaalioiden kohdalla. Reaaliat ymmärrän Pekka Kujamäen (1998, 11) tarkoittamalla tavalla asioiksi, joilla on jotakin tekemistä tietyn maan

³¹ Kirjallisuusfilosofisessa keskustelussa fiktion ja faktan suhteessa on esitetty hyvinkin monenlaisia näkemyksiä. Hallila (2006, 36) luettelee fiktion totuusarvosta neljä ehkä yleisimmin esille nousevaa näkemystä: Ensinnäkin fiktion voi nähdä yksinkertaisesti epätotena. Toiseksi voidaan ajatella, että fiktio ei ole totta eikä epätotta. Kolmanneksi taas on mahdollista todeta, ettei fiktiota koske lainkaan totuuden ongelma, ja neljänneksi voidaan ajatella, että fiktio ei ole totta eikä epätotta suhteessa aktuaaliseen maailmaan, vaan se luo oman totuutensa. (Mts.) Fiktion ja todellisuuden suhteesta ks. myös Haapala Arto 1984: *Fiktio ja todellisuus. Kirjallisen fiktion semanttisia ja ontologisia kysymyksiä*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 12, Helsinki. Kuitenkin kuten esittämäni esimerkki osoittaa fiktion totuusarvolla on merkitystä nimenomaan kääntämisen kannalta, erityisesti kun se viittaa aktuaalisen maailman todellisiin asioihin tai ilmiöihin, eikä fiktion totuusarvoa voida tällöin sivuuttaa.

”ekokulttuurin” eli luonnon ja kulttuurin kanssa. Reaaliat Kujamäki (mts.) taas jakaa tietyille ekokulttuurille tyypillisiin (*Charakteristika*) tai erityisiin (*Spezifika*) asioihin. Edelliseen lukuun ja koko luvun otsikkoon liittyen tarkastelen tässä nimenomaan historiallisiin henkilöihin ja instituutioihin sekä tapahtumapaikkoihin liittyviä reaaliota. Käsittelyn lopuksi otan myös esille erityisesti Danzigin alueen ruokakulttuuriin liittyvän seikan, ruokakulttuuri kun usein on keskeisellä sijalla Grassin teoksissa (ks. erityisesti romaani *Der Butt*). Vaikka tutkimukseni pohjaa hypoteesiin, jonka mukaan arvostettua kirjailijaa pyritään ja halutaan kääntää mahdollisimman tarkasti, uskon myös, että juuri reaalioiden kohdalla kääntäjien ratkaisut voivat huomattavastikin poiketa toisistaan. Kujamäen (1998) tutkimuskin lähtee nimenomaan siitä oletuksesta, että kääntäjät tuottavat eroja. Samaan päätyy tutkimuksessaan myös Rosell Steuer (2004), joka väitöskirjassaan tutkii Grassin *Ein weites Feld* -romaanin liittyvien kulttuurispesifien elementtien kääntämistä viidessä eri käännöksessä. Seuraavassa taulukossa esitellään muutamia alkutekstin reaaliota ja niiden käännösratkaisut. Kattava reaalioiden analysointi ja tarkastelu ei tämän työn tarkoituksen kannalta ole välttämätöntä, joten esitykseni on tältä osin hyvin esimerkinomainen.

Taulukko 1: Reaaliat

Günter Grass	Oili Suominen	Lars W. Freij	Per Øhrgaard	Krishna Winston
»taz« (7)	tazin eli Tageszeitungin (7)	”taz” (7)*	„taz“ (7)	the <i>Tageszeitung</i> (1)
mit der S-Bahn (18)	kaupunkijunalla (20)	med S-banan (20)	med S-toget (17)	by S-Bahn
Abbildungen des Führers und Reichskanzlers (27)	kuvaa Führeristä, valtakunnankanslerista (30)	avbildningar av Führern och rikskanslern (30)	afbildninger af Føreren-og-rigskansleren (24)	pictures of the Führer/Reich chancellor (24)
in der Stadt zwischen den sieben Seen aufgewachsen (37)	Schwerinin seitsemän järven rantamalla (41)	i staden mellan de sju sjöarna (41)*	i byen mellem de syv søer (33)	in the town of the seven lakes (35)
anderer Alter Kämpfer (37)	Muiden taistelutoverien (41)	andra gravstenar över alte Kämpfer (41)*	andre veteraners (33)	other early members of the movement (35)
»Die Moorsoldaten« (48)	”Turvesotilaista” (54)	<i>Die Moorsoldaten</i> (54)*	„Die Moorsoldaten“ (43)	<i>The Moor Soldiers</i> (48)
den Dicken (203)	Paksukaista (233)	tjockisen (232)*	den tykke (180)	the fat man (220)
Berlins KaDeWe (206)	Berliinin KaDeWe:stä (236)	Berlins KaDeWe (235)*	KaDeWe i Berlin (182)	in Berlin at KdW, the Kaufhaus des Westens (223)
Rotkäppchensekt (G.G., 206–207)	Rotkäppchenkuohuviini (237)	Rotkäppchensekt (236)*	Rotkäppchensekt (183)	Red Riding Hood champagne (223)
Seit der Wende (207)	Muurin murruttua (237)	Sedan <i>die Wende</i> (236)*	Efter omsvinget (183)	Since the changeover (223)

* kääntäjä selittää sanan merkitystä loppuviitteessä

Taulukosta käy ilmi, että Freij on eniten säilyttänyt vieraan kielen sanoja käännöksessään ("taz", "Führer", "alte Kämpfer", "Die Moorsoldaten", "KaDeWe", "Rotkäppchensekt" ja "die Wende"), mutta hän myös selittää lähes kaikki sanat käännöksensä loppuun liittämässään sananselitysosassa ("Ordförklaringar", 248–250). Kaiken kaikkiaan tässä selitysosassa Freij selittää lukijalle kolmenkymmenen sanan tai ilmauksen merkitystä. Varsinaiseen käännökseen ei ole merkitty mitään viitteitä tähän selitysosaan, jotta ne eivät häiritsisi lukijan lukukokemusta, vaan sanat ja ilmaukset on lueteltu selitysosassa aakkosjärjestyksessä, jotta lukija voi halutessaan nopeasti tarkastaa, löytyykö jostakin tietystä sanasta lopussa selitystä. Joissakin kohdissa Freij myös käyttää alkutekstin ilmauksen sananmukaista kääntämistä kuten "S-banan" ja "rikskanslern". Nabokov (2000, 83) toteaa, että haluaa käännöksiä, joissa on lukemattomia alaviitteitä, "alaviitteitä, jotka kurkottavat kuin pilvenpiirtäjät kohti tämän tai sen sivun yläreunaa niin, että kommentin ja ikuisuuden väliin jää ainoastaan pilkahdus." Nimenomaan alaviitteitä Freij (2002, 95) kuitenkin pitää lukijaa häiritsevinä, mutta loppuviitteiden käyttö on hänestä aivan paikallaan. Kääntäjien lisäyksistä tai selityksistä on Suomisen (2007, 11) mukaan keskusteltu seminaareissakin, ja Grassin kanta selityksiin on, että niitä tulisi olla mahdollisimman vähän. Tässä mielessä Freijn ratkaisua voi pitää enemmän lukijoihin päin kääntymisenä, haluna selittää lukijoille sitä maailmaa, jossa kirjailijan teos liikkuu.

Kaiken kaikkiaan Freijn käännöksen voi todeta olevan sekä alkutekstiään että muita käännöksiä informatiivisempi, mihin johtopäätökseen myös Rosell Steuer (2004, 374–376) tulee Freijn *En invecklad historia (Ein weites Feld)* -käännöksen kohdalla. Toisaalta Freijn käännös on myös hyvin lähellä alkuteosta sisältämiensä vieraan kielen sanojen johdosta, toisaalta taas myös itse kääntäjä on hyvin näkyvä käännöksensä loppuun liittämänsä selitysosan johdosta. Kuten Leppihalme (2007, 368) toteaa "historialliset henkilöt ja tapahtumapaikat, kirjallisuuden henkilöhahmot ja tuotemerkit ovat omassa kulttuurissaan toisella tavalla havainnollisia kuin pelkkinä niminä käännöksen sivuilla." Omassa käännöksessään Freij on selvästi pyrkinyt välittämään käännöksensä lukijalle myös sitä kulttuurista tietoa, jota alkuteoksen lukijoilla mahdollisesti on. Kysymys alkuteoksen tai käännöksen lukijoiden tiedollisesta kompetenssista on tietysti hyvin hankala, sillä lukijat ovat hyvin heterogeeninen joukko, eikä kääntäjää tai käännöksen tutkijaa voida pitää minään keskivertolukijana. Usein onkin hyvin hankala tietää tai millään tavalla todentaa sitä, olisivatko alkuteoksen sanat ja ilmaukset edes lähdekieliselle lukijalle selviä ja ymmärrettäviä. Freij tuntuu kuitenkin käännöksessään painottavan nimenomaan teoksen historiallista ja tiedollista puolta, ja haluavan, että käännöksen lukijan olisi halutessaan mahdollista saada tästä mahdollisimman paljon irti. Freij selittää loppusanastossaan sellaisiakin kohtia, jotka alkuteoksen kontekstissa on jo osaksi selitetty. Esimerkiksi "Die Moorsoldaten" on selitetty alkuteoksessa: "einem Bericht, den ein

ehemaliger KZ-Häftling in einem Schweizer-Verlag veröffentlicht hatte.” (G.G., 48) /
””Turvesotilaista’, raportista, jonka muuan entinen keskitysleirivanki oli julkaissut eräässä sveitsiläisessä kustantamossa.” (O.S., 54). Selitysosassaan Freij (249) vielä lisää, että kyse on nimenomaan Wolfgang Langhoffin vuonna 1935 Zürichissä julkaistusta teoksesta, ja että nimitys ”Moorsoldaten” tulee Börgermoorin keskitysleirivankien vuonna 1933 kirjoittamasta laulusta ”Wir sind die Moorsoldaten”.

Selkeänä vastakohtana Freijn käännökselle on Øhrgaardin käännös, vaikka nämä kaksi käännöstä ovat niin kielellisesti kuin kulttuurisestikin kaikkein lähinnä toisiaan. Øhrgaard (1988, 193) onkin todennut: ”Jos täytyy selittää kovin paljon varsinaisen tekstin ulkopuolella, olisi ehkä parempi etsiä kokonaan uusi teksti käännettäväksi, erityisesti jos tarkoituksena on lukijan tiedon lisäämisen lisäksi kutkutella myös hänen mielikuvitustaan. Monessa tapauksessa vain kääntäjät kokevat tarvetta selittämiseen, eivät lukijat.” Reaalioiden kohdalla Øhrgaard pysytteleekin mahdollisimman lähellä alkutekstiä ja johdonmukaisesti välttää ylimääräisiä selityksiä tai lisäyksiä. Rosell Steuer (2004, 377) tulee Øhrgaardin *En længere historie* -käännöstä tarkastellessaan siihen tulokseen, että vaikka Øhrgaard katsookin olevansa ”välittäjä kulttuurien välillä”, on tämä kulttuurien välisyys alisteinen fiktion poeettiselle funktiolle. Myös *I Krebsegang* -käännöksessä Øhrgardille tuntuu olevan tärkeintä välittää lukijalle Grassin luoma fiktiivinen maailma omana ainutlaatuisena kokonaisuutenaan, ja jättää lukijan tehtäväksi ymmärtää tai olla ymmärtämättä reaalioiden liittyviä lähdekulttuurin merkityksiä Grassin luoman maailman perusteella.

Suomisen ratkaisut reaalioiden kohdalla sijoittuvat jonnekin kahden edellisen välille. Ne pyrkivät ottamaan käännöksen lukijan huomioon pienillä selittäväillä lisäyksillä, kuten ”tazin eli *Tageszeitungin*” ja ”Rotkäppchen-kuohuviini” (lisäykset kursivilla), mutta kunnioittavat myös Grassin toivetta käyttää lisäyksiä mahdollisimman vähän. Osa vieraan kielen sanoista on otettu käännökseen suoraan (”Führer”, ”KaDeWe”), osa taas käännetty (”kaupunkijunalla”, ”taistelutoverin”, ”Turvesotilaista”, ”muurin murruttua”). ”Die Moorsoldaten” -teoksen Suominen on sananmukaisesti kääntänyt ”Turvesotilaiksi”, vaikka alkuteoksen tarkoittamaa teosta ei olekaan julkaistu suomen kielellä (Fennica). Myös Winstonin käännösratkaisuissa on käytetty niin säilyttämistä (”Tageszeitung”, ”S-Bahn”, ”Führer”) kuin suoraa kääntämistäkin (Reich chancellor”, ”early members of the movement”, ”The Moor Soldiers”, ”Red Riding Hood champagne”, ”changeover”). Amerikkalaisessa käännöstraditiossa ylipäänsä on Rosell Steuerin (2004, 382–383) mukaan havaittavissa taipumusta suoraan kääntää monia reaalioiden, jolloin vieras kulttuuri tuodaan ennemmin lähemmäs omaa kuin toisin päin. Tätä myös juuri Venuti (1995) kritisoi vahvasti ja kirjoittaa nimenomaan vieraannuttavan käännösstrategian puolesta. *Crabwalk*-käännöksen kohdalla

ei kuitenkaan voida sanoa, etteikö siinä olisi säilytetty paljonkin vieraan kielen elementtejä kuten seuraavasta esimerkistä käy ilmi:

- (16) In her idiom, potatoes are bullwen, cottage cheese is glumse, and when she cooks cod in a mustard sauce, she calls it pomuchel. In typical Low German fashion, she also pronounces most g's like y's. (K.W., 6.)

Käännöksessään Winston on säilyttänyt alkuteoksessa esiintyvät Danzigin alueen murteelle tyypilliset ruokalajien nimet ”bullwen”, ”glumse” ja ”pomuchel” (Danziger) lähes sellaisenaan. Alkuteokseen verrattuna Winston on kuitenkin tähän lisännyt kokonaisen lauseen kuvaamaan Tullan murteellista puhetapaa (murteen kääntämisestä ks. luku 5.4.1.): ”In typical Low German fashion, she also pronounces most g's like y's.” Alkuteoksessa tässä kohtaa ei viitata Tullan puheeseen muutoin kuin mainitsemalla Tullan luetelluista ruoka-aineista käyttämät nimitykset:

- (17) Sie sagt Bulwen zu Kartoffeln, Glumse zu Quark und Pomuchel, wenn sie Dorsch in Mostrichsud kocht. (G.G., 11–12.)

Øhrgaardin käännös noudattelee alkutekstiä lähes identtisesti lainausmerkkejä ja lopun sivulauseen sanajärjestystä lukuun ottamatta:

- (18) Hun siger „bulwen“ for kartofler, „glumse“ for kvark og „pomuchel“, når hun koger torsk i sennepssovs. (P.Ø., 11.)

Glumse on tuttu jo *Der Butt* -romaanista, jossa Grass sen avulla muodostaa sanasta kokonaisen sanaperheen adjektiiveineen, verbeineen ja johdannaissubstantiiveineen:

- (19) Wir nannten unseren Handkäse Glumse. Die Milch glumste, wurde glumsig. Als Schäfer war ich Mestwinas Glumser. „Glumskopf“, ein zärtliches Schimpfwort. (G.G., 65.)

Suominen on valinnut *Kampela*-käännöksessään kääntää alkutekstin ”Glumse”-sananjohdannaiset, mutta muodostanut näistä Grassin tapaan uusia sanoja kuten ”kokkelipoika” ja ”kokkeloinen”:

- (20) Meidän piimäjuustomme, *Glumse*, oli kokkelijuustoa. Piimiessään maito kokkeloitui. Minä, lammaspaimen, olin Mestwinan kokkelipoika. Piimäsuu ja kokkeloinen olivat hellittelysanoja. (O.S., 60–61.)

Samoin *Im Krebsgang* -käännöksessään Suominen käyttää suoraan vieraan kielen sanoja ”*Glumse*” ja ”*Pomuchel*”. Toisin kuin muissa tutkimusaineistoni käännöksissä Suominen on kirjoittanut nämä sanat alkamaan isolla alkukirjaimella osoittaakseen niiden autenttista vieraan kielen kirjoitusasua. Muusta tekstistä sanat on kuitenkin erotettu kursivilla, mikä voi yhtä hyvin johtua käännöstekstien julkaisemiseen liittyvistä käytännöistä tai normeista kuin kääntäjän henkilökohtaisista

valinnoistakin. Hieman epäjohdonmukaisesti Suominen on kuitenkin kääntänyt alkutekstin perunaa tarkoittavan sanan ”Bulwen” ”potuksi”:

- (21) Äiti puhuu yhä potuista kun tarkoittaa perunoita. Hänen puheessaan *Glumse* on kokkelijuustoa ja *Pomuchel* turskaa sinappikastikkeessa. (O.S., 12.)

”Bulwen” on yllä mainitusta reaaliosta ainoa, jota ei löydy lainkaan painetuista sanakirjoista, ja Internetissäkin se esiintyy vain hyvin harvoin. Danzigin murre sanoja listaavan sivuston mukaan sana on nykyisin käytössä enää harvoin (Danziger). Ehkä juuri tästä syystä Suominen on päättänyt kääntää tämän sanan ja jättää muut alkukieliseen muotoonsa. Kaikista muista kääntäjistä poiketen Freij taas on kääntänyt kaikki alkuteoksen ruokalajeihin liittyvät reaaliat:

- (22) När hon menar potatis säger hon *potääter*, i stället för kvark säger hon *fülbunksost*, och när hon kokar torsk i senapsvatten pratar hon om ”*token där skäggmömsfisk*”. (L.F., 12–13, kurs, A.M.)

5.2.2.2. Vierassanat

Vierassanoilla on Leppihalmeen (2007, 368) mukaan paikallisväriä tehostava, eksotisoiva vaikutus. Leppihalme (mts.) kuitenkin lisää, että kyse voi myös olla käytännöstä, nimenomaan suomennoskirjallisuuden osalta jopa normista, jonka mukaan alkutekstin lomassa esiintyvät vieraskieliset sanat ja sanonnat jätetään johdonmukaisesti kääntämättä. Tällä tavoin kääntäjä kunnioittaa alkutekstin kirjoittajan valintoja ja luottaa samalla siihen, että käännöksen lukijat pystyvät kontekstista tai muutoin kuitenkin päättelemään sanojen merkityksen mahdollisimman tarkkaan (mts.). Seuraavaksi vertaan alkutekstissä esiintyneiden muutamien vierassanojen käännösratkaisuja. Sanat liittyvät juutalaiseen, amerikkalaiseen ja suomalaiseen kulttuuriin.

Alkutekstissä käytetään hebrean kielistä nimitystä ”Ki Tow” tiistaista, joka juutalaisille merkitsee onnenpäivää:

- (23) Dieser Wochentag heißt bei den Juden »Ki Tow« und gilt als Glückstag [--](G.G., 25)

Freij ja Øhrgaard kääntävät kohdan alkutekstiä hyvin tarkasti noudattaen ainoana erona juuri vierassanan ”Ki Tow” alkutekstistä ja toisistaan poikkeavat kirjoitusasut, mikä johtunee kunkin kielen konventioista:

- (24) Denna veckodag heter hos judarna ”Ki tow” och anses vara en lyckodag; [--] (L.F., 29)

(25) Denne ugedag hedder hos jøderne „ki tov“ og regnes for en lykkedag [--](P.Ø., 23)

Suominen taas haluaa korostaa käännöksessään alkutekstiä suuremmin vierassanan uskonnollista alkuperää selittävällä lisäyksellä ”niin oli hyvä”, jonka kompetentti lukija voi kohdan tunnistaessaan yhdistää uskonnolliseen kontekstiin (*Pyhä Raamattu*: 1. Moos: 9)

(26) Tiistai on juutalaisille ki tov – ”niin oli hyvä” – ja sitä pidetään onnenpäivänä. (O.S., 28)

Winston puolestaan selittää lukijalle vierassanan uskonnollista alkuperää vieläkin tarkemmin kertomalla, että ilmaus ”Ki tov” on peräisin Vanhan Testamentin Genesiksestä eli ensimmäisestä Mooseksen kirjasta. Edelleen Winston jatkaa, että ilmaus viittaa siihen, että jumala näki luomisensa hyväksi (”niin oli hyvä”), ja koska ilmaus esiintyy kaksi kertaa tässä luomiskertomuksen kohdassa, juutalaiset pitävät juuri tiistaita, luomisen toista päivää onnenpäivänä:

(27) In Genesis, on this day of the week the expression “Ki tov”, indicating that God saw that the Creation was good, appears twice, for which reason Jews consider Tuesday a lucky day – [--] (K.W., 22).

Hahmotellessaan omaa opiskeluaikaansa Paul kertoo osallistuneensa amerikkalaisen mallin mukaiselle luovan kirjoittamisen kurssille: (28) ”sogar an einem Kurs nach amerikanischem Muster – creative writing – teilgenommen.” (G.G., 30). Käännöksessään Winston ei tietenkään pysty välittämään vierassanan olemassaoloa alkutekstissä, sillä ilmaus on siinä nimenomaan hänen käännöksensä kielellä. Näkökulman Winston kuitenkin säilyttää samana kuin alkutekstissä ilmaisemalla, että kyse on amerikkalaisen mallin mukaan järjestetystä kurssista, jolloin näkökulma säilyy vieraasta kulttuurista amerikkalaista kulttuuria kohden katsovana: (29) ”even took a course based on the American notion of teaching creative writing.” (K.W., 27). Suominen, Freij ja Øhrgaard taas ovat säilyttäneet vierassanan käännöksissään, ja niissä ainoastaan vierassanan ulkoasu vaihtelee: (30) ”Osallistuin jopa[--] amerikkalaismalliseen kurssiin: creative writing.” (O.S., 33). (31) ”[G]ick jag till och med en kurs efter amerikanskt mönster – creative writing. (L.F., 33). (32) ”deltog jeg endda i et kursus efter amerikansk mønster – creative writing.” (P.Ø., 27). Ajatusviivan tai kaksoispisteen sekä kurssiivin käyttö ovat oletettavasti seikkoja, jotka noudattelevat kunkin maan käännöskirjallisuuden julkaisemisessa vallitsevia konventioita, eikä niihin ole syytä puuttua tässä.

Kertoessaan venäläisen sukellusvenesotilaan Alexander Marineskon vaiheista Suomen Turussa, Paul kertoo pontikan, suomalaisen perunoista tislatus viinan, vieneen tältä tolkun ja muistin.

Vierassana on nyt tekstissä suomalainen: (33) ”Pontikka, ein finnischer, aus Kartoffeln destillierter Schnaps” (G.G., 112). Suomisen (Mäkelä 2007, 16) mukaan tässäkin kohtaa Grassin käsitykset ovat hieman harhaanjohtavat, sillä kohdasta tulisi suomalaiselle sellainen mielikuva, että pontikkaa sai tuolloin ostaa Alkosta. Kyse on kuitenkin nimenomaan pimeästä pullosta, sillä tuolloin elettiin Suomessa kieltolain aikaa. Lisäksi pontikkaa valmistetaan yleisemmin viljasta kuin perunasta, joten Suominen on kääntäjäseminaarissa pyytänyt lupaa saada muuttaa alkutekstin tätä kohtaa lukijoiden näkökulmasta oikeammaksi, ja päätyy näin seuraavaan ratkaisuun: (34) ”pontikka, kotipolttoinen suomalainen viina” (O.S., 127). Muutos on hyvin pieni, mutta tässäkin Suominen on pyytänyt sen tekemiseen lupaa. Muut kääntäjät eivät ole muuttaneet alkutekstissä mitään, vaikka kohdasta Suomisen (mts.) mukaan seminaarissa keskusteltiin. Muille kääntäjille kulttuurinen läheisyys kyseisen vierassanan kanssa ei tietenkään ole niin merkittävä kuin Suomisen käännöksessä, eikä heidän ole syytä olettaa kuten Suomisen, että lukijat näkisivät kohdassa jotakin todellisuudesta poikkeavaa.

5.2.2.3. Ideologia

Luvun lopuksi haluan vielä nostaa esille Winstonin käännökseensä tekemän, selvää ideologista näkökulmaa muuttavan lisäyksen. Paulin jälleen kerran manatessa syntymänsä kirottua päivää, hän Winstonin mukaan toteaa:

- (35) History, or to be more precise, the history we Germans have repeatedly mucked up, is a clogged toilet. We flush and flush, but the shit keeps rising. (K.W., 122.)

Käännöksessä Paul siis vertaa nimenomaan Saksan historiaa tukkeutuneeseen vessanpönttöön, jonka mukana ”paska nousee aina vain pintaan”. Verbillä ”mucked up” taas viitataan siihen, että jokin asia on pilattu täydellisesti tai tehty todella huonosti (Cambridge). Näin ollen Paul siis puhuu historiasta, jonka juuri saksalaiset ovat toistuvasti pilanneet. Käännöksen lukijat eivät täten kuulu niihin ”meihin”, joista Paul puhuu, sillä kyseessä ovat ”me saksalaiset”. Alkuteoksessa Paulin voi kuitenkin ymmärtää tarkoittavan Saksan historian lisäksi historiaa ylipäänsä:

- (36) Die Geschichte, genauer, die von uns angerührte Geschichte ist ein verstopftes Klo. Wir spülen und spülen, die Scheiße kommt dennoch hoch. (G.G., 116.)

Tässä Paul puhuu ”meidän kokoon keittämästämme historiasta”, viitaten siihen, että soppa on niin sanotusti itse aiheutettu. Tähän historian keitokseen voi Paulin näkökulmasta tulkita kuuluvan

ennen kaikkea juuri saksalaisten, mutta lukijan näkökulmasta osallistujina voi pitää myös kaikkia muitakin, sillä kyseessä on *meidän* aikaansaannoksemme. Winstonin ”we”-pronominin jälkeen lisäämä tarkentava ja näkökulmaa kaventava määre ”Germans”, saa siis aikaa käännöksessä selvän ideologisen näkökulman muutoksen. Tällä tavoin käännöksen lukijat halutaan selkeästi erottaa alkutekstin kulttuurin historiasta: *he* ovat jatkuvasti pilanneet historiansa, emme me. Muut kääntäjät noudattelevat tarkasti alkutekstin näkökulmaa ja syntaksia:

- (37) Historia, tai tarkemmin sanoen meidän kokoon keittämämme historia, on tukkeutunut vessanpönttö. Me vedämme vessan yhä uudestaan, mutta paska nousee aina pintaan. (O.S., 131.)
- (38) Historien, eller närmare bestämt den historia vi rör om i är en igenproppad klosett. Vi spolar och spolar, men skiten kommer ändå upp igen. (L.F., 132.)
- (39) Historien, eller rettere den historie, vi har rørt op, er et forstoppet lokum. Vi skyller og skyller, men lortet kommer alligevel op. (P.Ø., 102.)

Faktaan ja fiktion liittyvien kysymysten kohdalla kääntäjät ovat siis tehneet hyvinkin toisistaan tai alkutekstistä poikkeavia ratkaisuja. Ratkaisut tuntuvat kuitenkin pohjaavan siihen, että muutoksilla tai lisäyksillä alkutekstiin on pyritty ottamaan käännöksen lukijat paremmin huomioon. Seuraavassa luvussa käsitellän *Im Krebsgang* -romaanin metafiktiivisten piirteiden esiintymistä käännöksissä. Tältä osin kyseeseen tulevat kirjailijan itseironia sekä viittaukset hänen *Hundejahre*-teokseensa.

5.3. Metafiktiivisiä piirteitä

Tarkastelemalla alkuteoksen metafiktiivisten piirteiden kääntämistä, pyrin pohtimaan sitä, millä tavalla kääntäjät ovat ottaneet huomioon tämän yksittäisen teoksen osana Grassin teoksista muodostuvaa teoskokonaisuutta. Oletan, että jos kääntäjä kunnioittaa kirjailijaa, hän myös pyrkii kääntämään sillä tavoin, että yksittäisen teoksen lisäksi kunnioitetaan koko teoskokonaisuutta. Tämän todentaminen on tietenkin vaikeaa, enkä usko tässä työssäni pystyväni antamaan kysymykseen minkäänlaista yksiselitteistä ja tyhjentävää vastausta. Lopputulokseen vaikuttaa nimittäin oletettavasti myös se, kuinka paljon kukin kääntäjä on Grassia kääntänyt.

Tutkimusaineistostani Ørngaard (kaikki Grassin proosateokset sekä puheita ja esseitä) ja Suominen (kaksitoista Grassin neljästätoista suomennetusta proosateoksesta) ovat kääntäneet Grassia eniten ja osallistuneet myös kaikkiin tämän järjestämiin kääntäjäseminaareihin. Freij ja Winston ovat myös ehtineet kääntää useampia Grassin teoksia ja osallistua hänen seminaareihinsa, joten yhdenkään aineistoni kääntäjän kohdalla kyseessä ei ole ensimmäinen Grass-käännös. Aloitan tarkastelemalla

metafiktiivisen ironian kääntämistä, jonka jälkeen siirryn tarkastelemaan alkuteoksen viittauksia Grassin *Hundejahre*-romaanin.

5.3.1. Kirjailijan itseironia

Alkutekstissä selkein viittaus siihen, että Paulin toimeksiantaja on itse kirjailija Grass, tulee lukijalle (tai ainakin Grassin tuotannon tuntevilla lukijalle) täysin selväksi kohdassa, jossa viitataan kirjailijan teokseen *Hundejahre*:

- (40) Gleich nach Erscheinen des Wälzers »Hundejahre« sei ihm diese Stoffmasse auferlegt worden. (G.G., 77)

Tässä teokseen viitataan määrittävällä substantiivilla ”der Wälzer”, joka sananmukaisesti tarkoittaa niin paksua kirjaa, että sitä on mahdollista liikuttaa ainoastaan kierittämällä kuin kivenjätkälettä (Duden). Suomeksi sananmukainen käännös voisikin olla ”kirjanjätkäle”. Kun saksan kielessä nimitetään jotakin teosta sanalla ”der Wälzer”, sillä on yleensä leikillinen konnotaatio (Duden) samoin kuin suomessa nimityksellä ”tiiliskiviromaani” (MOT), jota Suominen on käyttänyt käännöksensä pohjana:

- (41) Heti Koiranvuosia-tiiliskiven ilmestyttyä hän oli tutustunut tähän aineistoon. (O.S., 87)

Sen, että kirjailija nimittää teoksessaan jotakin toista teostaan määritteellä ”Wälzer”, ”tiiliskivi” voi tulkita ilmaisevan teoksen kirjoittajan näkökulmasta esitettyä itseironiaa, joka välittyy myös kaikissa käännöksissä. Käännöksissä voi kuitenkin nähdä myös joitakin eroja. Yllä lainatussa katkelmassa Suominen kirjoittaa, että Koiranvuosia-teoksen ilmestyttyä toimeksiantaja ”oli tutustunut tähän aineistoon”. Tällä aineistolla niin kuin alkuteoksessakin määritteellä ”diese Stoffmasse” viitataan siis Wilhelm Gustloffin upottamista käsittelevää materiaalia. Alkutekstissä, hieman toisin kuin Suomisella, kuitenkin sanotaan, ei, että toimeksiantaja olisi tutustunut aineistoon *Hundejahre*-romaanin jälkeen, vaan että pian romaanin ilmestyttyä aineistosta tuli tälle velvoite, se alkoi pakottaa häntä. (*auflegen* = ’velvoittaa’, ’kuormittaa’, ’pakottaa’. Duden) Tämä sopii hyvin yhteen sen kanssa, mitä aiemmin luvussa 3.2. kirjoitin Grassin teosten erityispiirteistä, siitä kuinka tiettyjä teemoja tai aiheita voidaan alkaa kehitellä jo kauan ennen kuin ne konkretisoituvat kokonaisuudessaan jossakin teoksessa (luku 3.2.1.) ja siitä, kuinka Grassin teoksissa kerronnan alkulähteenä toimii usein kertomisen pakko (luku 3.2.2.). Øhrgaard, jolle *Hundejahre* on leikillisesti

”tiiliskiviromaani”, on ottanut käänöksessään tämän alkutekstin näkökulman esille (på/lægge = ’määrätä’, ’velvoittaa’. Kroman):

- (42) Straks efter, at murstensromanen „Hundeår“ var udkommet, var denne stofmasse blevet pålagt ham. (P.Ø., 68)

Myös Freij noudattaa tässä alkuteoksen merkitystä (börda = kuorma, taakka. Norstedts), ja hänellä ironinen ”Wälzer” kääntyy muotoon ”tjocka luntan”, jolla alkuteoksen mukaisesti viitataan todella paksuun teokseen:

- (43) Strax efter publicerandet av den tjocka luntan *Hundejahre* hade han fått sig påbördad denna stoffmassa, sade han. (88)

Muista kääntäjistä poiketen Freij myös nimeää *Hundejahre*-teoksen sen lähdekielisellä nimellä, missä hän on muita kääntäjiä tarkempi. Eihän Grass nimittäin puhu alkuteoksessa siitä, että Gustloff-aineisto olisi alkanut pakottamaan häntä jonkin hänen kirjansa käänöksen (*Koiranvuosia*, *Hundeår* tai *Dog Years*) ilmestyttyä, vaan nimenomaan tietysti hänen oman kirjansa ilmestyttyä. Muut kääntäjät ovatkin olettavasti päätyneet omiin ratkaisuihinsa siitä syystä, että ovat halunneet ottaa tässä enemmän huomioon käänöksensä lukijat, joiden olisi kenties hankalampi tunnistaa toimeksiantajan viittaavan Grassiin, jos tässä kohtaa ei puhuttaisi hänen teoksestaan sen käänöksen nimellä. Winston viittaa teokseen määritteellä ”mighty tome”, jossa jo substantiivi ”tome” (’opus’) indikoi enimmäkseen leikillisessä mielessä käytettyä nimitystä erityisen paksusta ja kokonsa sekä asiasisältönsä puolesta painavasta kirjasta (Cambridge). Tätä vaikutelmaa Winston vielä korostaa adjektiivilla ”mighty” (’mahtava’, ’valtava’, ’suunnaton’). Winstonin mukaan aineisto olisi ”dumped at his feet” eli ikään kuin sysätty toimeksiantajan jalkoihin (Cambridge), jolloin sekään ei aivan tunnu tavoittavan alkuteoksen velvoittavaa tai pakottavaa merkitystä:

- (44) Soon after the publication of that mighty tome, *Dog Years*, this material had been dumped at his feet. (K.W., 79).

Kirjailijan itseironiaksi voidaan lisäksi tulkita se, että Paul epäilee hänen toimeksiantajallaan ”varmasti olleen jotakin hänen äitinsä kanssa”:

- (45) Seit je ein Irrlicht, wie jemand weiß, der sie von früher her kennt und bestimmt mit ihr was gehabt hat. (G.G., 193)

Paul, jonka todellisesta isästä ei teoksessa saada varmaa tietoa, siis pitää myös toimeksiantajaansa mahdollisena isänään. Todellisesta biologisesta isyydestä ei kuitenkaan voi olla kyse, sillä toimeksiantajalla viitataan itse teoksen kirjoittajaan. Paul, toisin kuin lukija, ei kuitenkaan tiedä

olevansa henkilöihahmo kirjassa, jonka kirjoittaja esiintyy itse teoksensa toimeksiantajana ja Paul tämän haamukirjoittajana. Kuitenkin Paul on tavallaan tietämättään aivan oikeassa siinä, että hänen toimeksiantajansa on lopulta hänen todellinen ja ainoa oikea isänsä, sillä teoksen henkilöihahmona Paul nimenomaan on kirjoittajansa luomus. Alkuteoksessa viittaus Paulin äidin Tullan ja hänen toimeksiantajansa väliseen kanssakäymiseen on hyvin hienovarainen siten, ettei se kuitenkaan suoraan eksplisiittisesti sano kanssakäymiseen olleen esimerkiksi tavallista tuttavuutta enempää. Kontekstista on kuitenkin tulkittavissa, että suhteella viitataan nimenomaan myös seksuaaliseen suhteeseen. Tämä jää alkutekstissä kuitenkin enemmän lukijan tulkinnan varaan. Käännöksessään Suominen tuo alkuteosta suuremmin esille äidin ja toimeksiantajan suhteen luonteen, tai ainakin sen luonteen, minkä Paul sillä olettaa olleen:

- (46) Varsinainen virvaliekki, kuten tietää eräs, joka tuntee hänet vanhoilta ajoilta jolloin heillä taatusti oli jotain vispilänkauppaa. (O.S., 222)

Vispilänkauppa tarkoittaa nuorten seurusteluun suuntaavaa hakkailua (MOT), jolloin viittaus seksuaaliseen suhteeseen vaikuttaa suomennoksessa suuremmalta kuin alkutekstissä. Käännökseensä Suominen on myös rakentanut alkuteoksesta poiketen alkusoinnun ”varsinainen virvaliekki”, joka kuitenkin vastaa alkuteoksen merkitystä. Tällä tulkitsen Suominen tarkoituksellisesti pyrkineen yleisesti elävöittämään käännöstään lisäämällä ylimääräisen alkusoinnun Grassin tyylin tavoittamiseksi koko käännöstä ajatellen. Alkuteoksessa määre ”Irrlicht” viittaa myös siihen, että Tulla on tietynlainen pahanilmanlintu, pettävä ja saavuttamaton (Duden). Tämä sopii samaan linjaan *Hundejahre* ja *Katz und Maus* -teosten perusteella muodostamaani kuvaan Tullasta. Sama tulkinta voidaan tehdä myös kaikista käännöksistä, sillä virvatulilla tai virvaliekillä, kuten ilmiötä suomeksi kutsutaan, on samanlainen merkitys käännösten kulttuurien kansanperinteessä (MOT, Norstedts, Wikipedia). Myös Winston on tuonut käännöksensä tähän kohtaan Grassin tyyllille tyypillisen piirteen, jota ei kuitenkaan vastaavassa alkuteoksen kohdassa ole. Toisaalta tämä ratkaisu on syntynyt hieman kuin itsestään, sillä saksan ”Irrlicht” kääntyy sananmukaisesti englanniksi muotoon ”will-o’-the-wisp”. Grassin tyyllille tyypillisesti tähän kuitenkin samalla muodostuu useamman foneemin muodostama yhdyssana (Grassin sananmuodostuksesta ks. luvut 3.2.2. sekä 5.6.):

- (47) Always a will-o’-the-wisp, as a certain someone is well aware; he knew her from before, and I’m sure it was more than a casual acquaintance. (K.W., 208)

Øhrgaardin ja Freijn ratkaisut Tullan ja toimeksiantajan suhteen luonteesta vaikuttavat samalla tavalla vihjaavilta kuin alkutekstissä, eivätkä niin suorilta kuin Suomisella ja Winstonilla. Nämä kääntäjät ovat kuitenkin edellisistä ja alkuteoksesta poiketen viittauksen siihen, että Tulla on ollut

tällainen Øhgaardin mukaan ”alusta alkaen” (”fra begyndelse”) ja Freijn mukaan ”muinaisista ajoista lähtien” (”sedan urminnes tider”):

- (48) En lygtemand lige fra begyndelsen, det ved en, der kender hende fra tidligere og helt sikkert har haft et eller andet med hende. (P.Ø., 170)
- (49) Ett irrbloss sedan urminnes tider, och det vet också en viss person som kände henne förr i världen och säkert har haft ihop det med henne. (L.F., 220)

5.3.2. Teosten kokonaisuus

Seuraavassa tarkastelen tekstiekonomisista syistä ainoastaan Suomisen ja Winstonin ratkaisuja kohdissa, jotka Grassin tuotannon tunteva lukija voi yhdistää hänen *Hundejahre*-teokseensa. Tulla Pokriefke on lukijalle tuttu jo kyseisestä romaanista. Kun Paul kertoo toimeksiantajaltaan saamiaan tietoja omasta äidistään, hän esimerkiksi viittaa kohtaukseen, jossa Tulla sodanaikana, noin kymmenvuotiaana tyttönä, on ainoana tunnistanut ja sanonut ääneen totuuden Kaiserhafenin ilmatorjuntapatterin takana siintävästä valkoisesta vuoresta: (50) ”Tulla [--] laut den Knochenberg genannt habe: »Das issen Knochenberj« (G.G., 100). Suominen kääntää ”Knochenberj”- sanan sananmukaisesti luuvuoreksi: (51) ”Tulla [--] sanonut sen ääneen: ”Toi tossa on luuvuori!” (O.S., 113), kun taas Winston tekee siitä kasan luita: (52) ”Tulla [--] announced loudly, “That’s a pile a bones!” (K.W., 104). Ja juuri samaan tapaan kymmenvuotias Tulla huudahtaa *Hundejahre*-teoksessa valkean vuoren nähdessään: (53) ”»Das issen Knochenberg«, sagte sie und half mit dem Daumen nach.” (G.G., 403). *Koiranvuosia*-teoksen on ennen Suomista kääntänyt Aarno Peromies, joka myös käyttää ”luuvuori”-käännöstä: (54) ”»Toi on luuvuori», sanoi Tulla ja säesti peukalollaan. (A.P., 287). Suomisen käännös onkin oletettavasti saanut vaikutteita nimenomaan tästä Peromiehen käännöksestä, sillä se oli Suomiselle tuttu jo ennen kuin hän alkoi kääntää omaa versiotaan teoksesta (Mäkelä 2007, 12): (55) ””Toi on luuvuori”, hän sanoi ja säesti sanomaansa peukalollaan.” (O.S., 318). Käännösten ajallisen eron voi nähdä kulmalainausmerkkien vaihtumisena kaareviin kokolainausmerkkeihin. Winston puolestaan ei ole kääntänyt *Dog Years* -teosta, vaan tästä käännöksestä vastaa Ralph Manheim. On kuitenkin hyvin oletettavaa, että Winston tuntee tämän käännöksen hyvin, sillä käännökset ovat tässä kohtaa täysin identtiset: (56) ””That’s a pile o’ bones,’ she said, helping with her thumb.” (R.M., 313)

Im Krebsgang -teoksessa myös Tulla itse kertoo Paulille omasta lapsuudestaan jo *Hundejahre*-teoksesta tuttuja asioita sen jälkeen, kun hän on osallistunut nostalgia-matkalle lapsuutensa kotiseudulle:

- (56) Mutter sagte: »Scheen warres da. Das muß man den Polacken lassen, ham viel aufjebaut wieder, alle Kirchen ond so. Nur das Denkmal von dem Gutenberj, den wir als Kinder *Kuddenpäch* jenannt ham ond das im *Jäschkentaler Wald* glaich hinterm *Erbsberj* jestande hat, jiebst nich mehr. Doch in Breesen, wo ech bai Scheenwetter jewesen bin, jiebst wieder ne richtche Badeanstalt wie frieher... « (G.G., 205; kurs. A.M.)

Lapsena Tulla, hänen ystävänä Jenny Brunies sekä Paulin mahdollinen isä ja Tullan serkku Harry Liebenau ovat usein kiivenneet, Tullan ääntämyksen mukaan ”Erbsberj”-mäen takana sijaitsevalle Gutenbergin muistomerkillä kuten myös Harry *Hundejahre*-teoksessa kertoo (ks. esim. Grass 1999, 269–271; Tullalle ominaista puhetyyliä käsitellään seuraavassa luvussa). Arno Peromies nimittää omassa *Koiranvuosia*-käännöksessään Tullan ääntämää Gutenbergiä ilmaisulla ”Kuuttemperi”, ”Jäschkentaler Wald” on hänellä ”Jäschkentalin metsä” ja ”Erbsberg” ”Hernemäki” (A.P., 192–193). Myös Suominen puhuu Peromiestä noudatellen omassa *Koiranvuosia*-käännöksessään ”Jäschkentalin metsästä” ja ”Hernemäestä”, mutta Tullan Gutenberg eli ”Kuddenpäch” on hänellä ”Kuuttemperi” (O.S., 212–213). Samat käännösratkaisut toistuvat Suomisen *Ravunkäyntiä*-käännöksessä:

- (57) Äiti sanoi: ”Oli mar se hieno reissu. Täytyy kyllä sanoa, että polskit on rakentaneet kaiken nästisti uudelleen, kirkot ja kaikki. Paitti että Gutenbergin muistomerkkiä, sitä mitä me kakaroina sanottiin *Kuuttemperiksi*, ei enää ollu *Hernemäen* takana *Jäschkentalin mettässä*. Mutta Brösenissä, missä käytiin kesäkuumalla, on taas uimala, ihan kuin ennen vanhaan...” (235)

Suomennoksissa siis ”Erbsberg” on käännetty sananmukaisesti ”Hernemäeksi”, kun taas ”Jäschkentaler Wald” -nimi on jätetty alkukieliseen muotoonsa nimen osalta, ja sen määrite ”Wald” käännetty ”metsäksi”. Suominen perustelee haastattelussaan joidenkin Grassin käyttämien maantieteellisten nimitysten kääntämistä sillä, että varsinkaan suomalaiselle lukijalle alkukieliset nimitykset eivät ole siinä mielessä läpinäkyviä, että niiden merkityksen voisi ymmärtää. Toiseksi perustelukseen Suominen mainitsee sen, että monet käytetyistä nimistä ovat niin hauskoja. Ja lopuksi hän muistuttaa vielä, että tähänkin menettelyyn hän on saanut jo Grassin ensimmäisessä seminaarissa luvan. (Mäkelä 2007, 12). Tämän käännösratkaisun taustalla voi siis katsoa olevan sen, että Suominen haluaa noudattaa lukijoille jo aiemmasta käännöksestä tuttua nimistöä, ja toisaalta myös sen, että hän haluaa myös näyttää lukijoille Grassin käyttämien paikannimien elävyyden. *Sipulia kuoriessa* -käännöksen kohdalla Suominen on menetellyt hieman toisin, sillä hän katsoo teoksen olevan verrattuna Grassin muuhun proosatuotantoon muutakin kuin ”pelkkää fantasiaa”:

Koska *Sipulia kuoriessa* ei ole pelkkää fantasiaa vaan kertoo todellisista tapahtumista ja ihmisistä, olen säilyttänyt saksankielisenä paljon sellaista, mikä Grassin muissa teoksissa on suomennettu, mm.

Danzigin kadunnimet. Esimerkiksi *Peltirummussa* ja *Kampelassa* Spericherinsel on Makasiinisaari, Langgasse Pitkäkuja ja Brotbänkengasse Leivänpaistajankuja. (Sipulia kuoriessa 2007, 4.)

Winstonin *Crabwalk*-käännös sitä vastoin poikkeaa tässä kohdin hieman enemmän Ralph Manheimin *Dog Years* -käännöksestä, vaikka hänen esimerkkien (52) ja (56) perusteella voisikin olettaa tuntevan Manheimin käännöksen. Manheimilla ”Kuddenpäch” on ”Kuddenpech”, ”Jäschkentaler Wald” ”Jäschkental Forest”, mutta ”Erbsberg” samoin kuin Winstonilla ”Erbsberg” (R.M., 213–214):

- (58) Mother commented, “It was nice there. You’ve got to give the Polacks credit – they’ve rebuilt a whole lot, all the churches and such. Except the statue of Gutenberg – we kids used to call him *Kuddenpäch*, and it was in the *Jäschkental Woods*, right behind the *Erbsberg* – it’s not there anymore. But in Brösen – I used to go there in good weather – there’s a real nice beach, just like there used to be...” (222)

Näillä esimerkeillä olen halunnut tarkastella sitä, kuinka kääntäjät ottavat yksittäisen teoksen huomioon nimenomaan osana laajempaa teoskokonaisuutta. Mielestäni näiden esimerkkien avulla voidaan todeta, että käännöksissä olevat viittaukset Grassin *Hundejahre*-teoksesta tehtyihin käännöksiin ovat käännöksen lukijalle samalla tavoin tunnistettavissa kuin alkuteoksenkin lukijalle, jos hän vain tuntee kyseisen käännöksen. Samoin alkuteoksen lukijalta oletetaan *Hundejahre*-teoksen tuntemusta, jotta hän voi tunnistaa kaikki viittaukset. Sen, että kääntäjät ovat kääntäneet teoksensa nimenomaan osaksi teoskokonaisuutta, voi katsoa osoittavan, että kääntäjät kunnioittavat alkuteosta osana kirjailijan teoskokonaisuutta, ja täten haluavat, että tämä välittyy myös käännöksen lukijalle. Seuraavaksi siirryn käsittelemään Tullan puhetyylin kääntämistä, josta yllä on jo saatu hieman esimakua.

5.4. Henkilöhahmojen puhetavat

Grass käyttää teostensa sisällä hyvinkin erilaisia kielirekistereitä barokkirunoudesta nykyajan lakitekstiin ja takaisin. *Im Krebsgang* -teoksessa kieli voi esimerkiksi vaihdella sosiologiajargonista journalistisen selkeään ilmaisuun, huolitellusta puhekielestä nuorisokieleen, oikeuden pöytäkirjatekstistä elämäkerralliseen kerrontaan. Näistä erilaisista tyyli vaihteluista otan analyysissäni tarkastelun kohteeksi nimenomaan henkilöhahmojen erilaiset puhetavat, sillä puhekieli kaunokirjallisuudessa on aivan omanlaisensa käännösongelma. Murteet, slangi tai arkiset ilmaukset eivät siis ole tyypillisiä ainoastaan puhutussa kielessä, vaan niitä käytetään myös enenevässä määrin kaunokirjallisissa teksteissä (ks. esim. Nevalainen 2003, Tiittula 2001). Puhe ja kirjoitus ovat kuitenkin niin tehtäviltään kuin muodoiltaan huomattavan erilaisia. Kirjoitus ei voi

koskaan jäljentää puhetta sellaisenaan, kuten Liisa Tiittula (mt., 5) huomauttaa, vaan ”kirjailijan tai kääntäjän on käytettävä kirjoituksen omia, sille tyypillisiä keinoja halutessaan luoda puheen illuusion.” Kirjailija ja kääntäjä siis imitoivat, jäljittelevät puhetta tiettyjen kirjallisten keinojen avulla, eivät suoraan jäljennä sitä.

5.4.1. Tullan Murre alkutekstissä

Birgitta Englund Dimitrovan (1997, 57–58) mukaan murteita käytetään kaunokirjallisissa teksteissä yleensä luonnehtimaan fiktiivisiä henkilöitä. Luonnehdinnalla taas voidaan joko pyrkiä liittämään henkilö tiettyyn alueelliseen tai sosiaaliseen ryhmään tai erottamaan henkilö yksilönä muista henkilöihahmoista. Jo ensimmäisestä romaanistaan *Die Blechtrommel* alkaen Grass on käyttänyt erilaisia murteita ja paikallisia puhekielisyksiä luonnehtiakseen henkilöihahmojaan mahdollisimman autenttisesti sekä liittääkseen heihin tiettyjä ominaisuuksia (Berger 2004, 191). *Im Krebsgang* -teoksessa Tulla Pokriefken puhe erottuu muista henkilöihahmoista voimakkaan danzigilaismurteensa johdosta. Tullan puhetavalla on siis sekä paikallistava että hänet muista henkilöistä erottava tarkoitus.

- (59) »Aber [1]nai doch!« ruft sie, die ich nie besitzergreifend »meine«, sondern immer nur »Mutter« nenne. »Das Schiff [5]hätt [4]auf sonst wen [2]jetauft [1]sain kennen [3]ond [5]wär trotzdem [2]abjesoffen. Mecht mal bloß wissen, was sich dieser [6]Russki [2]jedacht hat, als er Befehl [2]jab, die [1]drai [7]Dinger [8]direkt mang auf [3]ons loszuschicken...« (G.G., 11)

Tullan sitaateissa puhekielen illuusiota luodaan erityisesti kohdan [1] tapaan kirjoittamalla saksan kirjakielen rakenne ei (kuten sanassa nein tai sein) sen ääntämystä vastaavaan muotoon /ai/.

Katkelmassa voi myös havaita tiettyjä Tullan murteellisen puheen piirteitä, jotka ovat tyypillisiä Itämeren alueen, johon siis Danzigin ja laajemmin Langfuhrin alueen murre lukeutuu, saksalaiselle murteelle alasaksille (*Niederdeutsch* tai *Plattdeutsch*; ks. Berger 2004, 191–192; Koskinen 1984, 74). Näitä ovat kohdan [2] g-äänteen muuttuminen äänneeksi /j/ sekä u-äänteen korvautuminen äänneellä /o/ kohdassa [3]. Kieliopillisesti alasaksille on tyypillistä sijamuotovirhe, jossa pronominin akkusatiivimuoto korvataan datiiivilla (Berger 2004, 192). Tämä näkyy kohdassa [4].

Tullan puheeseen liittyy myös muita kuin puhtaan murteellisia piirteitä, kuten puhekielistä sanojen lyhentämistä (kohdassa [5] loppu-e putoaa pois) sekä tiettyjä puhekielisiä sanavalintoja (kohdat [6] ja [7]). Näistä erityisesti substantiivilla *Russki* (kohta [6]), jolla viitataan neuvostosotilaaseen, on saksan kielessä halventava merkitys (Duden 1996). Tämä on ristiriitaista sikäli, että ainakin poikansa mukaan Tulla pysyi vannoutuneena stalinistina viimeiseen asti: hän esimerkiksi itki, kun Stalinin kuolemasta kerrottiin radiossa (*Im Krebsgang*, 39). Toisaalta kautta Grassin tuotannon

Tulla Pokriefkeä voi pitää hyvin ristiriitaisena hahmona, jota eivät *Im Krebsgang* -teoksessa ymmärrä sen paremmin hänen poikansa kuin Grass itsekään (G.G., 100). Tässä kohtaa ristiriitaisuuden voi selittää myös sillä, että Tulla suhtautuu halveksivasti juuri siihen tiettyyn neuvostosotilaaseen, joka torpedoi Wilhelm Gustloff -aluksen, eikä sanavalinta kerro niinkään hänen suhtautumisestaan Neuvostoliittoon yleensä. Myös torpedoja luonnehtimaan käytetty substantiivi *Dinger* kohdassa [7] osoittaa Tullan halveksivaa suhtautumista, sillä tällä sanalla on juuri tässä sen harvinaisemmassa, er-päätteisessä monikkomuodossa halventava tai alentava merkitys (Duden 1996). Lisäksi Tulla ei halua käyttää torpedoista niiden oikeaa nimeä *das Torpedo*, vaan viitaa niihin sanalla *das Ding*, jolla voidaan puhekielessä viitata ylimalkaisesti mihin tahansa asiaan tai esineeseen. Adverbi *direktemang* kohdassa [8] taas luo Tullan puheeseen hieman maalaismaisen sävyn (Duden 1996).

Kun jokin henkilöahmo puhuu lähdetekstissä tietyllä murteella, se yleensä herättää lähdekielisessä lukijassa tiettyjä assosiaatioita siitä, millaisiksi tämän murreryhmän puhujat lähdekulttuurissa mielletään. Näitä assosiaatioita on kuitenkin vaikeaa, jollei mahdotonta välittää käänöksessä kohdekieliselle lukijalle. Kääntäjällä on yleensä valittavanaan kaksi vaihtoehtoa. Ensimmäinen vaihtoehto, kohdekielisen murteen käyttäminen, on sinänsä harhaanjohtava, koska se luo kohdekielisessä lukijassa erilaisia paikallisia assosiaatioita kuin lähdekielinen teksti on tarkoittanut. Toisena vaihtoehtona on mahdollisimman neutraalien puhekielisten ja murteellisten piirteiden käyttäminen, jolloin paikallistava informaatio tosin yleensä häviää. Lisäksi puhekielisyyksien kääntämisessä on tarpeen ottaa huomioon se seikka, että kääntäjän työtä vaikeuttavat ja rajoittavat monet sellaiset tekijät, jotka eivät koske kirjailijaa. Esimerkiksi Sampo Nevalainen (2003, 5) huomauttaa, että kielimuotoja toisistaan erottavien muotojen määrä ja piirteet vaihtelevat eri kielissä ja kulttuureissa. Eroja on muun muassa kielten tyylillisissä järjestelmissä sekä kirjakielen ja puhekielen (murteiden, idiolektien ja sosiolektien) välisissä suhteissa. Kielimuotoja erottavat piirteet voivat eri kielissä sijaita jopa kielen eri tasoilla. (Mts.) Tästä esimerkkinä Tiittula (2001, 10) toteaa, että suomen foneemisessa kirjoitusjärjestelmässä ääntämys merkitään melko tarkkaan, kun taas saksassa ja englannissa yhdenlaisesta kirjoituksesta huolimatta sallitaan erilaisia ääntämyksiä, normin mukaisia mutta myös siitä poikkeavia ja vaikkapa alueellisesti erilaisia variantteja. Seuraavaksi tarkastelen, millaisia valintoja kääntäjät ovat tehneet Tullan puhetyylin luomisessa.

5.4.2. Tullan murre käänöksissä

Kääntäjistä Suominen on luonut Tullalle kohdekielistä murteellisuutta eniten muistuttavan puhetyylin, jonka piirteet tulevat osin suomen länsimurteista osin yleispuhekielestä:

- (60) ”Mitä [1]viä! huudahtaa hän, jota en koskaan kutsu omistavasti ”minun äidiksi” vaan aina vain ”äidiksi”. [4]Oishan sillä [3]paatilla [5]voinu olla ihan kenen tahansa nimi [7]vaan ja se [4]olis [7]kummiskin [5]uponnu. [4]Mut kyllä [2]mää [6]tahtosin tietää, mitä sillä [8]ryssäällä oli [4]mieles, kun se antoi käskyn lähettää ne [8]rakkineet [7]justiinsa meitä päin...” (O.S., 12)

Länsi-Suomessa on yleistä, että diftongit *ou*, *yö* ja *ie* avartuvat, niin että niiden loppuvokaali lähenee *a*:ta tai *ä*:tä (Jarva & Nurmi 2006, 22). Tämä diftongin avautuminen näkyy käännöksessä kohdassa [1]. Jonkin verran alueelliseksi, mutta ei kuitenkaan yhtä leimaavaksi piirteeksi Vesa Jarva ja Timo Nurmi (mts.) lukevat myös *sinä*- ja *minä*-pronominien pitkävokaaliset muodot *sää* ja *mää*, jota Tulla käyttää kohdassa [2]. Lisäksi yleiskielisen ’veneen’ vastine *paatti* kohdassa [3] yhdistää käännöksen puhekielen länsimurteisiin. Vaikka varsinaisia murteellisia piirteitä käännöksen Tullan puheessa on suhteellisesti vähemmän kuin alkukielisessä tekstissä, murteellisuus tuntuu kuitenkin välittyvän lukijalle yhtä voimakkaana. Puheessa huomaamattomalta vaikuttavat piirteet siis korostuvat kirjoituksessa, ja voivat leimata puhujan jo muutaman harkitusti valitun piirteen avulla (ks. Tiittula 2001, 7 ja Nevalainen 2003, 4). Suurin osa käännöksen Tullan puhekielisyyksistä on niin sanottuja leimattomia puhekielisyyskäsitteitä, jotka ovat Tiittulan (2001, 7) mukaan julkisessakin keskustelussa hyvin tavanomaisia: lyhentyneet muodot kohdassa [4] *oishan*, *olis* ja *mieles*, partisiipin *-t:n* kato kohdassa [5] *voinu* ja *uponnu*, painottoman tavun *-i:n* heittyminen kohdassa [6] *tahtosin*. Lisäksi adverbien ’vain’, ’kumminkin’ ja ’juuri’ puhekieliset muodot kohdassa [7] *vaan*, *kummiskin* ja *justiinsa* luovat katkelmaan puheen illuusiota. Erityisesti adverbi *justiinsa* tuntuu sopivan samaan alkuteoksen katkelman mukaiseen vaikutelmaan Tullasta hyvin rempseänä ja sanavalmiina henkilönä. Alkuteoksen vaikutelma saavutetaan myös kohdan [8] sanavalinnoilla *ryssä* ja *rakkine*, sillä ne osoittavat puhujan samanlaista halveksuntaa puheen kohteeseen kuin alkutekstissä.

Artikkelissaan ”Kahden herran palvelijana: Ajatuksia Günter Grassin suomentamisesta” Suominen (2005, 103) perustelee suomen kielen murteisiin perustuvaa ilmaisua käännöksissään: Hänen suomennoksensa pyrkii luomaan uskottavan illusion siitä, että juuri samalla tavalla Grass kirjoittaisi, jos kirjoittaisi suomeksi. Kuitenkin käännetyn tekstin lukijan on hyväksyttävä se tosiasia, että henkilöahmot puhuvat suomea, vaikka kaikki tapahtuu ulkomailla, vieraalla kielellä. Suomen kielestä huolimatta lukija ymmärtää tämän ja pystyy kuvittelemaan henkilöahmot lähde- ja kulttuuriin. Tähän kirjailijan ja lukijan väliseen sanattomaan sopimukseen Suominen (mts.) siis perustaa sen, että käyttää suomen kielen murteisiin perustuvaa kieltä Grass-suomennoksissaan. (Suominen 2005, 103.)

Suomisen ratkaisu on hyvin erilainen verrattuna muiden kääntäjien valintoihin, joissa ei ole käytetty ainoatakaan varsinaisesti leimallista murrepiirrettä. Kohdekielisen murteen käyttö käännöksessä on yleisemminkin suhteellisen harvinaista kaunokirjallisuuden kääntämisessä. Esimerkiksi Englund Dimitrova (1997, 62) tulee omassa vertailututkimuksessaan siihen tulokseen, että käännöksessä tapahtuu yleensä siirtymä kirjakielisempään suuntaan, ja ennen kaikkea juuri murreilmaisut hävitetään (ks. myös Tiittula 2001, 14; Nevalainen 19–20). Tähän ilmiöön Englund Dimitrova (mts.) esittää kaksi mahdollista syytä: Ensinnäkin kääntäjät näkevät oman asemansa tekstin tuottajina alisteisena alkuteoksen kirjoittajalle. Siinä missä kirjailijan on mahdollista luoda uutta kirjallista ilmaisua murteellisen puhekielen pohjalta, kääntäjät sallivat tekstilleen harvemmin kohdekielen normeja rikkovia vapauksia. Toiseksi kääntäjät ovat hyvin tietoisia eri murrepiirteiden aiheuttamista assosiaatioista kohdekielisessä lukijassa ja näkevät murteen käyttämisessä sen vaaran, että kohdeteos irtautuu liian kauas lähdekielestä ja -kulttuurista.

Suomisen ratkaisua on syytä katsoa tarkemmin edellä esitettyjen syiden valossa. Ensinnäkin Suominen (2005, 99) kokee oman roolinsa kääntäjänä olevan kirjailijalle alisteinen ainakin siinä mielessä, että katsoo kääntäjän olevan ”aina kirjailijalle lojaali lukija”. Kirjailija on luonut teoksen, jonka kääntäjä pyrkii mahdollisimman tarkkaan luomaan uudelleen kohdekielellään, ilmaisemaan asian juuri niin kuin ”Grass sanoisi asian, jos kirjoittaisi suomeksi” (Suominen mt. 103). Vaikka kääntäjä siis kokisi olevansa alisteisessa asemassa alkuteoksen kirjoittajaa kohtaan, ei se välttämättä tarkoita, etteikö kääntäjä voisi luoda käännöksessään uutta ilmaisua kirjailijan tapaan jopa murrepiirteitä käyttäen. Toiseksi Suominen (mt. 102) kyllä tunnistaa sen vaaran, että käännöksestä voi murreilmaisun seurauksena tulla liian kotoutettu: ”Suomennoksessa käytetyn murteen pitää tietenkään olla vahvasti tyyliteltyä, ehkä vain etäisesti muistuttaa jotakin tiettyä suomen murretta.” Suominen (mt. 104) kuitenkin katsoo, että jotakin hyvin olennaista katoaa, jos Grassin käyttämät erilaiset puhetyylit käännettäisiin yleispuhekielellä. Suomisen ratkaisu poikkeaa kaunokirjallisen kääntämisen yleisestä linjasta, mutta edellä esitetyn perusteella katson tämän ratkaisun nimenomaan johtuvan kääntäjän uskollisuudesta kirjailijaa kohtaan, Suomisen pyrkimyksestä luoda Grassin tyyli mahdollisimman uskollisesti myös suomen kielelle.

Ruotsin- ja tanskankielisissä käännöksissä puhekielen illuusiota luodaan ennen kaikkea käyttämällä standardikieltä vastaavia lyhennettyjä muotoja tietyistä sanoista, kuten Freijllä ”ha” (’har’), ”nån” (’någon’) sekä ”lik” (’lika’) ja Øhrgaardilla ”ku” (’kunne’) sekä ”ha” (’have’):

- (61) ”Inte då!” utbrister hon, denna kvinna som jag aldrig gör anspråk på genom att kalla henne ”min” utan enbart ”mamma”. ”Båten, den kunde ju ha blitt döpt efter nån annan, vatja, och gått till botten skulle den ha gjort lik förbannat. Men ja skulle bra gärna vilja veta vad som fanns uppe på hjärnkontorer hos rysken, när han gav order

om att skjuta iväg *dom dära tre manickerna* på oss...” (L.F., 12; kurs. A.M.)

- (62) „Næh, nej!“ udbryder hun som jeg aldrig tager i besiddelse som „min“, men altid kun kalder „mor“. „Skibet ku’ jo ha’ været opkaldt efter hvem som helst ellers, og alligevel var det gået til bunds. Men jeg ku’ godt tænke mig at vide, hvad denneher ruski forestillede sig, da han gav befaling til at sende *de tre tingester* lige direkte mod os...” (P.Ø., 11; kurs. A.M.)

Alkuteoksen ilmaisulle ”die drai Dinger” Freij antaa muodon ”dom dära tre manickerna”, jossa ”dom dära” on puhekielinen vastine ”de där” -rakenteelle, ja arkikielinen ”manickerna” vastaa alkuteoksen asiaa yleensä, mutta tässä nimenomaan torpedoihin viittaavaa ”Dinger”-substantiiviva (Norstedts). ”Manicker” tarkoittaa siis samaa kuin *sak* tai *tingest* (Norstedts), joka toimii Øhrgaardin käänösvastineena ”Dinger”-substantiiville. ”Tingest” taas on tullut tanskan kieleen (ja sitä kautta ruotsiin) juuri alasaksin muodosta ”Dinger” (*Nudansk Ordbok*), jolloin sanan alkuperän tunteva lukija voi tästä ainakin aavistaa Tullan murteen alkuperän alkutekstissä. Muutoin käänökset eivät sisällä varsinaisia kohdekielisen murteen piirteitä.

Englanninkielisessä käänöksessä ei ole lainkaan murteellisia piirteitä, ja muutoinkin se on lähinnä normaalia yleispuhekieltä, jopa hyvin lähellä kirjoitettua kieltä:

- (63) “[1]Don’t get me wrong!” exclaims this woman, whom I never refer to possessively as “my mother” but only as “Mother”. “That ship [1]could’ve been named after anyone, and it still [1]would’ve gone down. What [1]I’d like to know is, what was that [2]Russki thinking of when he gave orders to shoot them three [3]whatchamacallums straight at us...” (6)

Merkittävin ero standardienglantiin verrattuna on kohdan [1] puhekielen ääntämykselle tyypillinen seuraavan sanan sulautuminen edelliseen heittomerkin avulla. Mutta kuten Englund Dimitrova (1997, 59) huomauttaa, nämäkin ovat oikeinkirjoitukseltaan hyväksyttäviä kielivariantteja englannin kielessä. Nevalainen (2003, 5) lisää, että sivistyneen yleispuhekielen ja kirjakielen erot ovatkin Englannissa lähinnä sanavalinnallisia. Selvästi puhekielisinä katkelmasta erottuvatkin juuri yksittäiset sanavalinnat, kohdan [2] substantiivi *Ruski* ja kohdan [3] foneettista ilmausta jäljittelevä sanayhdistelmä *whatchamacallums* ’what shall I call them’. Käänöksessä on ollut mahdollista käyttää aivan samaa puhekielistä sanaa *Ruski* kuin alkuteoksessa, sillä ne ovat molemmat alkujaan peräisin venäjän kielestä (ODE). Myös englannin kielessä tätä sanaa käytetään alkutekstin tavoin yleensä halventavassa merkityksessä (ODE). Torpedoja tarkoittava alkutekstin *Dinger* on käänöksessä saanut vastineensa useamman sanan yhdistelmästä, mikä on sinänsä hyvin Grassin ilmaisutyyliä ominainen piirre (ks. myös luku 5.6.1.).

Englanninkieliseen käännökseen Krishna Winston on tehnyt hieman edempänä Tullan puhetyyliä tarkentavan ja kuvaavan lisäyksen, vaikka onkin kyseenalaista, kuinka hyvin kohdekielinen lukija pystyy tämän perusteella kuvittelemaan tai edes aavistamaan, miltä Tullan ”natiivi Langfuhrin idiomi” kuulostaa (ks. myös esimerkki):

- (64) As I read that, I could hear the words Mother would have used in her native Langfuhr idiom: “That’s all I live for – so’s my son can bear witness one of these days.” (15)
- (65) In ihrer mir im Ohr nistenden Wortwörtlichkeiten hieß das: »Ech leb nur noch dafier, dass main Sohn aines Tages mecht Zeugnis ablegen.« (19)

Kuten esimerkistä käy ilmi, alkutekstissä ei varsinaisesti suoraan nimetä Tullan puhetapaa yhtä tarkasti kuin käännöksessä. Käännös ja alkuteksti palvelevat tässä kuitenkin samaa tarkoitusta sikäli, että on kyse juuri Paulin äidin omista sanoista, jotka Paul, äitinsä kirjettä lukiessaan kuulee korvissaan aivan kuin hänen äitinsä ne puhuisi. Koska englanninkielinen käännös Tullan puhetavasta ei tuo murteellista piirrettä esiin, on kääntäjä kuitenkin pyrkinyt osoittamaan puhetapaa leimaavan alueellisen piirteen selittävällä lisäyksellä (ks. myös luku 5.2.2.1.). Englanninkielisessä käännöksessä Tullan puhetta on kuitenkin vaikea erottaa muiden henkilöhahmojen puheesta, kun taas muut kääntäjät ovat pyrkineet tuomaan Tullan ja muiden henkilöiden puhetapojen eron itse puhesitaateissa selkeämmin esille. Esimerkiksi Tullan lapsuudenystävän Jennyn puhe on hyvin huoliteltua, lähes kirjakielistä:

- (66) »Meine liebe Tulla hat mir auf Schleichwegen neuerlich ein Briefchen zukommen lassen...«
(G.G., 19)

Jennyn käyttämä rakenne ”jmdm. etw. zukommen lassen” merkityksessä ’lähettää’ on sävyiltään ylätyylinen ja käytössä yleensä vain kirjakielessä (Duden). Diminutiivimuoto ”Briefchen” taas viittaa siihen, ettei kyseessä ole mikään pitkä kirje, vaan ennemminkin vain muutama rivi kirjoitusta paperilla (Duden). Suomisen käännöksessä ylätyyllisen rakenteen käyttö alkutekstissä ei välity lukijalle, sillä Suominen käyttää tässä neutraalia ”lähetti” verbiä. ”Kirjelappu” puolestaan tavoittaa alkuteoksen merkityksen:

- (67) ”Tulla-kulta lähetti minulle tässä äskettäin salavihkaa pienen kirjelappusen” (O.S., 21)

Verrattuna esimerkkiin (60) Jennyn puhe on tässä kuitenkin selkeästi erotettavissa Tullan murteellisesta puheesta. Winstonkaan ei saa käännökseensä alkuteoksen ylätyyllistä sävyä, vaan käyttää ilmausta ”slip a note”, jossa alkuteoksen määrite ”auf Schleichwegen” (’salavihkaa’)

yhdistyy lähettää verbiin, ja ”Briefchen” kääntyy sanalla ”note” (’lappu’). Näin ilmaisua tiivistämällä Winston saa Jennyn puheen vaikuttamaan alkukielistä puhekielisemmältä, eikä se ole niin selkeästi erotettavissa käännöksen Tullan puheesta, kuten voidaan huomata vertaamalla esimerkkejä (68) ja (63) sekä erityisesti (64):

(68) “My darling Tulla slipped a note to me a little while ago” (K.W., 14)

Erilaisia puhetyylejä, kuten Paulin entisen vaimon Gabin sosiologiasanastoa käyttävä puhetapa sekä heidän poikansa Konradin käyttämä nuorisokieleli (tai ainakin Grassin tulkinta nuorisokielestä), oli *Im Krebsgang* -teoksessa käännösvertailun pohjaksi enemmänkin, mutta tämä on syytä jättää tulevan tutkimuksen tehtäväksi, ja siirtyä seuraavaksi käsittelemään toista tyyllillistä piirrettä Grassin teoksessa, nimittäin syntaksia, sekä sen kääntämistä.

5.5. Syntaksi

Tutkimukseni eräänä merkittävimpänä lähtöoletuksena on se, että kirjailijaansa kunnioittavat kääntäjät pyrkivät kääntämään lähdeostaan mahdollisimman tarkasti. Tähän tarkkuuteen taas liittyy kiinteästi tyylin ja kirjailijan hengen noudattelemisen käännöksessä. Tässä luvussa aion tarkastella Grassin tyylin kääntämistä nimenomaan syntaktisella tasolla, sillä kuten luvussa 3.2.2. totesin, syntaksilla on Grassin teoksissa kerronnan kannalta merkitystä ja tietyt virkerakenteelliset ratkaisut taas ovat kiinteä osa Grassin tyyliä. Aloitan vertailemalla alkuteoksen ja käännösten aikatasoja ja virkerakenteita yhden esimerkin avulla. Tämän jälkeen tarkastelen virkkeiden rytmiä. Suominen (Mäkelä 2007, 17) korostaa haastattelussaan, että kaikissa seminaareissaan Grass lukee omaa tekstiään ääneen, jolloin kääntäjille välittyy teoksen rytmi ja tyyli kirjailijan itsensä kautta myös suullisesti. Suominen (Mäkelä 2007, 17) puhuu lisäksi Grassin ääneen luvusta niin kunnioittavaan ja ihailevaankin sävyyn, että juuri alkutekstin syntaksin noudattamista voi mielestäni pitää kääntäjän kirjailijaansa kohtaan tuntemaan kunnioituksen merkinä käännöksessä.

5.5.1. Aikatasot ja virkerakenne

Menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus limittyvät kerronnan tasolla aika ajoin hyvinkin tiiviisti.

Esimerkiksi romaanin kolmas luku alkaa sillä, että Paul kertoo menneessä aikamuodossa matkustaja-aluksen rakentamisesta:

- (69) [a] Während der Innenraum vom untersten , dem E-Deck bis zum Sonnendeck, dem Schornstein, der Kommandobrücke und der Funkstation ausgebaut wurde [b] und entlang der baltischen Küste Tauchübungen stattfanden, [c] vergingen in Chur elf Monate Haftzeit; [a²] erst dann konnte das Schiff vom Ausrüstungskai ablegen und elbabwärts zur Probefahrt in die Nordsee auslaufen. (IK, 54.)

Tämä luvun aloitusvirke kattaa tapahtumien tasolla yksitoista kuukautta sekä kertoo samanaikaisista tapahtumista kolmessa eri paikassa. Kerronta alkaa lauseella [a], joka kuvaa matkustaja-alus Gustloffin sisätilojen rakentamista, siirtyen lauseessa [b] Baltian rannikolle, jossa Marinesko osallistuu sukellusharjoituksiin. Lauseessa [c] siirrytään Churin vankilaan, jossa Frankfurter suorittaa vankeusrangaistustaan, ja samalla tulee myös ilmi näiden tapahtumien kesto. Viimeisessä lauseessa [a²] palataan jälleen Gustloffin pariin, kun laiva viimein yhdentoista kuukauden jälkeen lasketaan vesille. Seuraavaksi kerronta kuroo kuitenkin umpeen tapahtumahetken ja kerrontahetken välisen useiden vuosikymmenten eron, siirtymällä siihen hetkeen [d], jossa Paul on juuri kertonut edellä mainituista tapahtumista, ja ikään kuin odottaa hänkin, että laiva valmistuisi:

- (70) [d] Also warte ich, bis nach dem gegenwärtigen Sekundenschwund wieder die Erzählzeit abgespult werden kann. [d²] Oder soll ich inzwischen mit jemandem, dessen Nörgeln nicht zu überhören ist, einen Streit riskieren? (IK, 54.)

Kerronnan aikamuoto muuttuu preesensiksi, mikä selvästi merkitsee siirtymää nykyisyyteen.

Romaanin vallitsevin kerrontamuoto on mennyt aikamuoto, mutta aika ajoin, samaan tapaan kuin edellä mainitussa esimerkissä se vaihtuu preesensmuotoon. Preesensjaksojen merkityksen voi määrittellä historiallisen tai dramaattisen preesensin avulla, jolloin niiden tarkoituksena on Dorrit Cohnin (2006, 199) sanoin kerronnan elävöittäminen tai nykyhetkeistäminen. Esimerkkikohdassa käytetty preesens tuo sen selkeästi lähemmäs kerrontahetkeä ja erottaa aiemmin kerrotusta kaukaisemmasta menneisyydestä. Suomisen (2005, 105) mukaan saksankielisessä tekstissä yleensäkin, mutta Grassin kohdalla eritoten on virkkeitä, jotka alkavat sivulauserykelmillä. Suomen kielessä sitä vastoin on tavanomaisempaa aloittaa päälauseella ja ripustaa sivulauseet sen jatkoksi, mutta ”kokonaan ei Grassin lauserakennetta voi muuttaa, sillä se on hänen tyyliään, hänen idiolektiaan.”, Suominen (mts.) korostaa. Niinpä tässäkin Suominen aloittaa alkutekstin mukaisesti sivulauseella [a], johon rinnastuu toinen sivulause [b], ja vasta näiden jälkeen tulee varsinainen päälause [c]:

- (71) [a] Samaan aikaan kun aluksen sisätiloja rakennettiin alimmasta E-kannesta aina aurinkokanteen, savupiippuun, komentosiltaan ja radiohyttiin saakka [b] ja Baltian rannikolla tehtiin sukellusharjoituksia, [c] kului Churissa yksitoista kuukautta vankeusaikaa; [a²] vasta sitten laiva pääsi lähtemään varustelulaiturista koepurjehdukselle Elbeä alas Pohjanmerelle. [d] Niinpä minä nyt tässä odottelen, että sekunnit kuluisivat ja päästäisiin jatkamaan tarinaa. [d²] Vai rohkenenko tällä välin haastaa riitaa erään kanssa, jonka moitteita ei voi olla kuulematta? (O.S., 60.)

Samaa alkuteoksen lauserakennetta noudattelevat myös muut käännökset kuitenkin niin, ettei saksan sivulauseen käänteistä sanajärjestystä, joka kuormittaa lausetta verbeillä vasta aivan lauseen lopuksi, ole noudatettu. Joissakin kohdin kääntäjät ovat kuitenkin hieman helpottaneet alkuteoksen raskasta virkerakennetta, kuten Freij lisäämällä ensimmäiseen sivulauseeseen [a] lauseen rakenteen hahmottamista selkeyttävän konjunktion ”och sedan” (’ja sitten’) ja toisen sivulauseen [b] alkuun samassa tarkoituksessa konjunktion ”och medan” (’sillä aikaa kun’), jolla on lähes sama merkitys kuin ensimmäisen sivulauseen [a] aloittavalla ”samtidigt som” (’samaan aikaan kun’):

- (72) [a]Samtidigt som *Gustloffs* interiör gjordes färdig med början längst ner på E-däck och sedan stegvis upp till soldäck, skorstenen, kommandobryggan och telegrafstationen [b] och medan dykövningar ägde rum längs den baltiska kusten [c] avverkades elva månader av fängelsestraffet i Chur; [a²] så pass länge dröjde det innan fartyget lämnade utrustningskajen och löpte ut i Nordsjön på provtur. [d] Alltså väntar jag tills ytterligare ett antal sekunder av nutiden har runnit iväg och berättartiden kan spolas av från rullen igen. [d²] Eller ska jag på det här stadiet riskera att ta strid med en person vars klagolåt man inte kan undgå att höra? (L.F., 61.)

Freij on jättänyt käännöksestään kokonaan pois tiedon siitä, mitä kautta Gustloff-alus suuntasi koepurjehdukselleen eli alkuteoksen mukaan ”elbabwärts” (’Elbeä alas’). Myöskään muut kääntäjät eivät ole toistaneet tätä kahden sanan muodostamaa adverbia sellaisenaan käännöksissään, sillä muissa kielissä tällainen sananmuodostus ei ole ollut tässä kohtaa mahdollinen. Kääntäjistä Øhrgaard noudattelee alkuteoksen rakennetta kaikkein tarkimmin. Øhrgaard on myös toistanut esimerkin viimeisen virkkeen käyttäen samaa sivulauseen kiilarakennetta kuin alkuteoksessa, kun muut kääntäjät taas ovat muuttaneet rakenteen muotoon: päälause ja sivulause:

- (73) [a]Mens skibets indre fra det underste E-dæk til soldækket, skorstenen, kommandobroen og radiostationen blev apteret, [b] og det blev holdt dykkemanøvrer langs den baltiske kyst, [c] gik der elleve måneders fængselstid i Chur; [a²] først derefter kunne skibet lægge fra udrustningskajen og sejle ned ad Elbe til prøveturen i Nordsøen. [d] Altså venter jeg, til fortællertiden efter det aktuelle sekundtab igen kan spoles af. [d²] Eller skal jeg i mellemtiden yppe kiv med en, der brokker sig, så det ikke er til at overhøre? (P.Ø., 48.)

Myös Winston on helpottanut virkerakennetta lukijaystävällisemmäksi, ja jopa jakanut alkutekstin ensimmäisen virkkeen kahdeksi erilliseksi virkkeeksi:

- (74) [a] While the interior, from the lowest deck, the E-deck, to the sundeck was being done, the funnel, the bridge, and the communications station were being added, [b] and along the Baltic coast diving practice was taking place, [c] in Chur eleven months of incarceration passed. [a²] Only then could the ship leave the fitting-out quay and sail down the Elbe for its trial run in the North Sea. [d] So I will pause until enough seconds have elapsed in the present to allow my narrative to start rolling again. [d²] Or should I in the meantime risk a quarrel with someone whose crumbling can't be ignored? (K.W., 54.)

Myös ensimmäisen lauseen rakenne muuttuu Winstonilla verrattuna alkuteokseen, jolloin se antaa hieman erilaisen kuvan laivan rakennuksen kausaalisista suhteista kuin alkuteos. Alkuteoksen mukaan laivaa rakennettiin alimmaisesta kannesta aina aurinkokanteen, komentosiltaan, savupiippuun ja radiohyttiin saakka, siis järjestyksessä alhaalta ylöspäin. Käännöksestä sitä vastoin voi saada sen mielikuvan, että sillä aikaa kun aluksen sisätiloja, E-kannesta aina aurinkokanteen saakka, rakennettiin, lisättiin komentosilta, savupiippu ja radiohytti. Niin että aluksen rakentaminen ei siis olisikaan tapahtunut kausaalisesti yksi asia kerrallaan toistaan seuraten, vaan yhtä aikaa oltaisiin rakennettu aluksen sisä- ja ulkovarustuksia. Winstonin käännöksen voi siis sanoa tässä ottavan eniten vapauksia alkuteokseen nähden. Seuraavaksi käsittelemme alkuteoksen rytmiä ja sen kääntämistä kahden erilaisen esimerkin avulla.

5.5.2. Rythmi

Grassin kerronnassa lauseiden ja virkkeiden rytmi on aina yhteydessä siihen, mistä kulloinkin kerrotaan. Niinpä seuraavassa esimerkissä toisiaan seuraavat lyhyet ja napakat virkkeet kuvaavat sitä, millaisia Paul ajattelee David Frankfurterin hetkien olleen hieman ennen kuin tämä ampuu tulevan natsi-marttyyrin Wilhelm Gustloffin. Virkkeiden rytmi kuvaa sitä päättäväisyyttä ja rauhallisuutta, kenties jopa jonkinlaista itsensä rauhoittelua, joka myös itse tekstin sisällöstä on luettavissa:

- (75) Bei Sonnenschein rauchend auf harschem Schnee. Jeder Schritt knirschte. Am Montag fand die Stadtbesichtigung statt. Wiederholt die Kurpromenade auf und ab. Als Zuschauer zwischen Zuschauern unauffällig bei einem Eishockeyspiel. Zwanglose Gespräche mit Kurgästen. Weiß stand der Atem vorm Mund. Keinen Verdacht erregen. Kein Wort zuviel. Keine Eile. Alles war vorbereitet. (G.G., 25–26.)

Lyhyimmät virkkeet eivät tässä esimerkissä sisällä edes predikaattia, kuten virkkeet ”Kein Wort zuviel.” ja ”Keine Eile”. Lisäksi virkkeiden sanajärjestys on paikoin huomiota herättävä. Virkkeessä ”Weiß stand der Atem vorm Mund.” (’valkoisena seiso i hengitys edessä suun.’) on nostettu hengitystä määrittävä adverbi ”weiß” aivan virkkeen alkuun, vaikka normaalissa

kielenkäytössä sanajärjestys olisikin hieman toisenlainen: *Der Atem stand weiß vorm Mund.* (Helbig & Buscha 1991, 533). Virkkeessä siis paino on sen aloittavalla adverbilla ”valkoisena”. Tällainen lyhyt lause voi olla hyvinkin hankala kääntää kääntäjälle, joka haluaa säilyttää alkutekstin kirjoittajan rytmin mahdollisimman tarkasti samana. Kääntäjistä ennen kaikkea Øhrgaard osuu kaikkein lähimmäs alkuteoksen rytmiiä ja jopa yksittäisten virkkeiden sanajärjestystä. Hän on myös ainoa, joka aloittaa käänöksensä kuten alkutekstissä, auringonpaisteella:

- (76) I solskin rygende på skorpet sne. Hvert skridt knagede. Om mandagen fandt besigtigelsen af byen sted. Gentagne gange op og ned ad kurpromenaden. Diskret som tilskuer blandt tilskuere til en ishockeykamp. Afslappede samtaler med kurgæster. Hvid stod ånden foran munden. Ikke vække mistanke. Ikke et ord for meget. Intet hastværk. Alt var forberedt. (P.Ø., 23.)

Suurimpana muutoksena alkutekstiin nähden Øhrgaard kirjoittaa virkkeen ”Als Zuschauer zwischen Zuschauern unauffällig bei einem Eishockeyspiel.” sanajärjestystä hieman muuttamalla muotoon: ”Diskret som tilskuer blandt tilskuere til en ishockeykamp.” (’Huomaamattomana kuin katsoja katsojien joukossa jääkiekko-ottelussa’). Myös Freij tulee käänöksessään hyvin lähelle alkuteoksen virkerakenteita ja rytmiiä, vaikka hän ei aloitakaan omaa käänöstään auringonpaisteella:

- (77) Rökande i solskin på skarsnö. Den knarrade för varje steg. Måndagen ägnades åt sightseeing i staden. Flera gånger fram och tillbaka på kurpromenaden. Som en åskådare bland andra, diskret, på en ishockeymatch. Otvungna samtal med folk som var i Davos för sin hälsas skull. Vit stod andedräkten framför munnen. Inte väcka några misstankar. Inte ett ord för mycket. Ingen brådska. Allt var förberett. (L.F., 29.)

Mielenkiintoisena kurioositeettina Freij on kuitenkin lisännyt käänöksensä kuudenteen virkkeeseen tiedon, että Frankfurter keskusteli luontevia keskusteluja ihmisten kanssa, jotka olivat Davosissa terveytensä tähden. Alkutekstissä ei kuitenkaan tässä kohtaa puhuta mitään Davosista tai terveydestä, mutta muualta tekstistä lukijalle tosin selviää, että Frankfurter on majoittunut Davosissa kylpylään ennen suunnitelmansa toteuttamista (G.G., 25 / L.F., 29). Näin siis kääntäjä tuntuu selittävän lukijalle sellaistaakin tietoa, jonka tämä itsekkin saisi kontekstista selville. Selitys myös samalla rikkoo nimenomaan virkkeiden lyhyteen perustuvaa rytmiiä. Alkuteoksen ”rauchend”-muoto kääntyisi suoraan suomeksi instruktiivimuotoon *tupakoiden*.

Instruktiivimuotojen käyttö on kuitenkin suomen kielessä enemmän harvinainen, ja se voi helposti jopa antaa tekstille jäykän tai paperimaisen vaikutelman (Itkonen 2000, 77–78). Niinpä Suominenkin onkin kääntänyt kohdan suoraan tekemiseen viittaavalla muodolla ”tupakalla”. Myös sanajärjestys on tässä eri kuin alkuteoksessa, sillä suomen kielessä ennen paikan määrettä tulee normaalisti tekemisen tavan määre:

- (78) Tupakalla auringonpaisteessa, hankikeli. Joka askel narskahti. Maanantaina kaupunkikierrros. Kylpylän promenadia edestakaisin. Katsojana katsojien joukossa seuraamassa jääkiekkoa, huomiota herättämättä. Luontevia keskusteluja kylpylävieraiden kanssa. Hengitys valkoisena pilvenä suun edessä. Ei pidä herättää epäilyksiä. Ei sanaakaan liikaa. Ei kiirettä. Kaikki oli valmiina. (O.S., 28–29.)

Suomisen käänнос noudattaa kuitenkin hyvin tarkkaan alkuteoksen lyhyeseen virkkeeseen perustuvaa, rauhallisen vaikutelman luovaa ryymiä. Myös Winstonin käänнос noudattaa alkuteoksen virkepituuden rytmiä, mutta hänen käänносessään on otettu enemmän vapauksia verrattuna alkuteokseen ja muihin käänноksiin:

- (79) Smoking in the sun on hard-crusted snow. Every step crunched. Monday was spent on seeing the town. Back and forth, back and forth along the main promenade. Watching an ice hockey game, an unobtrusive spectator among other spectators. Casual conversations with visitors to the resort. His breath forming a white cloud. Avoid arousing suspicion! Not a word too many. Nice and easy. Everything was repared. (K.W., 22.)

Käänносessään Winston esimerkiksi tuo kerronnan näkökulman, eli Paulin ei Frankfurterin, suoremmin esiin kuin alkuteoksessa osoittamalla ”his”-pronominilla, että kyseessä on ulkopuolinen kertoja. Alkuteoksen ja muiden käänनोंsten perusteellahan tässä kohdassa voisi myös olla kyse Frankfurterin sisäisestä monologista, mikä mahdollisuus voidaan tulkita paikkansapitämättömäksi ainoastaan kontekstin perusteella. Winston siis tekee käänносessään tämän ulkopuolisen kertojan näkökulman selvästi näkyväksi. Seuraavan lauseen lopussa Winston käyttää huutomerkkiä, jolloin lauseesta tulee huudahdus, mikä ei tunnu sopivan alkuteoksen rauhallisen rytmin kanssa. Samoin käänносessä on jätetty toistamatta alkutekstin kolmen peräkkäisen lauseen sama-alkuisuus (”Keinen [--]. Kein [--]. Keine [--].”), mitä muissa käänносissä on johdonmuakisesti noudatettu.

Edelliseen verrattuna seuraavan esimerkin rytmi on huomattavasti kiivaampi, ja yhdessä ainoassa lauseessa se kiteyttää niin sanotulla *mise en abyme* -rakenteella koko Gustloffin laivan tarinan ja kertojansa linkittymisen siihen:

- (80) Jadoch, nicht auf einem Torpedoboot, sondern auf dem verfluchten, auf den Blutzegen getauften, vom Stapel gelassenen, einst weißglänzenden, beliebten, kraftdurchfreudefördernden, klassenlosen, dreimal vermaledeiten, überladenen, kriegsgrauen, getroffenen, immerfort sinkenden Schiff wurde ich aus Kopf- und in Schräglage geboren. (G.G., 146.)

Varsinainen ydinvirke alkuteoksessa siis muodostuu seuraavasti: *Nicht auf einem Torpedoboot, sondern auf dem Schiff wurde ich geboren* (’ei millään torpedoaluksella, vaan sillä laivalla minä synnyin’). Kaikki tässä välillä oleva siis määrittelee substantiivia ”Schiff” (’laiva’). Sanajärjestys on jälleen tässä huomionarvoinen, sillä se korostaa nimenomaan sitä, missä Paul *ei* syntynyt. Kaikki kääntäjät ovat säilyttäneet käänносessään tämän sanajärjestyksen, sillä se on merkityksellinen

siksi, että edellisessä virkkeessään Paul on alkuteoksessa ymmärtänyt hänen äitinsä valehdelleen Paulin syntymän paikasta. Niinpä esimerkin (80) kiellolla viitataan suoraan edelliseen virkkeeseen kieltämällä sen sisältö. Sama kiivas rytmi kuin alkuteoksessa välittyy myös Suomisen käännöksessä:

- (81) Aivan, ei missään torpedoveneessä vaan sillä viheliäisellä, veritodistajan mukaan nimetyllä, vesille lasketulla, ennen niin valkoisenohtavalla, suositulla, voimaailostasuovalle, luokattomalla, kolmasti kirotulla, yllästä kulkevalla, sodanharmaalla, osuman saaneella, yhä vain uppoavalla laivalla minä synnyin päistikää kaltevalle pinnalle. (O.S., 167.)

Suominen on lisäksi toistanut tässä Grassille tyypillisen piirteen muodostaa uusia sanoja yhdistämällä useampia sanoja yhteen (ks. myös seuraava luku), kuten ”voimaailostasuovalle”. Tämän piirteen toistavat myös Freij ja Øhrgaard käännöksissään. Suominen myös luo käännökseensä rytmiä loppusuinnolla, sillä hän on kirjoittanut kaikki laivan määritteet samaan –lla tai –llä -päätteeseen muotoon. Alkusointu käännökseen taas syntyy kohdassa ”kolmasti kirotulla”. Suomisen tavoin Freij ja Øhrgaard noudattavat hyvin tarkasti alkuteoksen rakennetta ja sanamuotoja:

- (82) Javisst, inte på en torpedbåt utan på det fördömda, efter blodsvittnet döpta, från stapelbädden lossade, en gång i tiden vitglänsande, omtäckta, kraftgenomglädjefrämjande, klasslösa, trefalt förbannade, överlastade, krigsgråa, torpedträffade, ständigt sjunkande fartyget föddes jag med huvudbjudning på ett lutande skepp. (L.F., 167.)
- (83) Jo, jo! ikke på en torpedobåd, men på det fordømte, efter blodvidnet opkaldte, af stabelen løbne, angang hvidskinnende, populære, kraftvedglædefremmende, klasseløse, tre gange forbandede, overfyldte, krigsgrå, ramte, i al evighed synkende skib blev jeg født, i hovedstilling og på skrå. (P.Ø., 129.)

Winston sitä vastoin on jälleen muuttanut alkuteoksen sanajärjestystä lukijalle nopeammin ymmärrettävään muotoon siirtämällä lopussa olevan objektin eli laivan ennen kaikkia määritteitään. Loppuun hän on vielä erottanut kaksoispisteellä omaksi virkkeekseen täsmentävän lauseen ’siellä minä synnyin’:

- (84) No, no, not on a torpedo boat but on board that damned ship, named after the martyr, launched in Hamburg, once gleaming white, much loved, promoting strength through joy, classless, thrice-cursed, overcrowded, battleship-gray, torpedoed, everlastingly sinking: that’s were I was born, headfirst and on a slant. (K.W., 156.)

Vaikka Mars-Jones (ks. luku 4.6.) siis kirja-arviossaan arvostelikin Winstonin käyttäneen liiksi saksalaisilta kuulostavia lauserakenteita, tulee esimerkeissä esille myös se, että Winston on jonkin verran helpottanut niitä lukijalle verrattuna alkuteokseen tai muihin käännöksiin. Seuraavaksi käsittelemme Grassin tyyliä sanaston tasolla.

5.6. Sanasto

Kuten luvussa 3.2.2. totesin Grassin tyylille on tyypillistä omalaatuinen sananmuodostus sekä kuvainnollisen kielen käyttö. Tässä luvussa vertailen poimimieni esimerkkien avulla ensinnäkin sitä, kuinka kääntäjät kääntävät Grassin muodostamia sanayhdistelmiä. Kaikkien kielien kyky ja konventiot muodostaa hyvin pitkiäkin yhdyssanoja ei ole samanlainen kuin saksan kielessä, joten vertailussani pohdin samalla sitä, kumman kääntäjät asettavat etusijalle: kirjailijan tyylin seuraamisen vai oman kielensä konventiot. Tämän jälkeen tarkastelen, kuinka Grassin kuvallisen kielen on käynyt käänöksissä. Tältä osin tarkasteluuni ovat valikoituneet, alkuteoksen aiheen mukaisesti, merenkäyntiin liittyvät ilmaisut ja sanavalinnat. Tarkasteluni on hyvin suppea, sillä esimerkiksi Grassin metaforien tutkiminen teoksessa ja käänöksissä vaatisi jo lähes oman tutkimuksensa (metaforista esimerkiksi Grassin *Die Blechtrommel* -teoksessa ks. Delaney 2004).

5.6.1. Sananmuodostus

Saksan kielessä sananmuodostus on suhteellisen vapaata, ja siinä voi halutessaan muodostaa hyvinkin pitkiä sanajonoja. Erityisesti kaunokirjallisuudessa tämä ilmiö voidaan luokitella tyylipiirteeksi. *Die Blechtrommel* -romaanin ilmestymisestä alkaen Grassin omintakeista sananmuodostusta on tutkittu, ja sitä voidaan pitää Grassin tyylille erityisenä piirteenä. (Benger 2004, 124.) Seuraavassa tarkastelen Grassin kielen piirrettä liittämällä yhteen useampia sanoja, ja näin muodostaa sanasta kokonaan uusi ilmaus. Uudella ilmauksella tarkoitan tässä ilmausta, jota ei löydy sanakirjoista, eikä se tuota Internetin yleisimmillä hakukoneilla (Google, Alta Vista) lainkaan tai vain muutamia osumia (ja nämä osumat viittaavat yleensä suoraan kyseessä olevaan Grassin tekstiin; vrt. Lindqvist 2005, 121). Seuraavaan taulukkoon olen koonnut alkuteoksen yhdyssananmuodostukseen perustuvat uudissanat. Alkutekstin kohdalla varsinainen uudissanana on tummennettu, jos laajemman kontekstin esiin tuominen on vertailun kannalta tarpeellinen.

Taulukko 2: Uudissanat

Günter Grass	Oili Suominen	Lars W. Freij	Per Øhrgaard	Krishna Winston
Siebentausendsoundsoviele (22)	seitsemäntenäuhantena-janiinmonentena (24)	sjutusensäochsä (24)	syvtusindsåogsåmange (20)	number seven thousand such-and-such (18)
Oberblutzeuge (34)	ylimmäinen veritodistaja (38)	överblodsvittnet (38)	overblodvidne (30)	top martyr (32)
Viertausendtonnendampfer Dresden (38)	neljäntonnisen Dresden-höyrylaivan (43)	ångfartyget <i>Dresden</i> , en fyratusentonnare (43)	fire tusind tons store damper <i>Dresden</i> (34)	four-thousand-ton steamer <i>Dresden</i>
Story vom ewigsinkenden Schiff (44)	iänikuinen tarina uppoavasta laivasta (49)	historien om det ständigt sjunkande fartyget (50)	historien om det evigsynkende skib (40)	the tale of the endlessly sinking ship (43)
Binnichtzuausegesicht (50)	eioketäänkotonailme (56)	jag-är-inte-hemma-ansikte (56)	jegerikkehemmeansigt (45)	I'm-not-home-face (50)
verdrehte die Augäpfel bis zum Gehtnichtmehr (50)	käänsi silmänsä melkein nurin (56)	förvred ögongloberna så att bara vitorna syntes (56)	vendte øjnene mod himlen og længere endnu (45)	rolling her eyes to the point of no return (50)
Punktommastrichgesicht (55)	naama oli piste piste pilkku viiva (61)	ett ansikte som en streckgubbe (62)	punktumkommastregansigt (48)	a face with two periods for eyes, a comma for a nose, and a dash for a mouth (55)
Endloserzählungen (110)	loppumattomissa kertomuksissaan (124)	ändlösa monologer (125)	endeløsfortællinger (96)	neverending story (115)
weißnichtmehrwas (216)	ties mitä (247)	vetintelångrevad (246)	jegvedikkehvad (191)	I no longer recall what (233)

Taulukosta käy ilmi, että Øhrgaard välittää käänöksessään tämän Grassin tyylipiirteen kaikkein tarkimmin: kaiken kaikkiaan yhdeksästä uudissanasta seitsemässä Øhrgaard käyttää täysin samaa sananmuodostusperiaatetta kuin alkuteoksessa. Freij puolestaan käyttää suoraa käänöstä neljässä kohdassa. Alkutekstin ilmauksen ”Gehtnichtmehr” (’eimenepidemmälle’) kaikki kääntäjät ovat muotoilleet toisella tavalla kohdekielelleen, mutta kaikissa alkutekstin merkitys on kuitenkin tarkkaan säilytetty. Myöskin yhdyssanan ”Viertausendtonnendampfer” (’neljäntonninhöyryalus’) kääntäjät ovat pilkkoneet useammaksi sanaksi. Tullan kasvoille muodostuva ”Binnichtzuausegeschicht”, jonka hän ottaa ilmeekseen, kun ei enää halua keskustella kanssaihmistensä kanssa (ks. esim. G.G., 50), taas on toistettu nimenomaan alkutekstin mukaisena yhdyssanana kaikissa käänöksissä. Tämän ilmaisun voikin päätellä olevan juuri Tullaan liittyvän tärkeämpi säilyttää kuin esimerkiksi edellä mainittu ”Viertausendtonnendampfer”.

Winstonin käännösratkaisuissa voidaan huomata, että vain yhdessä kohtaa ("I'm-not-home-face") hän noudattelee tarkasti alkutekstin sananmuodostusta. Merkityksiltään hänen käännöksensä vastaavat kuitenkin alkutekstin vastaavia. Winstonin käännöstä kokonaisuutena lukiessa voi kuitenkin huomata, että hän on käyttänyt muualla käännöksessään huomattavasti useammin yhdyssananoja kuin alkuteoksessa tai muissa käännöksissä. Esimerkiksi "der spätere Blutzeuge" (G.G., 23) eli "tuleva veritodistaja" (O.S., 26) on Winstonilla "the martyr-to-be" (20), Paul taas, jota alkuteos luonnehtii "keskinkertaiseksi lehtimieheksi" (O.S., 47) eli "ein mittelmäßiger Journalist" (G.G., 42), on Winstonin käännöksessä "a run-of-the-mill journalist" (41) ja Gustloffin kannella käyty, Tullan sanoin, "kamala riita" (O.S., 125), "mächtich Strait" (G.G., 110) on Winstonilla "a real knock-down-drag-out" (116). Näin Winstonin siis voi katsoa pyrkivän kompensoimaan taulukossa esitetyissä kohdissa kokemiaan menetyksiä, mitä ratkaisua Lindqvist (2005, 145–146) pitää tyypillisenä juuri arvostettua kirjailijaa kääntävälle kääntäjälle. Tarkkuuden ei siis tarvitse olla kohdallaan jokaisessa yksittäisessä kohdassa, vaan analyysissä on otettava huomioon käännökset myös kokonaisuuksina.

5.6.2. Merenkäynnin kielikuvat

Seuraavaksi tarkastelen vielä lyhyesti ennen loppupäätelmiä muutamien esimerkkien kautta Grassin merenkäyntiin liittyvien kielikuvien kääntämistä. Oletan, että juuri merenkulkuun ja laivoihin liittyvät kielikuvalliset ilmaisut ovat tässä teoksessa merkittäviä sen aiheen johdosta, ja täten kääntäjien voisi ajatella pitävän tärkeänä juuri näiden kielikuvien välittämisen myös käännöksissään. Kielikuvalla tarkoitan tässä suorasta, kirjaimellisesta merkityksestään poikkeavalla tavalla käytettyä sanaa tai ilmausta. Esimerkiksi seuraavassa esimerkissä verbiä "fischen", 'kalastaa' käytetään ilmaisemaan Internetissä tapahtuvaa tiedon etsintää, "tiedon kalastelua":

(85) eine Information, die ich mir aus dem Internet gefischt habe. (G.G., 25)

Ainoastaan Freij käyttää käännöksessään alkutekstin mukaista kielikuvaa tiedon kalastamisesta:

(86) den upplysningen har jag fiskat upp på Internet. (L.F., 29)

Muissa käännöksissä kielikuva jää välittymättä, ja kääntäjät ovat käyttäneet neutraaleja ilmauksia kuten "olen löytänyt", "poimin":

(87) tämän tiedon olen löytänyt Internetistä. (O.S., 28).

(88) en information, som jeg har hevet ned fra nettet. (P.Ø., 23).

(89) I picked this up on the Internet (K.W., 22)

Winstonin ratkaisun ”pick up” voi tietysti myös tulkita kielikuvaksi, sillä siinä esimerkiksi marjojen tai sienten yhteydessä käytetty verbi ’poimia’ on tässä siirretty toiseen aihealueeseen, eli tietojen poimimiseen. Ratkaisu ei kuitenkaan tavoita juuri mereen ja laivoihin liittyvää ilmausta. Grass laittaa teoksessaan Wilhelm Gustloff -aluksen uimaan myös kyberavaruuteen, jossa tämä nostattaa virtuaalisia aaltoja:

(90) die *Gustloff* im Cyberspace schwimmt und virtuelle Wellen macht (G.G., 63).

Kaikki kääntäjät ovat välittäneet alkuteoksen merellisen kielikuvan hyvin tarkasti, vaikka he kaikki käyttävätkin eri verbiä osoittamaan laivan liikkumistapaa kyberavaruuden virtuaalisilla aalloilla. Suomisella laiva nimenomaan alkuteoksen tapaa ”ui”, kun taas Freijllä se sukeltaa ylös (”dök upp”) kyberavaruudesta. Freijn käyttämä kielikuva on onnistunut siinä mielessä, että sen kautta välittyy se, kuinka uponnut ja unohdettu laiva nyt nousee jälleen takaisin pintaan Internetin välityksellä. Øhrgaardilla alus sitä vastoin seilaa ympäri (”selje rundt) kyberavaruutta, mikä taas kuvaa hyvin sitä, kuinka kauaskantoinen Internet ja sen kautta välittyvä viesti ovat. Winstonilla laiva lasketaan (”launched”) kyberavaruuteen.

(91) kun *Gustloff* ui kyberavaruuteen nostattaen virtuaaliaaltoja (O.S., 70):

(92) alltsedan *Gustloff* dök upp i cyberspace, med virtuella svallvågor (L.F., 71)

(93) for efter at *Gustloff* er begyndt at selje rundt i cyberspace og lave virtuelle dønninger (P.Ø., 56)

(94) for since the *Gustloff* was launched into cyberspace, making virtual waves (K.W., 54)

Sanaston tasolla Grassin tyyliä pyritään siis noudattamaan niin sananmuodostuksen kuin kielikuvienkin osalta. Jos tämä ei onnistu, tyylipiirrettä voidaan yrittää kompensoida jossakin toisessa kohdassa. Varsinainen analyysini on tullut tältä osaa päätökseensä, ja seuraavassa luvussa on aika vetää hieman lankoja yhteen ja katsoa, kuinka johdannossa esittämälleni hypoteesille on käsittelyn kuluessa käynyt.

6. Yhteenveto

Vain Neljä Riviä

Kynät on teroitettu.

Sanat valmiina.

Silti jää aina

jotain sanomatta.

(Günter Grass, suom. Oili Suominen.)

Tutkielmassani olen tarkastellut sitä, kuinka kirjailijan auktoriteetti vaikuttaa hänen teostensa kääntämiseen. Lähtöoletuksenani taas on ollut se, että kun kääntäjä kunnioittaa alkuteoksen kirjoittajaa ja tämän tekstiä, näkyy tämä kunnioitus myös hänen käänöksessään erityisesti siinä, että kääntäjä pyrkii noudattamaan kirjailijansa yksilöllistä tyyliä. Tutkielmani edetessä olen myös todennut, että kirjailijan auktoriteetti voi ilmetä suorana auktoriteettina kirjailijalta kääntäjälle, kuten nimenomaan Grassin kääntäjäseminaareissa, mutta sen voi tulkita löytyvä myös implisiittisenä Grassin teoksista, joista hän nimenomaan ”tekijäpersoonana” on muodostanut oman kokonaistaideteoksensa. Edelleen olen olettanut, että käyttämällä hankalaa ja kiistanalaistakin tyylin käsitettä analyysini pohjana, voi sanoa jotain siitä, kuinka kunnioitus näkyy käänöksissä suoraan kääntäjien ratkaisuisissa. Seuraavassa esitän lyhyesti tutkielmani johtopäätökset sekä pohdin, mitä tässä työssä vielä jäi tarkastelematta.

6.1. Kääntäjäseminaarien vaikutus käänöksiin

Oili Suomisen haastattelun sekä muidenkin Grass-kääntäjien kirjoitusten perusteella on selvää, että käänösseminaarit vaikuttavat konkreettisesti kääntäjien käänösratkaisuihin, mutta niillä on myös epäsuora vaikutus kääntäjien kunnioitukseen liittyen. Kääntäjät pitävät tärkeänä sitä, kokevat jopa olevansa otettu siitä, että kirjailija todella on kiinnostunut heidän työstään, ja täten heidän kirjailijaa kohtaan tuntemansa arvostuksen ja kunnioituksen voi katsoa kasvavan entisestään. Jo ennen kääntäjäseminaarien aloittamista Grassin voidaan katsoa luoneen itsestään sellaisen ”tekijäpersoonan”, että hänen teostensa kääntäjät joka tapauksessa kunnioittaisivat hänen tekstiään, kuten Lindqvistin (2005) tutkimukseen nojautuen voidaan sanoa. Grassin tekstiä kohtaan tunnetaan siis hieman samaa syvää kunnioitusta kuin vielä keskiajalla uskollisia tekstejä kohtaan, joiden katsottiin olevan ”jumalan sanaa”, ja täten niitä myös pyrittiin kääntämään mahdollisimman tarkasti. Uskonnollisten tekstien kääntämiseen liittyvä ”alkutekstin pelko”, ei kuitenkaan Grass-

kääntäjien kohdalla osu aivan kohdalleen. Tietyissä mielessä toki sitä, että kääntäjä kokee tarpeelliseksi pyytää lupaa alkutekstin muuttamiseen käänöksessään, kuten esimerkeissä (12) ja (34), voidaan pitää alkuteoksen ja kirjailijan auktoriteetin pelkona, mutta se voidaan myös nähdä kääntäjän kunnioituksena kirjailijansa tekstiä kohtaan. Tähän kunnioitukseen ei näin ollen tarvitse liittyä pelkoa, vaan kunnioitus perustuu molemminpuoliseen kunnioitukseen ja luottamukseen, mikä tulee ilmi juuri kääntäjäseminaareissa.

Kääntäjäseminaareissa Grass myös nimenomaan on kehottanut kääntäjiään olemaan luovia ja tekemään rohkeita valintoja, sillä niin hänkin on tehnyt omassa tekstissään. Se, että kääntäjät kunnioittavat kirjailijaansa ja haluavat käänöksessään välittää alkutekstin mahdollisimman tarkkaan, ei siis tarkoita, etteivätkö käänökset olisi yhtä lailla kääntäjiensä kuin alkutekstin kirjoittajankin luomia. Kääntäjäseminaarien voidaan katsoa jopa vahvistavan tätä yhdessä tekemisen näkökulmaa, kun kirjailija ja kääntäjä istuvat konkreettisesti saman pöydän ääressä ja keskustelevat tekstin ongelmakohdista, sisällöstä, sävystä ja kaikesta, mistä nimenomaan kääntäjät haluavat keskustella. Grassin antamat selitykset kääntäjien ongelmiin ovat tietysti hänen tulkintojaan, ja ne vaikuttavat kunkin kääntäjän yksilöllisiin ratkaisuihin. Seminaareissa Grass ei tietenkään anna kääntäjilleen mitään käänösratkaisuja, vaan seminaarien on tarkoitus helpottaa ja auttaa kääntäjiä ymmärtämään paremmin – ja kirjailijan tarkoittamalla tavalla – kääntämäänsä teosta. Seminaareissa kääntäjät myös saavat Grassin käyttämää taustamateriaalia kääntämisiensä avuksi. Jokaisessa seminaarissa Grass myös lukee omaa tekstiään ääneen, jolloin kääntäjät saavat kiinni kirjailijan tarkoittamasta rytmistä tai temposta. Tähän liittyen summaankin seuraavaksi, kuinka Grass-kääntäjät ovat kääntäneet hänen tyyliään.

6.2. Grassin tyylin jäljittely

Kääntäjien omassa kirjoituksissa nimenomaan kirjailijan tyyliä ja hänen teoksensa hajua ja makua pidettiin tärkeänä välittää mahdollisuuksien mukaan myös käänöksen lukijoille. Kirjailijan hengen ja vieraan kielen hengen välittäminen kuvaa saksalaisilta romantikoilta peräisin olevaa käänösihannetta, jonka mukaan alkuteos jää aina väistämättä saavuttamatta, mutta siitä huolimatta kääntäminen on välttämätöntä. Kääntäjät tuntevatkin pitävän kääntämistään aina tietynlaisena menetyspelinä, jossa aina väkisinkin menetetään jotain, mutta tämä menetys on mahdollista korvata jossakin toisessa kohtaa. Näin esimerkiksi Winstonin voi katsoa käyttäneen käänöksessään runsaasti yhdyssanoja, jotka ovat osaltaan jopa hieman harvinaisempia englannin kielessä, kompensoidakseen esimerkiksi taulukossa 2 kokemiaan menetyksiä.

Syntaksin, lauserakenteiden ja niiden rytmin osalta, voi esimerkkien (69) – (84) pohjalta yleisesti sanoa, että Grassille tyypillistä virkettä käännetään hyvin tarkasti oman kielen rajoitusten puitteissa. Suurimmat muutokset alkuteoksen virkearkenteeseen tai rytmiin voi havaita Winstonin käänösratkaisuissa esimerkeissä (74), (79) ja (84). Esimerkissä (74) Winston on jopa hieman pilkkonut Grassin virkerakennetta kahdeksi eri virkkeeksi, mitä kukaan muu kääntäjistä ei tee. Tämän voidaan osaltaan katsoa johtuvan saksan ja englannin lauserakenteiden eroavaisuuksista yleensä, ja vaikka Winston onkin tehnyt käänöksessään suurimpia muutoksia syntaksin tasolla, on hänen lauseensa silti liian ”saksalainen” kirjallisuuskriitikon silmälle. Myös Freijn ratkaisussa, esimerkissä (72) voidaan nähdä, että lukijalle on hieman helpotettu alkutekstin hankalaa lauserakennetta. Kaiken kaikkiaan esimerkkien (69) – (94) perusteella voidaan todeta, että kääntäjät ovat pyrkineet välittämään Grassin tyyliä hyvin tarkasti käänöksissä niin syntaksin kuin sanastonkin tasolla. Henkilöhahmojen puhetyylin välittämisessä taas Suomisen ratkaisu käyttää kohdekielen murretta ainakin viittellisesti muistuttavaa puhetyyliä osoittaa halua mahdollisimman tarkasti jäljitellä kirjailijan tyyliä. Esimerkki (60) osoittaaakin, että pyrkiessään välittämään alkuteoksensa tyylin myös käänöksensä lukijalle, kääntäjä voi jopa rikkoa kohdekielen vakiintuneita käytäntöjä. Samoin esimerkki (12), jälleen Suomiselta, on osuva osoitus siitä, että halutessaan tarkasti kunnioittaa alkutekstiään, kääntäjä voi joutua myös nimenomaan muuttamaan sitä.

6.3. Mitä jäi sanomatta

Lopuksi onkin todettava, että vaikka tutkielmassani olenkin osoittanut, että kääntäjien kunnioitus kirjailijaansa ja tämän tekstiä kohtaa näkyy tekstin tyylin ja kirjailijan mahdollisten intentioiden tarkkana välittämisenä myös käänöksessä, ei tämä silti tarkoita, että käänökset olisivat kaikki samankaltaisia, kuin eri kielisiä kopioita alkuteoksestaan. Kuten Kujamäkin (1997) tutkimuksessaan toteaa, kääntäjät tuottavat eroja. Se on nähtävissä myös jo tässä tutkielmassa käyttämäni suhteellisen pienen aineiston pohjalta. Kääntäjien tarkkuus tai uskollisuus voi myös olla erilaista, vaikka siinä aina olisikin pohjalla kunnioitus arvostettua kirjailijaa kohtaan. Kääntäjistä Øhrgaard pyrkii eniten luomaan käänöksestään kokonaisuuden fiktiivisenä taideteoksena. Hänen käänöksensä on myös lauserakenteen ja sanaston perusteella kaikkein ”tarkin” käänöksistä, sillä hänen mukaansa on käännettävä nimenomaan sellaista kirjallisuutta, jota omasta kulttuurista ei löydy. Tällöin alkutekstin vieraus kohdekulttuuriin ja kieleen nähden on se tärkein perustelu kääntäjän ratkaisuille. Øhrgaard haluaa tuoda vieraan kielen ja vieraan kulttuurin ennemmin lukijoidensa luo kuin toisinpäin, kuten Schleiermacherkin on kääntäjän tehtävän todennut olevan. Tässä on tietysti otettava huomioon myös se, että Tanska ja Saksa ovat kulttuurisesti ja kielellisesti

juuri kaikkein lähinnä toisiaa, jolloin esimerkiksi jotkin sanavalinnat tai rakenteet eivät tunnu lukijalle yhtä vierailta kuin ne esimerkiksi Winstonin kääntäjälle saattavat tuntua.

Kääntäjistä juuri Winston ja Suominen tuntuvat olevan eniten ”kahden herran palveluksessa”, eli pyrkivän noudattamaan alkuteoksen kirjoittajan tyyliä, mutta ottamaan samalla myös lukijansa huomioon. Winston on kuitenkin kääntäjistä tehnyt käännökseensä kaikista eniten muutoksia lukijoillensä tästä kertomatta, kun taas Suominen on pyrkinyt tuomaan muutoksensa myös lukijan tiettäväksi. Suominen ja Frej ovatkin kääntäjistä näkyvimpiä siinä mielessä, että he molemmat ovat liittäneet käännöksensä loppuun jonkinlaisen kääntäjän huomautuksen: Suominen koskien sitä, että on muuttanut alkuteoksen harhaanjohtavaa todelliseen historiaan liittyvää kohtaa, ja Freij ”sanaselityksillään”, joissa hän selittää lukijalle teoksen todellisten henkilöiden, instituutioiden tai muiden vastaavien merkitystä. Freijn ohjenuorana voikin tulkita olevan Grassin teoksen välittäminen lukijoilleen mahdollisimman tarkasti nimenomaan historiallisena romaanina.

Kääntäjät siis tuottavat eroja. Tähän liittyen en ole tutkielmassani esimerkiksi ottanut huomioon sitä, että myös kääntäjillä voi olla yksilöllisiä tyyliä, jotka osaltaan vaikuttavat heidän tekemiinsä käännösratkaisuihin. Tästä esimerkkinä voisi mainita Lars W. Freijn käännöksessään käyttämän sanavalinnan ”förlutenheten” (89, ’menneisyys’) alkuteoksen sanalle ”Vergangenheit”. Käännöksessä ilmaus ”förlutenhet” kiinnittää lukijan huomion siinä mielessä, että se on pikemminkin harvinainen ruotsin kielessä (SAO), kun taas alkuteoksen ”Vergangenheit” on aivan yleisesti käytössä oleva sana. ”Förlutenhet” viittaa sananmukaisesti ’menneeseen aikaan’ ”förluten tid” (SAO), ja Freijn (2002, 96) omien sanojen mukaan se tuntuu sopivan paremmin Grassin tekstiin kuin muut ruotsin kielen vastineet saksan menneisyyttä kuvaavalle sanalle. ”Förlutenhet” on ollut Freijllä käytössä hänen Grass-käännöksissään aina *Hundeår*-käännöksestä saakka, ja tätä sanavalintaa voi hyvin pitää nimenomaan kääntäjän yksilöllisen tyylin osoituksena. Laajemmassa tutkimuksessa tulisikin täten tutkia, ei ainoastaan kirjailijan tyyliä ja sen välittämistä kohdekielelle, vaan myös sitä, millaisia yksilöllisiä tyyliä kullakin kääntäjällä voi olla.

Kuten johdannossa totesin uskollisuutta ei ole välttämätön nähdä pelkkänä alisteisena valtasuhteena kirjailijan ja kääntäjän välillä, vaan sen voi myös katsoa olevan läheisille ihmisille tyypillistä keskinäistä arvostusta, kunnioitusta ja luottamusta. Luottamusta myös siltäkin osin, että antaa toiselle vapaat kädet tehdä itse omat päätöksensä: ”Lassen sie sich etwas einfallen!” / ”Käyttäkää mielikuvitustanne!”, on Grassin kääntäjilleen todennut.

Lähteet

Aineisto

Grass, Günter 2004/2002: *Im Krebsgang*. dtv, München.

Grass, Günter 2002: *Ravunkäyntiä*. Suom. Oili Suominen. 2. painos. Tammi, Helsinki.

Grass, Günter 2003: *Krabbans gång*. Käänt. Lars W. Freij. Bonnier, Stockholm.

Grass, Günter 2003: *I Krebsegang*. Käänt. Per Øhrgaard. 2. painos. Gyldendal, Copenhagen.

Grass, Günter 2004: *Crabwalk*. Käänt. Krishna Winston. Paperback edition. Faber and Faber, London.

Muu kaunokirjallisuus

Grass, Günter 2006/1959: *Die Blechtrommel*. 16. painos. dtv, München.

Grass, Günter 1993/1961: *Katz und Maus*. dtv, München.

Grass, Günter 1962: *Kissa ja hiiri*. Suom. Aarno Peromies. Otava, Helsinki.

Grass, Günter 1999/1963: *Hundejahre*. 4. painos. dtv, München.

Grass, Günter 1964: *Koiranvuosia*. Suom. Aarno Peromies. Otava, Helsinki.

Grass, Günter 1998/1972: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. dtv, München.

Grass, Günter 1993/1977: *Der Butt*. Steidl, Göttingen.

Grass, Günter 1979: *Kampela*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki.

Grass, Günter 1979: *Peltirumpu*. Suom. Aarno, Peromies. Otava, Helsinki.

Grass, Günter 2006/1979: *Das Treffen in Telgte*. dtv, München.

Grass, Günter 1980: *Kirjailijakokous*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki.

Grass, Günter 1983: *Dog Years*. Käänt. Ralph Manheim. Fawcett Crest, New York.

Grass, Günter 1985: *Koiranvuosia*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki.

Grass, Günter 1999: *Mein Jahrhundert*. Steidl, Göttingen.

Grass, Günter 2006: *Beim Häuten der Zwiebel*. Steidl, Göttingen.

Grass, Günter 2007: *Sipulia kuoriessa*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki.

Tutkimuskirjallisuus

Aaltonen, Jorma 2003: Gustloff – laiva ja natsien marttyyri. *Kaltio* 2. 94.

Adler, Jeremy 2003: Ship of State. The New York Times 27.4.2003. Luettavissa osoitteessa:
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F01E5DA163AF934A15757C0A9659C8B63&scp=2&sq=crabwalk&st=nyt>> Luettu 15.5.2008.

Agud, Ana 2007/1993: Kirjallisuuden kääntäminen, filosofisten tekstien kääntäminen ja käännösteoria. Suom. Marja Savolainen. Teoksessa: Kilpeläinen (toim.) 2007. 123–145.

Apel, Friedmar 1983: *Literarische Übersetzung*. Metzler, Stuttgart.

Arend, Ingo 2002: Kraft durch Wahrheit. *Freitag* 8.2.2002. Luettavissa osoitteessa:
<<http://www.freitag.de/2002/07/02071401.php>> Luettu 15.5.2008.

Aristoteles 1982/1967 : *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Otava, Helsinki.

Arnold, Heinz Ludwig 1997 (toim.): *Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik*. Steidl, Göttingen.

Assmann, Dietrich 2002: Grass, Gustloff ja Gotenhafen. Inferno Itämerellä. *Kanava 30*: 4–5. 244–248.

Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Kustannusliike Progress, Moskova.

Barthes, Roland 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel, toim. Lea Rojola. Vastapaino, Tampere.

Benger, Claus-Bernhard 2004: *Von der Blechtrommel bis Ein weites Feld: Günter Grass' Prosastil und die Probleme seiner Übertragung ins Französische*. Albert-Ludwig-Universität Freiburg i. Br., humanistisen tiedekunnan väitöskirja. Luettavissa pdf-muodossa: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1618/pdf/Diss_Druckfassung_2004.pdf> Luettu 15.5.2008.

Benjamin, Andrew 1989: *Translation and the Nature of Philosophy. A New Theory of Words*. Routledge, London and New York.

Benjamin, Walter 2007/1923: Kääntäjän tehtävä. Suom. Leevi Lehto. Teoksessa: Kilpeläinen (toim.) 2007. 39–52.

Bennet, Andrew 2005: *The Author*. Routledge, London and New York.

Berman, Antoine 2007/1986: Kääntämisen platonistinen olemus. Suom. Eetu Viren. Teoksessa: Kilpeläinen (toim.) 2007. 79–102.

Burke, Seán (toim.) 1995: *Autorship from Plato to the Postmodern. A Reader*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Burke, Seán 2006: The responsibilities of the writer. Teoksessa: Patricia Waugh (toim.) 2006: *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*. Oxford University Press, Oxford. 486–496.

Cambridge = *Cambridge Dictionary of American English*. Osoitteessa: <<http://www.dictionary.cambridge.org/default.asp>> Luettu 15.5.2008.

Cassirer, Peter 1986: *Stilistik & stilanalys*. Biblioteksförlaget, Stockholm.

CBS = Copenhagen Business School: Per Øhrgaard. Osoitteessa:

<http://uk.cbs.dk/forskning_viden/institutter_centre/institutter/cbp/menu/medarbejdere/menu/videnskabelige_medarbejdere/videnskabelige_medarbejdere/professorer/poe> Päivitetty 17.1.2008. Luettu 15.5.2008.

Chesterman, Andrew 1997: *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam & Philadelphia.

Cohn, Dorrit 2006: *Fiktioin mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus, Helsinki.

Danziger = *Danziger "Missingsch": Die alte Danz'jer Umgangssprache*. Luettavissa osoitteessa: <<http://www.jessner.homepage.t-online.de/dzgwort.htm>> Päivitetty 3/2000. Luettu 15.5.2008.

Delaney, Antoinette T. 2004: *Metaphors in Grass' Die Blechtrommel*. Peter Lang, London.

Derrida, Jacques 1985: *Des Tours de Babel*. Käänt. Joseph F. Graham. Teoksessa: Joseph F. Graham (toim.) 1985: *Difference in Translation*. Cornell University Press, Ithaca and London.

Duden 1996: *Deutsches Universalwörterbuch*. 3. painos. Dudenverlag, Mannheim.

Eco, Umberto 2003: *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. Weidenfeld & Nicolson, London.

Eder, Richard 2003: Books of the Times; German Angst Erupts, Dwelling on Victimhood. *The New York Times* 24.4.2003. Luettavissa osoitteessa:

<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C02E3DF1F3AF937A15757C0A9659C8B63&scp=3&sq=crabwalk&st=nyt>> Luettu 15.5.2008.

Eliot, T. S. 1972/1919: Tradition and the individual talent. Teoksessa: David Lodge (toim.): *20th Century Literary Criticism. A Reader*. Longman, London and New York. 71–77.

Elliott, Michael 2003: Germany as Mute Victim. *Time* 28.4.2003. Luettavissa html-muodossa osoitteessa: <<http://helios.uta.fi:2302/ehost/detail?vid=8&hid=105&sid=286ee6c3-3e67-4e0e-b876-9688984c6c71%40sessionmgr109>> Luettu 15.5.2008.

Englund Dimitrova, Birgitta 1997: Translation of Dialect in Fictional Prose – Vilhelm Moberg in Russian and English as a Case in Point. Teoksessa: *Norm, variation and change in language*. Proceedings of the centenary meeting of the Nyfilologiska sällskapet. Nedre Manilla 22–23 March 1996. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm. 49–65.

Fennica = *Fennica. Suomen kansallisbibliografia*. Luettavissa osoitteessa: <<https://fennica.linneanet.fi/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?LANGUAGE=Finnish&DB=local&PAGE=First>> Luettu 15.5.2008.

Foucault, Michel 1977/1969: What is an Author? Teoksessa: Michel Foucault 1977: *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Toim. Donald F. Bouchard. Basil Blackwell, Oxford.

Freij, Lars W. 2002: Ein Hundejahr mit Günter Grass. Teoksessa: Frielinghaus (toim.) 2002a. 94–98.

Frielinghaus, Helmut (toim.) 2002a: *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen*. Steidl, Göttingen.

Frielinghaus, Helmut 2002b: Nachwort. Teoksessa: Frielinghaus (toim.) 2002a. 187–192.

Gengshen, Hu 2004: 'Translator Centredness'. *Perspectives: Studies in Translatology*. 12:2. 106–117.

GI = Goethe Institut USA: Wolff Translator's Prize. Osoitteessa: <<http://www.goethe.de/ins/us/lp/prj/wol/rec/2001/enindex.htm>> Luettu 15.5.2008.

Grass, Günter 1990: *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*. Luchterhand, Frankfurt a. M.

Grass, Günter 2001a: Ich erinnere mich. Teoksessa: Martin Wälde (toim.) 2001: *Die Zukunft der Erinnerung*. Steidl, Göttingen.

Grass, Günter 2001b: Lob der Vielseitigkeit. Puhe Per Øhrgaardille myönnetyn Henrik Steffen-palkinnon luovutustilaisuudessa Kielissä.

Grass, Günter 2004a: *Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*. Toim. G. Fritze Margul. Steidl, Göttingen.

Grass, Günter 2004b/1974: A Look Back at *The Tin Drum*, or: The Author as Dubious Witness. Käänt. W. Martin. Teoksessa: Helmut Frielinghaus (toim.): *The Günter Grass Reader*. Harcourt, London and New York.

Hage, Volker 2002: ”Das tausendmalige Sterben”. *Der Spiegel* 6/2002. 184–185, 187–190.

Halkka, Antti ym. 2007: *Suuri suomalainen luonto-opas*. Otava, Helsinki.

Hallila, Mika 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja, 44.

Hatim, Basil & Mason, Ian 1990: *Discourse and the Translator*. Longman, London and New York.

Heim, Michael Henry 2002: Laudatio für Krishna Winston. Käänt. Susanne Höbel. Teoksessa: Frielinghaus (toim.) 2002a. 69–72.

Helbig, Gerhard & Buscha, Joachim 1993: *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. 13. painos. Verlag Enzyklopädie, Leipzig.

Hermes, Daniela & Neuhaus, Volker (toim.) 1990: *Günter Grass im Ausland. Texte, Daten, Bilder*. Luchterhand, Frankfurt a. M.

Hunt, Irmgard 2003: German Reviews: Günter Grass. Im Krebsgang. *World Literature Today* 77:1/2003. Luettavissa pdf-muodossa osoitteessa:
<<http://helios.uta.fi:2302/ehost/pdf?vid=11&hid=105&sid=286ee6c3-3e67-4e0e-b876-9688984c6c71%40sessionmgr109>> Luettu 15.5.2008.

Itkonen, Terho 2000: *Uusi kieliopas*. Tammi, Helsinki.

Jarva, Vesa & Nurmi, Timo 2006: *Oikeeta suomee. Suomen puhekielen sanakirja*. Gummerus, Jyväskylä.

Jürgs, Michael 2004: *Bürger Grass. Biografie eines deutschen Dichters*. Goldmann, München.

Kantola, Janna 2007: Käännöskirjallisuuden asema vuosituhaten vaihteessa. Teoksessa: Riikonen ym. (toim.) 2007. 318–324.

Karkama, Pertti 1991: *Teos tekijäänsä kiittää*. SKS, Helsinki.

Karonen, Vesa 2002: Uhrin ovat hiljaa. *Helsingin Sanomat* 8.9.2002.

Kelly, Louis 1979: *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*. Basil Blackwell, Oxford.

Kilpeläinen, Tapani (toim.) 2007: *Kääntökirja. Kirjoituksia kääntämisen filosofiasta*. 23^o45 niin & näin -lehden kirjasarja. Eurooppalaisen filosofian seura ry., Tampere.

KKO = Kuka kukin on – Who's who in Finland 1998. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista. Otava, Helsinki.

Koskinen, Arja 1984: Kulttuurikonteksti käännösongelmana: Günter Grassin Kampela suomalaisissa vesissä. *Sananjalka* 26. SKS, Turku.

Koskinen, Kaisa 2007: Kääntäjän kaksoisiteet – kirjallisuuden kääntäjän rooli ja asema 2000-luvulla. Teoksessa: Riikonen ym. (toim.) 2007. 330–337.

Kroman, Sirkka 2007: Suomi-tanska-suomi. Taskusanakirja. 6. painos. WSOY, Helsinki.

Kujamäki, Pekka 1998: *Deutsche Stimmen der „Sieben Brüder“: Ideologie, Poetik und Funktionen literarischer Übersetzung*. Peter Lang, Frankfurt a. M..

Kujamäki, Pekka 2007: Aarno Peromies (vuoteen 1936 Peronius) 1926–1978. Teoksessa: Riikonen ym. (toim.) 2007. 492–496.

Kundera, Milan 1993/1986: *Romaanin taide*. Suom. Jan Blomstedt ja Riikka Stewen. WSOY, Porvoo ja Helsinki.

Kurikka, Kaisa 2006: Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia. Johdatusta tekijyyden teksteihin. Teoksessa Kurikka & Pynttari 2006 (toim.): *Tekijyyden teksti*. SKS, Helsinki.

15–37.

Kußmaul, Paul 2000: *Kreatives Übersetzen*. Tübingen, Stauffenburg.

Lagerholm, Martin 2003: Grass bearbetar det tyska samvetet. *Svenska Dagbladet* 17.10.2003. Luettavissa osoitteessa: <http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/artikel_114277.svd> Päivitetty 30.3.2008. Luettu 15.5.2008.

Lassila, Pertti 2007: Saksankielinen kirjallisuus. Teoksessa: Riikonen ym. (toim.) 2007. 91–103.

Leppihalme, Ritva 2007: Kääntäjän strategiat. Teoksessa: Riikonen ym. (toim.) 2007. 365–373.

Lindqvist, Yvonne 2005: *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Ord och stil. Språkvårdssamfundets skrifter 36. Hallgren & Fallgren, Uppsala.

Lohr, Stephan 1997: Aus dem Bildnerischen ins Wörtliche. Ein Gespräch mit Günter Grass. *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 1/1997. 7., uudistettu painos. 69–77.

Lund, Henrik Stampe 2002: Historiens hittebørn. *Politiken* 9.3.2002. Luettavissa osoitteessa: <http://www.politiken.dk/boger/skonlitteratur_boger/article27973.ece?service=print> Luettu 15.5.2008.

Mars-Jones, Adam 2003: Prose in peril on the sea. *The Guardian* 23.3.2003. Luettavissa osoitteessa: <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,919823,00.html>> Luettu 15.5.2008.

Martinet, A.V. & Thomson, A.J. 1995: *A Practical English Grammar*. 15. painos. Oxford University Press, Oxford.

Marttila, Hannu 2002: Saako Saksa olla myös uhri? *Helsingin Sanomat* 8.9.2002.

Meller, Marius 2002: ”Das musste aufschreibn, biste ons schuldig”. Über die Aktualität moralischer Literatur, Günter Grass und seine neue Novelle ”Im Krebsgang”. *Frankfurter Rundschau* 9.2.2002. Luettavissa osoitteessa: <<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/imkrebssgang-r.htm>> Luettu 15.5.2008.

- Mertens, Mathias 2005: *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*. VDG, Weimar.
- Moser, Sabine 2000: *Günter Grass. Romane und Erzählungen*. Erich Schmidt, Berlin.
- MOT = MOT: *Kielitoimiston sanakirja 1.0*. Luettavissa osoitteessa:
< <http://helios.uta.fi:2070/mot/uta/netmot.exe> > Luettu 15.5.2008.
- Mäkelä, Anne Maarit 2007: *Oili Suomisen haastattelu 15.2.2007*. Ks. Liite 1.
- Mäkelä, Anne Maarit 2008: Halu unohtaa ja pakko kertoa Günter Grassin romaanissa Ravunkäyntiä. *Uutelo 2008*. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, Tampere. 18–21.
- Nabokov, Vladimir 2000/1955: Problems in Translation: *Onegin* in English. Teoksessa: Lawrence Venuti (toim.): *The Translation Studies Reader*. Routledge, London. 71–83.
- Neuhaus, Volker (toim.) 1987: *Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. X: Gespräche*. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied.
- Neuhaus, Volker 1997: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass*. dtv, München.
- Nevalainen, Sampo 2003: Käännöskirjallisuuden puhekielisyysistä – kaksinkertaista illuusiota? *Virittäjä 1*. 2–26.
- Newmark, Peter 1981: *Approaches to Translation*. Pergamon Press, Oxford and New York.
- Newmark, Peter 1991: *About Translation*. Multilingual Matters, Clevedon.
- Norstedts = *Norstedts Svenskt språkbruk*. Ordbok över konstruktioner och fraser. Svenska Språknämnden och Norstedts Ordbok.
- Nudansk Ordbog* 1982. 11. painos. Politikens Forlag, Copenhagen.

Nummi, Jyrki 1983: Julkaisen, siis olen olemassa. Tekijä teoksessaan. Teoksessa: Timo Tiusanen (toim.): *Taiteen monta tasoa. Tutkielmia estetiikan, kirjallisuus- ja teatteritieteen aloilta. Professori Maija Lehtosen juhlakirja 10.1.1984.* SKS, Helsinki.

ODE = *Oxford Dictionary of English*. 2. painos. Oxford University Press, Oxford.

Oittinen, Riitta 1995: *Kääntäjän karnevaali*. Tampere University Press, Tampere.

Øhrgaard, Per 1988: On Translating Günter Grass. Teoksessa: Pramod Talgeri & S.B. Verma (toim.) 1988: *Literature in Translation. From Cultural Transference to Metonymic Displacement*. Popular Prakashan, Bombay.

Øhrgaard, Per 2002a: Statt eines Vorworts. Teoksessa: Frielinghaus (toim.) 2002a. 9–11.

Øhrgaard, Per 2002b: Nähe und Ferne. Teoksessa: Frielinghaus (toim.) 2002a. 99–109.

Øhrgaard, Per 2007: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*. Aktualisierte und erweiterte Taschenbuchausgabe. Käänt. Christoph Bartmann. dtv, München.

Parry, Christoph 2006: Julkisen ja henkilökohtaisen muistin välimaastossa – menneisyyden käsittely vuosisadan vaihteen Saksan kirjallisuudessa. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*. 2006:1. 57–67.

Pyhä Raamattu. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Suomen Kirkon Sisälähetysseura, Pieksämäki.

Riikonen, H. K. ym. (toim.) 2007: *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. SKS, Helsinki.

Rintala, Päivi 1979: *Näkökulmia tyyliin*. Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitoksen julkaisuja 9. Turun yliopisto, Turku.

Robinson, Douglas 1991: *The Translator's Turn*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London.

Rosell Steuer, Pernilla 2004: *...ein allzu weites Feld? Zu Übersetzungstheorie und Übersetzungspraxis anhand der Kulturspezifika in fünf Übersetzungen des Romans „Ein weites Feld“ von Günter Grass*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

SAO = *Svenska Akademiens Ordbok*. Luettavissa osoitteessa: <<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>> Päivitetty 19.3.2008. Luettu 15.5.2008.

Saukkonen, Pauli 1984: *Mistä tyyli syntyy?* WSOY, Helsinki.

Schermutzki, Helena 2002: Günter Grass löysi vaietun kärsimyksen. *Suomen kuvalehti* 16. 58–59.

Schmidt, Thomas E. 2002: Ostpreußischer Totentanz. *Die Zeit: Feuilleton* 8/2002. Luettavissa osoitteessa: <http://www.zeit.de/2002/08/Kultur/print_200208_gustloff.html> Luettu 15.5.2008.

Schleiermacher, Friedrich 2007/1813: Eri kääntämismetodeista. Suom. Maija Ollikainen. Teoksessa: Kilpeläinen (toim.) 2007. 7–36.

Seidelin, Michael 2002: Den største skibskatastrofe. *Politiken* 11.2.2002. Luettavissa osoitteessa: <<http://www.politiken.dk/boger/article25881.ece?service=print>> Luettu 15.5.2008.

Stöckell, Päivi 2007: Käännöskritiikki tänään. Teoksessa: Riikonen ym. (toim.) 2007. 452–458.

Suominen, Oili 1978: Günter Grass, Kampela ja yhdeksän kääntäjää. *Kanava* 6. 171–173.

Suominen, Oili 2002: Grass im Griff. Teoksessa: Frielinghaus (toim.) 2002a. 84–90.

Suominen, Oili 2004: Vuodet Günter Grassin kanssa. Teoksessa: Hannu Harju (toim.): *Ääntä ja vimmaa: kirjoituksia 50-vuotiaasta Keltaisesta kirjastosta*. Tammi, Helsinki. 81–90.

Suominen, Oili 2005: Kahden herran palvelijana: Ajatuksia Günter Grassin suomentamisesta. Teoksessa: Kristiina Rikman (toim.): *Suom. huom.: kirjoituksia kääntämisestä*. WSOY, Helsinki. 97–114.

Tiittula, Liisa 2001: Puhuttu kieli ja sen illuusio kirjallisuudessa. Kuinka puhe kääntyy tekstiksi? *Kielikuvia* 1. 5–16.

Toivanen, Tuulia 2006: ”Ennen muuta kääntäjän pitää rakastaa äidinkieltään”. Haastattelussa kääntäjä Oili Suominen. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2006. 68–77.

Tunedal, Jenny 2003: Krabbgång. *Aftonbladet* 17.10.2003. Luettavissa osoitteessa: <<http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article170523.ab>> Päivitetty ?. Luettu 15.5.2008.

Veel, Kristin 2004: Virtual Memory in Günter Grass's *Im Krebsgang*. *German Life and Letters* 2004:57. 206–218. Saatavilla pdf-dokumenttina: <<http://helios.uta.fi:2302/ehost/pdf?vid=9&hid=111&sid=ef404831-257c-4a12-97fa-8a0561a4aa58%40sessionmgr108>> Luettu 15.5.2008.

Venuti, Lawrence 1992: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Routledge, London and New York.

Venuti, Lawrence 1995: *The Translator's Invisibility: Towards an Ethics of Difference*. Routledge, London and New York.

Waugh, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, London and New York.

Wikipedia = *Wikipedia. The free Encyclopaedia*: Will-o'-the-wisp. Luettavissa osoitteessa: <http://en.wikipedia.org/wiki/Will_o'_the_wisp> Luettu 15.5.2008. Päivitetty 28.5.2008.

Winston, Krishna 2001: Wacken und Klötze aus dem Wege geräumt. Teoksessa: Frielinghaus (toim.) 2002a. 73–81.

Wuthenow, Ralph-Rainer 1969: *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Zimmermann, Harro 1999a: *Im Bergwald der Sprache – Günter Grass und seine Übersetzer haben in Göttingen getagt*. Radio Bremenin elektroninen Grass-arkisto. Luettavissa www-muodossa: <http://www.radiobremen.de/online/grass/werke/jahrhundert_uebersetzung.shtml> Luettu 15.5.2008.

Zimmermann, Harro 1999b: *Die Schwierigkeiten und Chancen von Literaturübersetzungen*.

Interview mit Günter Grass und dem Übersetzer des Grass'schen Werkes ins Dänische, Per

Øhrgaard, anlässlich des Übersetzertreffens zu 'Mein Jahrhundert' im Frühjahr 1999 in Göttingen.

Radio Bremen in elektronischen Grass-Archiv. Kuunneltavissa osoitteessa:

<http://www.radiobremen.de/online/grass/werke/jahrhundert_audios.shtml> Kuunneltu 15.5.2008.

Zimmermann, Harro 2006: *Günter Grass unter den Deutschen. Chronik eines Verhältnisses*. Steidl, Göttingen.

ÖC = Översättarcentrum: Lars W. Freij. Osoitteessa:

<<http://www.oversattarcentrum.se/member.aspx?memberid=20>> Luettu 15.5.2008.

Liitteet

Liite 1: Oili Suomisen haastattelu

Haastattelu tehtiin Suomisen kotona Espoon Viherlaaksossa 15.2.2007. Nauhoitin haastattelun, ja tähän liitteeseen on nauhan mukaan muokattu sujuvasti luettava versio siitä. Puhujien dialogia ei siis ole toistettu aivan kaikkine täytesanoineen ja huokauksineen tai naurahteluineen, vaan tärkeimmällä sijalla on itse puhuntojen sisältö. Varsinaiset kysymysreplikit on korostettu lukijan työn helpottamiseksi. Oilille kiitokset ajastasi ja hyödyllisistä vastauksistasi.

H: Eli tästä käännöstyöstä ihan yleisesti ensin: että olet siis tehnyt jo monta vuotta näitä hommia ja varmaan se sata kappaletta alkaa olla teoksia vai jo ylikin?

O.S.: No se on ihan hilkulla.

H: Niin tosiaan, että mikä siinä kääntämisessä viehättää?

O.S.: Niin, kai siinä joku viehättää, kun olen sitä neljäkymmentä vuotta tehnyt.

H: Aivan.

O.S.: No, toisaalta minähän olen jo viisivuotiaana oppinut lukemaan ja aina ollut himolukija. Että se tavallaan tietysti johtaa siihen, niin kuin vähän tietysti mutkitellen, mutta selvä polku. Ja sitten tietysti se, että että koulussa kielet kiinnostti, ja sitten kun meillä oli saksa, siinä koulussa kun minä olin, se oli ainoa pitkä kieli, silloin, ei ollut valinnanvaraa. Mutta en minä sitä niin kuin katunut ole, ja meillä oli hirveän hyvä opettaja, joka ei nyt niin hirveästi puhunut kirjallisuudesta, mutta oli meillä hyvä suomen opettajakin, niin ne oli niin kuin ne kouluaineetkin, jotka kiinnostti, niin sitten sitä niin kuin ilman muuta lähti opiskelemaankin näitä aineita ja koko ajanhan minulla oli sitten niin kuin lukioluokilta saakka haaveena tulla kääntäjäksi. Tosin minä en tietenkään tiennyt, mitenkä sellaiseksi tullaan, koska eihän siihen ole mitään suoraa koulutustietä, niin kuin monille muille taiteen harjoittamisen aloille on. Ettei silloin ollut edes asiatekstin kääntämiseen mitään, että nehän sitten tuli vasta kun minä olin hum. kandi, niin perustettiin kieli-instituutit. Että kyllä se on se kirjallisuus ja sitten tavallaan niin kuin, jos nyt käyttäisi sellaista vaativaa sanaa kuin jonkinnäköinen luovuuden halu, luovuuden kipinä itsessään... Ja sitten se rohkeuden puute, ettei uskalla itse kirjoittaa. Tai että minä tunnen, ettei minulla ole siis sitä viestiä, mikä kirjailijalla pitää olla, se halu sanoa toisille ihmisille, se halu vaikuttaa niin kuin poliitikko tavallaan, että siinä on se sanoman lähettämisen halu. Että minulla se on sitten se kielipeli, ja tietysti myöskin ne sisällöt, mutta minä en halua keksiä niitä itse, minä haluan... omaksua ne. Siis kaikennäköinen sanojen pyörittely, siis tämmöinen ihan ristikoiden täyttämisestä alkaen, tosin ei nyt enää, mutta joskus. ... Ja hauskaa siinä on myöskin se, että siinä aina tulee jotain uutta. Että semmoista rutiinia tietysti tulee, mutta mutta ei semmoista niin kuin [huokaus] niin kuin kuivattavaa rutiinia, miten minä nyt sanoisin, sellaista kyllästyttävää rutiinia. Että kun se jokainen työ on aina uusi, oppii uusia asioita uusilta elämänaloilta ja ja se tutkiminen, juuri näiden asioiden taustojen tutkiminen on myöskin hirveän hauskaa. Että vaikka minä en nyt mikään tieteellinen tutkija olekaan, mutta asioista selvän ottaminen ja ... ja sitten se, että sen jälkeen kun on otettu selvää, niin se miten tämä sanotaan.

H: Aivan. Tässä tulikin jo monta asiaa. Pystytkö näistä sanomaan niin kuin jollain tapaa, mikä siinä on se kaikkein mukavin asia, tai mistä kaikkein eniten juuri pidät? Että onko se juuri nämä sanaleikit vai..?

O.S.: No, siinä itse työssä... Rakkaus kirjallisuuteen on niin kuin se lähtökohta. ... Mutta en minä osaa sanoa, mikä niistä nyt sitten, millä lailla sen nyt ilmaisisi, mikä siinä sitten on se tärkein puoli. No sitten siinä on tietysti tällaisia ihan hauskoja käytännön asioita, niin kuin se, ettei tarvitse marraskuun räntäsateessa lähteä ulos joka aamu. Että yksi kollega, joka oli ensin niin sanotuissa oikeissa töissä, niin sanoi, että joka aamu siunaa, ettei tarvitse tukka putkella juosta pitkin katuja bussin perässä.

[molemmat nauravat]

O.S.: Toisaalta siinä on se, että yksityiselämä ja työelämä on niin kuin yhtä. Mutta niin kai se nyt on vähän niin kuin kaikilla [huokaus] käsityöläisillä, taiteilijoilla, yksityisyrittäjillä, kaikillakin on vähän niin kuin, että sitä rajaa työelämän ja yksityiselämän välillä ei voi sillä lailla vetää. Ja varsinkin, kun työhuone on kotona.

H: Aivan, aivan. No, sitten näistä työtavoista, niin voisitko hieman kuvailla sitä että, millaista päivärytmiä pidät, ja että miten se työ etenee?

O.S.: No, päivärytmi nykyään vaihtelee, silloin kun, minulla on yksi poika, niin silloin kun hän oli pieni, niin oli niin kuin pakko herätä aamulla ja ruveta töihin, ja sitten taas toisaalta nykyisin vanhemmiten herää useimmiten hyvin aikaisin. Että kyllä minä olen oppinut niin kuin aamuvirkuksi, sanotaan nyt niin kuin aikuiselämän aikana, vaikka luonnostaan olen illanvirkku. Että kyllä minä niin kuin yleensä yritän jo aamusta aloittaa, ja sitten päivällä tulee taukoja, nykyisin saattaa mennä, varsinkin nyt kun on kauhea kiire, niin saatan tehdä kyllä ihan illalla yhteentoista. Mutta minä en ole koskaan kääntänyt yöllä. Että minulla ei ole ollut koskaan niin kiire, koska minun kirjani eivät ole bestsellereitä. Että se on monella englannin kääntäjällä se työtahti lopussa on sitten aivan hirveä, että tekee töitä kuusi tuntia ja nukkuu sitten neljä tuntia ja taas kuusi tuntia töitä ja neljä tuntia unta, että... Enkä minä nyt enää tietysti jaksaisikaan sellaista.

H: Aivan. Osaisitko sitten, tuota, käännösmetodiasi nimetä tai luonnehtia, että millainen se on?

O.S.: Niin kuin sanoin [sähköpostiviestissä], niin minä nyt en niin hirveästi ole perillä näistä teorioista, mutta kyllä se nyt sitten kyllä on eläytyvä, jos nyt sillä lailla sanotaan, että minulle on hirveän tärkeää se, että jos nyt puhutaan niin sanotun hyvän kirjan kääntämisestä, että on tietysti sellaisia kevyempiä töitä, jotka menee ikään kuin vähemmällä paneutumisella, niin mutta jos nyt Grassista puhutaan, kun se nyt kuitenkin on sinun teemasii, niin minä pyrin lukemaan sen kirjan kahteen, kolmeen kertaan, ennen kuin aloitan. Ellen ole jo lukenut sitä aikaisemmin. Ja mitä pidempi se on niin, sitä sitä tietysti tarkemmin se tavallaan, tai useampaan kertaan se pitää lukea, kun se tavallaan pitää olla kokonaan päässä, että mitä tässä kirjassa kaikkea on, ja mitkä asiat kertautuu ja, niin kuin tiedät kun olet Grassia lukenut niin, niin ne on usein semmoisia hitaasti avautuvia, elikkä heitetään joku asia, eikä yhtään sanota, mitä se on, ja sitten kahdenkymmenen sivun päästä se tulee aivan selväksi, että mikä se on, että hänellä on tällainen... metodi... Ja kääntäjän pitää kyllä jo silloin heti ensimmäiselläkin kerralla tietää, että mikä se on, mistä on puhe... Ja sitten siinä samalla minä, siis ensin yritän olla yhtään miettimättä, että mitä tämä on suomeksi, mutta sitten tietysti varsinkin, kun seminaariin ollaan menossa, niin sitten täytyy hiukan yrittää ajatella, että pystyykö sanomaan tämän suomeksi, ja miten, ja jääkö siitä jotain pois, jos se sanotaan noin. Ja siinä samalla tulee sitten tuota noin niin kuin taustatutkimusta ja sanakirjojen selaamista ja ja semmoista, että tämä on nyt katso, [näyttää kommentoitua käsikirjoitusta] tämä on *Im Krebsgang*, me saimme tällaisenä, tämä on tällainen copy. Niin tähän oli niin helppo tehdä näitä muistiinpanoja. Ja sitten minä olen tehnyt nämä niin kuin siellä seminaarissa, että tiedän, mikä on sieltä ja mikä on minun omaa. Että minä olen selvittänyt itselleni, mitä sanakirja tästä sanoo, ja sitten että onko se sitten niin kuin se mitä Grass tarkoittaa, niin se kysytään sitten niin kuin seminaarissa. Koska hän ei aina tarkoita samaa kuin Duden.

H: Aivan, aivan.

O.S.: Ja sitten tuota minä teen sitä raakista ja siis niin paljon kuin nyt vaan [huokaus] jaksaa, että se on se raaka työ todella niin kuin se raakaversio myöskin sanoo, niin se on sitten työtä. Ja sitten minä luen sen ruudulta läpi ihan niin kuin sillä tavalla oikeinkirjoitus-, siis lyöntivirheitä ja semmoisia ja että onko niissä lauseissa nyt yleensä päätä ja häntää, että onko se nyt edes loppuun saakka käännetty, jos on jäänyt jotain pois. Ja sitten otan printin ja luen niin kuin tarkkaan vertaillen ja lähennän sitä siihen alkutekstiin, aika paljon. Ja sitten tuota, luen sen niin että en enää katsokaan alkutekstiä, eli menen taas kauemmaksi. Eli se on soutamista ja huopaamista koko ajan. Ja mitä enemmän on aikaa, sitä enemmän korjaan, se on kyllä, mutta usein tulee kyllä sitten se deadline, että sen on oltava valmis.

H: Aivan, sehän hieman kuulostaa siltä samalta ravunkäynniltä, mitä tuossa teoksessa Paulkin...

O.S.: Aivan

H: ...tekee siinä omassa tutkimuksessaan.

O.S.: Niin, siitä tietysti voisi puhua siitä *Ravunkäynnistä* enemmänkin, vaikka se nyt ei tähän kuulu sinänsä, mutta ... se se saksalainen rapu kulkee eri tavalla kuin suomalainen rapu. Ja sille ei voi mitään. Se kulkee niin kuin silleen sivuttain tälle, ja se tavallaan, taikka siis jotenkin niin kuin minä en tiedä, miksi se näyttäisi siltä, että se menee taaksepäin, kun se kuitenkin etenee, mutta se menee niin kuin silleen, se on menossakin tänne suuntaan ilmeisesti. Ja kun sillä on enempi jalkoja kuin suomalaisella, tai en minä tiedä, ei enempi jalkoja, mutta eri mallinen, ja jotenkin sen pyöreän esineen tai eläimen liikkuminen näyttää erilaiselta. Että tämä oli niin kuin yksi ongelma, kun meillä ei noita rapuja ole. Tai saattaa olla ihan jotain pikkuisia tuolla Itämerellä, mutta ei ainakaan niin, että niistä kukaan mitään tietäisi. Ja se ei myöskään sitten tullut kirjan kanteen.

H: Tästä se siis johtuu, sitä olin tosiaan itsekin miettinyt, että tähän on vaihdettu.

O.S.: Tähän on semmoiselle joka nyt on vain suomalaisen ravun edes nähnyt, paitsi useat ulkomaalaiset nyt ovat näitä nähneet Italiassa ja Espanjassa ja ties missä mutta. Ja sitten se ei ole Suomessa samanlainen symboli kuin se on Saksassa, im krebssgang. Että kun se on ihan, en minä nyt tiedä jos arkikieltä, mutta kumminkin niin kuin kirjallisuudessa ja varsinkin niin kuin politiikassa yleinen fraasi. Mutta että kyllä se nyt jollakin tavalla toimii suomeksikin se, että etenee niin kuin väärään suuntaan, ja taas menee niin kuin toiseen suuntaan.

H: **Kyllä ehdottomasti. Sanoit tuossa noista metodeista, ja siitä, että kuinka teet työtä, niin tosiaan, että otat välillä printin, niin säilytätkö sitten aina nämä vanhat versiot?**

O.S.: En oikeastaan. Että niitä olen säilyttänyt sitten niitä, minkä vien sitten kustantamoon, joka ei ole puhdas, vaan siis sille luen sen sitten vielä viimeisen kerran ja saatan siihen vielä tehdä kynällä korjauksia, jotka sitten tietysti levykkeelle siirretään. Että niitä minä nyt olen jonkun verran säilyttellyt, koska SKS:n arkistonhoitaja joskus sanoi, että älä heitä niitä pois, että lähetä meille, mutta ... en minä tiedä, onko niillä kenellekään mitään arvoa, varsinkaan sitten nykyisin kun ne on kuitenkin sitten useimmilla kääntäjillä ne on sitten jo aika puhtaita, että minä tiedän, että monet lähettää nykyisin kustantamoon semmoisen, missä ei ole mitään lyijykynäkorjauksia. Että siltikään kun se persoonallisuus on sitten upotettu sinne, niin että se ei niin kuin sillä tavalla tutkijalle ole ehkä mielenkiintoista enää, niin kuin ne ennenvanhaiset, joissa oli lakalla korjauksia ja alaviitteitä ja ... kun ei niin kuin kaikkea voinut kirjoittaa uudelleenkaan.

H: Niin, aivan. Se on nykyisin niin helppoa, ja ihmiselle joka vielä pystyy lukemaan sillä tavalla ruudulta ja tekemään korjauksia, että sittenhän sitä ei kauheasti tarvitse niitä sellaisia välivaiheita.

O. S.: Ei niin, mutta minä en kyllä papeririippuvainen, että minulla pitää olla paperia ja lyijykynää, että ei tule muuten mitään. Että varsinkaan siis pitkää lausettahan ei millään näe ruudulta, vaikka olisi kuinka iso ruutu. Ja jos on seitsemän liuskan lause, niin sitä ei näe mistään, mutta ... tuossa Sebaldissahan on yksi seitsemän sivun lause.

H: Itse kanssa tässä sen *Austerlitzin* luin jokin aika sitten, että se on kanssa kyllä varmasti ollut erittäin vaikea käännöstyö.

O.S.: Luultavasti vaikein, mitä olen ikinä tehnyt, siis yhdellä tasolla. Grasseista vaikein on tuo tuo *Hundejahre*, toistaiseksi. Katsotaan nyt, mitä *Peltirummun* kanssa käy, että...

H: Aivan, aivan. No, entäs sitten tästä jo kyllä puhuttiinkin tästä, että mikä siinä kääntämisessä viehättää, mutta tosiaan tässä *Avain*-lehden haastattelussa viime vuonna, niin mainitsit yhdeksi antoisaksi asiaksi juuri sen, että saa tehdä töitä hyvän kirjallisuuden parissa, ja mistä oli äskenkin puhetta, niin oletko aina saanut kääntää tavallaan sellaisia kirjoja, joista pidät, vai onko siellä vähän joukossa semmoisia inhottavampiakin hommia välissä?

O.S.: No on, on siellä, ja varsinkin alkuaikoina niin semmoisia, jotka ei nyt niin siis kirjallisuutena olleet kiehtovia, mutta useat kääntäjät sanovat, että kyllä siihen tekstiin, useimmiten, kuitenkin syntyy jonkinnäköinen rakkaussuhde. Tiia Ritmanen sanoo, että me harrastamme promiskuiteettia, ja onhan se sitten kuitenkin aina jonkinnäköinen haaste, vaikkei se nyt olisi hyvää kirjallisuuttakaan, niin se saattaa olla suht hyvin kirjoitettu, ja sitten se saattaa niin kuin kääntämisenä asettaa sellaisen haasteen, ja ajattelee, että kyllä se on mielenkiintoista silloinkin, vaikka se on huonoa kirjallisuutta. Mutta tietysti on aina hausکمپی kääntää kirjoja, joista itsekä todella niin kuin pitää. Vaikka siihen pitääkin suhtautua sitten niin, ettei sen rakastumisen saa antaa mennä liian pitkälle, että pitää nähdä myöskin sitten ne, pitää olla myöskin kriittinen, jonkin verran.

H: No, pystytkö sitten nimeämään jotakin lempikirjailijaa tai ehkä lempiteosta, vai pystyykö niitä oikein kauheasti asettamaan johonkin järjestykseen?

O.S.: No, lempikirjailijahan sinä nyt varmasti voisit arvatakin, että kyllä se on Grass, siis kyllä se siis, useimmat hänen kirjansa ovat siis tosi hyviä, ja huonoimmatkaan ei ole huonoja. Ja sitten se kielellinen ilmaisu on aina niin, niin rikasta ja runsasta, että se on niin kuin sinänsä jo kiehtovaa. ... Ja Grassilta niin kuin, siis kyllä *Peltirumpu* on hänen paras kirjansa, mutta niistä, mitä minä nyt toistaiseksi olen niin kuin julkisuuteen asti saattanut, niin luultavasti *Das Treffen im Telgte*, eli *Kirjailijakokous* on ollut siis sillä tavalla kiehtovin työ, kun se oli niin erilainen. Ja kun oli niin hauskaa lukea SKS:ä vanhoja virsikirjoja, hakea sieltä niin kuin sitä tyyliä barokkirunoihin, joita ei suomeksi ole. Ja sitten siis *Koiranvuosia*, joka on Grassille itselleen ollut sekä vaikein kirja että se on hänen mielestään hänen tärkein kirjansa, niin se on kyllä sitten, siis sanotaan, että ennen *Austerlitzia* se oli vaikein työ mitä olen tehnyt. Toisella tapaa vaikea. Että siinäkin se, siis jo se faktan määrä, mitä siinä on, niin se kaikkien elämänalojen terminologia, niin jo se pelkästään on niin kuin semmoinen, että se tuntuu kaatuvan päälle. Ja sitten se ilmaisujen moninaisuus, että siinäkin on tyyliä joka lähtöön, niin kuin Grassilla yleensäkin, niin kuin tässä *Krebsgangissa* niin kyllähän se siinäkin aika lailla vaihtelee se ilmaisutyyli, että siellä on sosiologiaa ja nuorisokieltä, siis sellaisena kuin hän sen nyt kirjoittaa, eihän hän nuorisokieltä kirjoita, enkä minä. Mutta kuitenkin niin kuin jonkinnäköinen illuusio siitä. Ja sitten jollakin ... niin, oletko sinä lukenut sen Auerbachin *Mimesiksen*, siis tämän...

H: Kyllä olen.

O.S.: ... niin se oli kanssa semmoinen hyvin rakas työ, ja hyvin haastava ja mielenkiintoinen ennen kaikkea.

H: Siinä on hyvin haastava myös taas tämä tiedollinen puoli, että...

O.S.: Kyllä, että siinä ei sitten varsinaisesti se tyyli sinänsä, että kun se on kokonaan sitten sitä samaa tyyliä se, mitä Auerbach kirjoittaa, ja sitten ne näytteethän olivat sitten joko vanhoista suomennoksista, tai ne tekivät muut, koska ne nyt oli niin vanhoja kieliä, ja sellaisia kieliä, joita minä en osaa. Ja sitten minusta on hirveän hauska kääntää ruotsista. Se on, minä osaan ruotsia paljon huonommin kuin saksaa, ja minä tunnen ruotsalaista yhteiskuntaa paljon huonommin kuin saksalaista, eli minun täytyy tarkemmin valita ne kirjat, mitä minä haluan kääntää ruotsista, mutta nyt mielellään näitä suomenruotsalaisia ja sitten semmoisia ruotsalaisia, joissa ei mennä kovin syvälle semmoisiin asioihin, joista minulla ei ole aavistusta. Mutta sitä on niin kuin sillä lailla helpompi kääntää, että se on kuitenkin sama maailma, sama ajattelutapa ja se kielen rakenne, vaikka se on germaaninen kieli, niin se on silti niin kuin paljaampi ja yksinkertaisempi. Saksa on niin ?!! Tai siis niiden tyyli-ihanne on semmoinen. Samoin englannissa niin se tyyli-ihanne on paljon kevyempi. Että kyllä sitten jotkut tämmöiset Siljacuksen Botten i vassen, mikä se nyt sitten onkaan suomeksi... herranen aika, oikosulku, no olkoon nyt mikä tahansa, ja sitten Bo Carpelan, niin juuri tämmöiset, mitkä runollisuudessaan on myöskin olleet kauhean rakkaita, ja sitten toisaalta on siis hirveän hauska kääntää jotain Ingrid Nollia, jossa ei tarvi juuri avata sanakirjaa, että sen kun antaa mennä. Ja niin kuin hän itsekin sanoo, että jos häneltä kysyy jotakin, että mikä tämä on, niin ei se niin, pane jotakin, siis suunnitteen näin. Että siis niin kuin hän itsekin tietää, että se on tärkeintä, että se menee luistavasti. Mutta nehän ei niin kuin varsinaisesti mitään dekkareita olekaan, että ne on psykologisia tutkimuksia siitä, mihin ihminen voi joutua, ja se kepeys on niin kuin se tärkeä asia, että se menee nopeasti, että lukija ei joudu takertumaan mihinkään, mikä taas Grassilla niin kuin on päämäärä. Ja nimenomaan, että hän sanookin, että ei hän halua päästää lukijoitaan helpolla, ja että kyllä ne saa lukea kahteenkin kertaan yhden lauseen, ja sitten että hän sanoo asioita tavalla, joka ei ole saksankielen mukaista. Das sagt man auch in Deutschen nicht so, aber ich sage es trotzdem!

H: No, mitenäs sitten, tästä puhuttiin jo itse asiassa aikaisemmin, mutta tosiaan tässä *Avainlehd* haastattelussa, niin siitä olin sen ymmärtänyt näin, että tämä kustantaja Tammi ei ole tosiaan antanut kauheasti vapauksia valita niitä suomennettavia teoksia, miten tämä asia siis on?

O.S.: Se on siis yleensä niin että, siis, tiedäthän sinä tämän prosessin, että miten tämä menee, että eihän kääntäjät valitse niitä kirjoja, joita käännetään. Ja että, niin no niillä siis näillä pikkiriikkisillä kustantamoilla ne nimenomaan menee niin, että kääntäjät ehdottaa jotakin, ja sitten ne saavat kääntää sen, ja ne eivät maksa siitä juuri mitään. Ja sitten kustantaja kerää laakerit, että koska on hyvää kirjallisuutta. Mutta isoilla kustantamoilla on ihmiset sitä varten, että ne valitsee kirjoja, ja sitten ne saattaa pyytää lausuntoja, ja kääntäjät niitä kirjoittaa, minäkin olen niitä kirjoittanut joskus, mutta todennut, että se ei ole minun alaani, minä en osaa sitä tehdä, siihen menee suunnattoman paljon aikaa ja vaivaa, ja tulos on plus-miinus-nolla. Niin minä olen suunnilleen lopettanut lausuntojen kirjoittamisen, että minä saatan niin kuin lukea sillä tavalla second opinion, tai tai suositella sillä tavalla, että oletko kuullut tällaisesta. Mutta ... en tiedä, se on, mutta Markku Mylly sanoi kyllä samaa, että ei hänkään viitsi, nyt enää. Että jotenkin kun se muuri on niin läpäisemätön. Ja sitten ne kirjat, mitä tulee, niin ne ovat joskus vähän yllättäviä, ne valinnat. Niin, minä olen todennut, että minä en ymmärrä niiden ajatuksen kulkua, enkä osaa kirjoittaa sillä tavalla, että menisi läpi, niin, ja kun sitä varten on parempia ihmisiä, niin tehköön ne. Ja sitten minä vain, niistä mitä minulle tarjotaan, niin otan tai jätän, että sillä lailla olen kyllä voinut valita. Paitsi nyt silloin kahdeksankymmentäluvun laman aikana, niin silloin nyt ei ollut mitään töitä, mutta siinä oli se hyvä puoli, että silloin minä rupesin kääntämään ruotsista, ja se oli hauskaa. Niin, että on ollut niin

kuin suht hyvin töitä, mutta aina sitten tulee tietysti näitä välipäitä, ja se on sitten silloin, kun kääntäjällä on lomaa, muulloin sitä ei olekaan, koska lomaa ei kukaan maksa.

H: Onko sitten ollut mitään semmoisia teoksia, mitä muistat, mitkä olisit joskus suositellut tai ehdottanut, ja se olisi mennyt läpi?

O.S.: No onhan niitä nyt muutama. Silloin kun Weilin&Göös julkaisi sen Nicholas Bornin Libanonin sotaa käsittelevän, mikä sen kirjan nimi nyt olikaan, *Väärennös*. Niin se oli niin kuin ihan minun löytöni ja minun lausuntoni, ja minun käännökseni... Ja sitten ne panivat siihen aivan hirveän kansikuvan! Siis niin kauhean kansikuvan! Minä näytän sinulle. [hakee kirjan hyllystään] Tämä on erittäin vakavasti otettava, syvälinen tutkielma väkivallasta ja väkivallan tulemisesta meidän televisioihimme, Libanonin sotahan oli silloin ensimmäinen televisiosota, siis vanha Libanonin sota. Tämä on järkyttävä kirja, ja tämä on viihdekansi!

H: Ei kyllä pystyisi sisältöä yhtään arvailemaan kannen perusteella.

O. S.: Ja Schlink on tavallaan ... no, en nyt voi sanoa, että se oli minun löytöni, että olihan ne siitä nyt jo niin kuin kuulleet, mutta tulin Saksasta ja olin täynnä intoa, ja ... ehkä se sitten vaikutti jotain, kun minä ylistin sitä *Vorleseriä*.

H: Ja *Peltirummun* uudelleen suomennostahan olit kai jo kaipaillutkin?

O. S.: Kyllä, siitä voidaan puhua sitten tuolla jälkeinpäin.

H: Aivan. No, entä sitten nyt kun tästä kustantajasta puhuttiin, niin miten sitten tämä tosiaan tämä kääntäjän ja kustannustoimittajan välinen yhteistyö, että millaiseksi sitä luonnehtisit?

O.S.: Se on, siis kustannustoimittajahan on kääntäjän välillä ainoa yleisö, joka antaa jotain reaktiota. Ja että se on hyvin tärkeä kääntäjälle se suhde, ja se on hyvin surullista, että joissakin kustantamoissa kuulemma on niin kuin semmoista se, että se käsikirjoitus niin kuin menee sinne, ja sitten se tulee sieltä takaisin, ja kukaan ei sano koskaan mitään. Mutta että minulla on ollut onni työskennellä muutamien erittäin hyvien kustannustoimittajien kanssa, jotka, sitten kun olemme oppineet toisemme tuntemaan niin kuin Vappu Orloch Tammessa ja minä, joka nyt on nämä, ei kaikkia Grassin kirjoja, mutta niin kuin suurimman osan toimittanut, niin uskaltaa puuttua semmoiseenkin ... mistä hän on sitä mieltä, että sitä ei pitäisikään korjata, mutta niin kuin kirjoittelee kaikennäköistä sinne, että se on, se on hyvin eri näköinen se jo toisten kustannustoimittajien lukema teksti, että jotkut ei muuta kuin panee kaksi pilkkua jonnekin. Ja sekin on tietysti kivaa, siinä tavallaan sitten niin kuin saa tavallaan niin kuin hyvän todistuksen, tavallaan, mutta minusta kumminkin se semmoinen puuttuminen ja kysymysmerkkien asetteleminen, niin että minä joudun vielä kerran miettimään, että haluanko todella sanoa näin, niin on niin kuin tietysti se hauskeampi metodi. Tietysti se vie paljon enemmän aikaa sekä kustannustoimittajalta että minulta, mutta päämäärähän siinä on tärkein, eli hyvä, hyvä teksti. Ja neljä silmää näkee aina enemmän kuin kaksi, ja sitten minä olen liian lähellä sitä, vaikka kuinka yrittää etäännyttää itseään siinä viimeisessä vaiheessa, ja vaikka olisi mahdollisuus jopa panna se viikoksi sivuun, että olisi aikaa, niin silti sitä on liian lähellä. Ja, ja sitten toisaalta niin ehkä tämä minun metodini, että opiskelen sen kirjan niin kuin päähäni, niin aiheuttaa myöskin semmoisen, että olen joskus niin kuin aivan sokea jollekin asialle, en osaa lukea sitä, niin kuin semmoinen lukee, joka ei tunne alkutekstiä. Ja sehän onkin tietysti vaikeata kaikille kääntäjille. Olenko minä kertonut tämän, tuota, *Aivoituksia*-kirjan ensimmäisen lauseen jossain haastattelussa jo?

H: En ole ainakaan lukenut. Että siitä nimestä kirjoitit siinä, tai puhuit *Avain*-lehdessä.

O.S.: Sehän alkaa siis jossakin Intiassa, onko se nyt siis *Aivoitusten* alku vai onko se sen Intia-kirjan alku, en edes muista, no any way, niin Zu Fuß unter Radfahrern niin das und das, en muista sitä enempää saksaksi. Ja minä olin kirjoittanut jalan [tauko] keskellä polkupyöräilijöitä, jotka, ja Sirkka lukee jalankeskellä polkupyöräilijöitä, tietenkin, koska hän ei osannut pitää sitä taukoa siinä. Minä tiesin, että siinä on tauko. Ja hän kysyy minulta, että mitä tarkoittaa, että jalan keskellä on polkupyöräilijöitä [naurua] jolloin siitä tuli sitten jalkamiehinä. Oli pakko niin kuin rakentaa se lause niin, että sitten tulee ne pitkät relatiivilauseet, mitä aina tulee... Grassilla siis tulee aina. Sen ensimmäiset lauseet ovat yleensä aina tällaisia, paitsi Ilsebil saltzte nach.

H: Aivan, no varmaan sitten joitakin erimielisyyksiäkin on varmasti sitten tässä yhteistyössä ollut?

O.S.: On, ja tietysti aina se on se pieni shokki, että olenko minä voinut tuollaisen moka tehdä. Että kyllä kustannustoimittajat kaikkia kääntäjiä ovat pelastaneet niin kuin, niin kuin pahoistakin paikoista, mutta tuota kyllä se kuitenkin, en nyt kenenkään kanssa ole riitaan joutunut, tietävästi jotkut ovat joutuneet, tuota, ehkä minä en, mutta niin se lopullinen ratkaisu on aina minun, että mitä siinä kustannustoimittaja sitten voi ottaa nokkiinsa, että jos huomaa, ettei hänen neuvojaan ole otettu huomioon. Mutta kun minun nimeni on siinä, niin minunhan se on.

H: Muistatko mitään esimerkkejä jostakin tapauksesta, missä olisi ollut selkeästi toista jäänyt harmittamaan, että on tehty joku ratkaisu?

O.S.: No, siinä on ainoa kerta, kun en ole lukenut oikovedosta, koska olen lähtenyt jonnekin ulkomailla, milloin se ei vielä ollut mahdollista lähettää niitä sähköpostitse, niin yhdessä Anne Friedin kirjassa on ensimmäisellä sivulla objektivirhe, jonka kustannustoimittaja on tehnyt, en minä. [naurua] Siitä kannan vieläkin kaunaa. Ja semmoinen, jonka jokainen huomaa, ettei edes mikään semmoinen, kun jotkuthan kohdat on semmoisia, että kumpikin tuntuu hyvältä.

H: Entäs sitten näistä kirjojen nimiehdotuksista tai kansikuvista, niin niistähän kustantaja yleensä päättää, eikö vain?

O.S.: Kyllä, kirjan nimen valitsee kustantaja, ja kustantajan markkinointiosasto, mikä sitten monissa nimissä sitten kyllä näkyykään, että ne eivät välttämättä vastaa sen kirjan sisältöä. Ja siitähän minä tuossa *Avain*-lehdessä varmaan puhuinkin jo, että esimerkiksi tämä Schlinkin *Vorleser*, koska se oli englanniksi *The Reader*, niin siitä tuli suomeksi *Lukija*, vaikka *Vorleser* nyt tietysti suomeksi ei ole sanaa *Vorleser*, että ei sitä sillä lailla olisi voinut nimittää, mutta olisihan sille voinut antaa jonkun muun nimen. Mutta haluttiin nimenomaan se nimi, joka on englanniksi tunnettu, koska Oprah, tämä televisiossa, oli niin kuin mainostanut sitä. Ja sitten siitä Neuvottomasta sukupolvestahan myöskin, se on semmoinen nimi, joka minun mielestäni on niin kuin väärä nimi niille Schlinkin novelleille. Mutta se nyt oli kustantajan päätös. Mutta Grassin kirjoissa on usein niin yksinkertainen nimi, että siinä ei ole niin kuin, se nyt on se, mikä on. Mutta että on siinäkin nyt tietysti vivahteita, että ensin..., minä en ole ihan varma, mutta minusta tuntuu, että *Mein Jahrhundert* oli ensin Tammessa kulki nimellä Vuosisatani. No se nyt on ensinnäkin Kekkonen muistelmien nimi, ja sitten tähän on nimenomaan mein Jahrhundert, se siis minun on hyvin korostainen, vaikka saksassa ei nyt voi muuten sanoa, mutta suomessa on ihan hyvä korostaa sitä, että se on hänen näkemyksensä tästä vuosisadasta, ja hänen elämänsä kautta nähtynä. Niin, ja sitten tietysti tämä *Ein weites Feld*, niin se nyt oli kanssa semmoinen ongelmallinen nimi, kyllähän sinä tiedät mistä se tulee, niin kuin saksassa, ja kun se on suomessa siinä vanhassa käännöksessä, jota nyt tosin kukaan ei tunne, Fontanehan on ihan tuntematon suuruus Suomessa muutenkin, niin se on siinä, että das ist ein weites Feld, niin se on suunnilleen niin, että siinä joudumme avarille aloille. Että minä tein sitten siitä tämän komparatiivin, jolloin se niin kuin, koska se oli juuri Saksan yhdistymisen aikoihin, niin voisi ajatella, että se olisi ihan konkreettisestikin avarammille aloille. Mutta ei se nyt tietysti niin hyvin toimi kuin se *Ein weites Feld*, mutta ei sille mitään voi.

H: Aina sitä ei saakaan toimimaan yhtä hyvin.

O.S.: Ei niin. Monessa muussa kielessä se on pitkä tarina, *En lång historia*, ettei sekään nyt niin loistava nimi ole. Ja, ja sitten tuota tämä Zwiebel, *Beim Häuten der Zwiebel*, kun siitähän nyt puhuttiin suomeksi lehdissä hyvinkin paljon ennen kuin oli varmaan edes kustannussopimusta tehty, niin se kulki nimellä Sipulia kuorittaessa tai Sipulia kuorimassa, mutta sen nimeksi tulee tietysti Sipulia kuoriessa, ettei se ole joku muu, joka kuorii vaan minä ja juuri nyt.

H: Onko siitä ollut sitten myös oma kääntäjäseminaari vai?

O. S.: Kyllä, oli nyt juuri joulukuun [2006] alussa.

H: Aivan, eli sehän on nyt sitten kaikkein tuoreimmassa mielessä nyt niin kuin tällä hetkellä.

[Tässä välissä keskusteltiin pitkältikin Grassin tunnustuksen aiheuttamasta kohusta, mutta olen jättänyt sen tästä liitteestä pois, sillä se ei varsinaisesti liity tutkimuskysymykseeni.]

H: Voitaisiin mennä näihin kääntäjäseminaareihin, kun niistä jo vähän oli puhetta. Tämä ensimmäinen kääntäjäseminarihan oli *Der Butt* -romaanista, ja siitä nyt on jo jonkun verran aikaa, mutta silloin kirjoitit sitten Kanava-lehdessä, että nyt varmasti muutkin kirjailijat ottavat esimerkiksi vaari ja järjestävät tällaisia seminaareja, mutta niitä ei ole kyllä kauheasti ollut, ainakaan tällaisia säännöllisesti järjestettyjä?

O.S.: Ei niin. Me kääntäjät jopa silloin kirjoitimme sellaisen manifestin, julkilausuman, joka sitten julkaistiin ainakin joissakin saksalaisissa lehdissä, että tämä on hienoa ja ottakaa tästä oppia. Ja sitten tietääkseni *Momo* ja *Eine unendliche Geschichte* -kirjojen kirjoittaja Michael Ende, niin hänellä on tietääkseni kerran ollut Stalenissa, Kyrön Marja oli siellä mukana. Ja sitten Kerstin Ekman on pitänyt nyt ihan tästä Sudentalja-trilogiasta, ja sitten de Lillo, amerikkalainen kirjailija, joka pidettiin Lontoossa, ettei kääntäjien tarvinnut lentää Amerikkaan saakka. Mutta ne ovat tämmöisiä kerrasta poikki, tai en tarkkaan tiedä sitä Ekmania, täytyisi kysyä Talvio Jaatiselta, että onko niitä ollut useampia kuin kerran. Ja sitten on tämmöisiä kuolleiden kirjailijoiden seminaareja, mutta se on taas eri juttu tietysti.

H: Mistä sitten arvelet, että tämmöinen johtuu, että miten näin hyvää esimerkkiä ei olekaan noudatettu?

O.S.: No, kustantajat tietysti ajattelevat, että sehän on hirveän kallista, niin kuin varmasti onkin. Eikä sitä nyt kääntäjäkään hurjimmassa kuvitelmissakaan voi kuvitella, että jokainen kirjailija tämmöistä voisi tehdä, mutta joku juuri tämmöinen Salman Rushdien tapainen, jolle nyt on selvää, että kaikki hänen kirjansa käännetään ja heti. Mutta sehän on siis kiinni siitä, että kenelläkään muulla kirjailijalla ei sitten ole sellaista asemaa kustantamossa kuin oli Grassilla muinoisessa Luchterhandissa – rauha sen muistolle – sehän on kuollut ja kuopattu suunnilleen. Ja sitten kun se oli päässyt alkuun ja sitten kun Luchterhand oli henkitoreissaan silloin kun Unkenrufe ilmestyi, niin sittenhän Grass piti omalla kustannuksellaan siitä seminaarin. Että me kokoontuimme hänen kotonaan työhuoneessa ja söimme hänen olohuoneessaan ja rouva laittoi ruokaa, ja sitten asuttiin hotellissa tietenkin, koska meitä oli kuitenkin siellä kymmenkunta. Mutta sen jälkeen tuli tämä Steidl, jossa Grass oli ollut jo ennen graafikkona, eli hänen piirustuksiaan oli julkaistu siellä. Ja se oli hyvin erikoinen tyyppi tämä herra Steidl, oikein siis vanhan koulun käsityöläismestari, kirjanpainajana, jolle siis kirjan ulkoasu ja sen paperin valinta ja kaikki tämmöiset asiat ovat yhtä tärkeitä kuin taiteilijalle. Elikkä siinä kyllä sukulaissielut ovat kohdanneet. Ja tuota, en minä sitten tiedä, oliko Grassilla kovinkin vaikeaa taivutella Steidl pitämään seminaaria, mutta ilmeisesti hän on sitten kuitenkin huomannut, että niistä on hänellekin hyötyä. Että se on kuitenkin hänellekin

pieni uhraus siihen verrattuna, mitä ne kirjat hänelle tuottavat, kun niitä myydään sitten kuitenkin sadoin tuhansin Saksassakin jo.

H: Aivan, ja jos olin oikein käsittänyt, niin tavallaan se alkusysäyshän sille oli se, että ikään kuin hän kyllästyi siihen, että niitä ainakin niin kuin näitä englanninkielisiä oli vähän niin kuin leväperäisesti, tai liian helposti käännetty ikään kuin lukijalle luettavaksi?

O.S.: Niin no, ihan tarkalleen ottaen se ensimmäinen seminaari syntyi siitä, että hän sai käsiinsä kirjan, jonka ruotsalainen germanisti Gustav Korlén oli kirjoittanut. Ja se oli paksumpi kuin Peltirumpu, ja se oli siis tutkimus siitä, että mikä siinä käännöksessä oli pielessä. Niin hän ajatteli, että voisiko tälle asialle jotain tehdä. Mutta siis se, että Peltirummun käännöksessä on jotain pielessä, niin siitä voidaan taas puhua myöhemmin, mutta se ei ole sinänsä ihmeteltävää, sillä eihän kukaan ollut kirjoittanut sellaista tekstiä siihen aikaan. Eivät kääntäjät olleet valmistautuneet sellaiseen, se oli niin jotain aivan uutta ja putosi niin kuin taivaasta syliin: mitä minä tälle teen, enhän minä ymmärrä tästä mitään, eihän tällä tavalla voi kirjoittaa! Niin tavallaan se reaktio, että tehdään siitä vähän silkoisempi, on ymmärrettävä sitä taustaa vastaan. Mutta sillä oli sitten se hyvä seuraus, että seminaareja alettiin järjestää. Ja sitten toisaalta se on niin kuin, minun ymmärtääkseni se on kirjailijallekin helpompaa vastata niihin kysymyksiin kerralla, eikä sitten niin kuin tipotellen pitkin vuotta.

H: Ja kysymykset ovat varmasti sellaisia, että niitä ei niin sähköpostitse tuosta noin vain selitettäisi, jos joka kääntäjältä tulisi kysymyksiä?

O.S.: Niin, ja varsinkaan kun hänellä ei ole sähköpostia. Eikä tule!

H: Sitten varsinkin. No, mihin vaiheeseen olet yleensä siinä käännöstyössä ehtinyt, kun se seminaari on?

O.S.: Sehän se on se ongelma. Useimmiten ne ovat noin niin kuin puoli vuotta, niin kuin nyt kun kirja ilmestyi, sen piti ilmestyä syyskuussa, mutta se ilmestyi tämän kohun takia elokuussa, niin me ollaan saatu se heinäkuussa, ja seminaari oli joulukuussa. Eli puoli vuotta noin. Mutta eihän sitä meikäläisellä ole sellaista tilannetta, että sinä hetkenä kun Grassin kirja tulee käsiin, niin voisi aloittaa! Edellinen työ on kesken. No, mulla se onneksi sattui olemaan myös Grassia. Mutta kustantaja on eri, että se tietysti nyt vähän tässä rassaa sitten. Mutta kun tämä nyt kuitenkin oli sellainen kirja, että sen on tultava nyt. Niin, minä kyllä yritin, että olisin saanut kerrankin, niin kuin ihan printin mukaani, mutta en sitten vaan saanut sitä aikaiseksi, mutta ei se aina suju tuo työ sillä tavalla kuin sen pitäisi. Mutta sitten kääntäjä, joka on jo kuollut oli töissä Bonnierssilla, ja hän sai se kirjan hyvin aikaisessa vaiheessa käsiinsä ja hän ei kääntänyt mitään muuta kuin Grassia, niin hän saattoi sitten aina heti aloittaa, vaikka tietysti työpäivän jälkeen, mutta kuitenkin niin kuin pääsi siihen aina heti, ja ruotsiin kääntäminen niin kuin ainakin jonkin asteinen kääntäminen on nopeampaa kuin suomeen tai koreaan tai kiinaan, niin hänellä oli sitten useimmiten se käsikirjoitus jo mukanaan, ja silloin osaa sitten tehdä niin kuin täsmällisempiä kysymyksiä, ainakin. Nytkin ruotsiksi ja norjaksi oli käsikirjoitus jo olemassa, ei kun tanskaksi. Ja osa kääntäjistä on sellaisia nytkin, että eivät käännä kuin Grassia. Ja sitten on muutaman tämmöinen, mutta eihän tällaisia ammattikäntäjiä ole kuin Pohjoismaissa, Saksassa ja Hollannissa, että siinä ovat ne maat, jossa kääntämisellä elää enemmän kuin kolme ihmistä. Mutta että en ole koskaan niin kuin päässyt sillä lailla, että olisivat kaikki ongelmat todella paljastuneet, että koska vasta siinä vaiheessa sen tajuaa, kun sitä yrittää sanoa suomeksi, että niin tässä on tuommoinenkin vivahte, että kumpaan se tarkoittaa. Ja kun sitten useimmiten tilanne on sellainen, että molempia vivahteita ei millään saa, eikä ne välttämättä ole niinkään aina niin kuin siinä tarkoituksellisesti olemassakaan. Kääntäjähän usein luulee sellaista näkevänsä, mitä siinä ei olekaan. Että näkee oman kielensä pohjalta sellaista, mitä siitä alkutekstissä ei ole, ja sitten toisaalta ei näe sitä, mitä siinä on.

H: No, mitenkä sitten tämmöisissä tilanteissa, jos tosiaan tulee sitten tällaisia käänösongelmia sen jälkeen kun on jo ollut käänösseminaarissa, niin voiko Grassiin vielä ottaa jollakin tavalla yhteyttä?

O.S.: No, ei oikeastaan Grassiin, mutta sitten voi tietysti aina niin joko siis hänen kustannustoimittajaansa tai sitten siihen sihteeriiin, joka pitää niin kuin pöytäkirjaa siellä [kääntäjäseminaarissa]. Että kyllä sitä aina, jos on joku todellinen ongelma jälkeinpäin, niin on voinut sitten kysyä. Niin kuin minä nyt olen tästä Sipulista kysynyt semmoista lausetta, että minä tiedän, että tässä on takana jotakin, ja että tämä on tahallisesti kirjoitettu niin, että lukija ei tiedä, mitä siinä on takana, eli minun pitäisi tietää, mitä siinä on, jotta pystyn peittämään sen. Ja se kustannustoimittaja ymmärsi oikein hyvin, mitä tarkoitin, että hän kyllä sitten selitti, mikä siinä on takana, ja nyt se on kirjoitettu niin, että joku voi ymmärtää ja useimmat eivät, mutta toivottavasti siihen ei kompastu, kun minäkään en kompastunut, lukiessani.

H: Aivan, entäs sitten muiden kääntäjien kanssa, onko teillä syntynyt jotain tällaista yhteistyötä tai onko tapahtunut, että kääntäjät kysyvät sitten toisiltaan?

O.S.: On, kyllä, esimerkiksi tuo tanskantaja, nyt kun hänen piti jo sitten luovuttaa käsikirjoituksensa, niin hän kysyi minulta, eli lähetti minulle sähköpostia paristakin kohdasta, ja kysyi, että kuinka minä olen ne ymmärtänyt. Ja toisesta minä niin kuin sanoin, että en ole kääntänyt sitä kohtaa vielä, mutta olen ehdottomasti ymmärtänyt sen tavalla yksi. Ja sitten toisesta sanoin, että en ole koskaan edes tullut ajatelleeksi, että mitä nämä edes voisivat oikeasti tarkoittaa, että en ole nähnyt tätä toista tarkoittamaasi mahdollisuutta ollenkaan, että nyt minä en tiedä, nyt sinä sekoitit minut, etten tiedä, kumpi tässä on oikein.

H: Eli sitten voi tulla uusia ongelmia sitä kautta?

O.S.: Kyllä, aivan. Mutta eihän siihen semmoiseen, että miten se sanotaan minun kielelläni, niin eihän siellä semmoiseen saakkaan vastauksia. Että korkeintaan sitten englanniksi, jos on joku hyvä ehdotus, niin sitten Grass voi sanoa, että juu, että juuri noin. Mutta että eihän hän muista kielistä niin kuin, ranskaa hän osaa jonkin verran, muutaman sanan, mutta siinä se sitten on.

H: Aivan. Muistatko itse jotain esimerkkiä, mistä olisit kysynyt muilta kääntäjiltä apua johonkin käänösongelmaan?

O. S.: [Miettii hetken] Kyllä minä olen kysynyt Sjeliltäkin, siis Norjasta, ja sitten tältä tanskalaiselta, joka onkin hyvä, germanistiikan professori ja luultavasti fiksuin ihminen, mitä siellä seminaarissa on. Mutta en nyt niin kuin, ne konkreettiset yksityiskohdat ovat niin hirveän vaikeita, kun ei niitä ehdi kirjoittaa ylös, että se ainut, minkä kirjoitin sen kääntäjän päiväkirjan, kun kerran oli tarkoitus tehdä sellainen, niin niitä kirjoitti ylös. Mutta, ja varmaan Markku [Mannila], kun hänellä oli kuitenkin se opetustehtävä siinä, niin hän on sitten sen takia tehnyt muistiinpanoja niistä konkreettisista muistiinpanoista, mutta jälkeinpäin niitä on muuten vaikea muistaa.

H: No, miten sitten ihan näistä seminaareista, niin millainen se tavallaan se työjärjestys on? Ja sitten siitä kestosta, että nehän ovat yleensä teoskohtaisesti olleet viikosta...

O.S.: Kyllä, neljästä päivästä kymmeneen päivään, että se oli se Danzigin-seminaari *Peltirummusta* kymmeneen päivää niin, että on Anreisetag [tulopäivä] ja sitten lähtöpäivä, ja siinä välillä sitten ovat nämä työpäivät. Ja sitten jostain juuri niin kuin pienemmistä kirjoista on ollut vaan ihan neljäkin päivää. Työmetodi on hyvin yksinkertainen, tietysti aluksi puhutaan niin kuin yleisestikin jotakin, että minkälainen tämä kirja nyt niin kuin on, niin kuin ilmaisultaan, ei mitään kirjallisuustieteellistä analyysiä, että sen jokainen tekee sitten itse, jos tekee, tai on tekemättä. Mutta että niin kuin sitten kielellisestä ilmaisusta, vaikka se on tietysti vanhan kertausta, mutta kun aina mukana on uusia

ihmisiä, joille Grassin tapa kirjoittaa on ensimmäisellä kerralla vähän outo. Mutta sitten mennään siis ihan aukeama aukeamalta, ja jokainen saa kysyä, mitä haluaa. Ja minä olen ottanut tavakseni, että kirjoitan ylös kaiken, suunnilleen kaiken, en nyt ihan yksinkertaisia juttuja, semmoisenkin, minkä mielestäni olen niin kuin ymmärtänyt ja mikä ei minulle ollut mikään ongelma. Olen huomannut, että sitten kun sitä hioo, niin siitä on kuitenkin hyötyä siitä että, mitä siellä seminaarissa on sanottu. Että siis siinä myöskin havaitsee sen, että miten erilaisia me kääntäjät olemme. Ja miten erilaista on kääntää, jos kääntää koreaksi tai kiinaksi kuin ruotsiksi ja tanskaksi. Tai sitten venäjäksi tai suomeksi, eli toiseen kielijärjestelmään, mutta kun toiset kääntävät kokonaan toiseen kulttuurijärjestelmään. Voin vain kuvitella, millaista on kääntää Grassia arabiaksi! Että kun *Im Krebsgang* on myöskin arabiaksi käännetty. Että vaikka siis hänelläkin on saksalainen vaimo, niin eli että se kulttuurien kohtaaminen on ollut jo omassa perheessä, mutta sittenkin, miten saada ... ja kyllähän sen näkee niistä käännoksistäkin, ja niistä kysymyksistä, että esimerkiksi koreassa ilmestyy käännökset niin, että ne ovat yliopistollisia opinnäytetöitä ne käännökset, ja ne ovat kommentoituja, eli niissä on siis suuri apparaatti ja kaiken maailman selityksiä kun siis yleensä pyritään välttämään selityksiä, mutta sitten on joitakin kirjoja, missä niin kuin on vaan täytynyt panna liite perään. Ei esimerkiksi *Mein Jahrhundert* tai, niin eihän se avaudu suomalaisille, jos ei hiukan selitä, mistä on kyse. Kun se on kuitenkin Saksan historiaa, eikä Euroopan historiaa. Vaikka suomalaiset tietävätkin toisten maiden historiasta enemmän kuin jotkut muut maat.

H: Mitenkä sitten, onko seminaareissa myös puhuttu tästä, tai onko Grassilla ollut joku oma mielipide näistä selityksistä?

O.S.: Kyllä on, että mahdollisimman vähän tietenkin, mutta eihän sille, kun se on vaan esimerkiksi tapa Koreassa, niin... Ja se juuri kun se on niin eksoottinen, siis Etelä-Korea, pohjoinen olisi tietysti vielä eksoottisempi. Niin se on nyt sitten se tapa, ja sitten taas kun kiinannoksestahan ei kukaan meistä ymmärrä mitään muuta kuin että onpa kaunista. Ja se on sitten kanssa aika jännä, tämä nyt ei sinun teemaan sinänsä kuulu, mutta se joka kiinantaa, niin en tiedä, kuinka kauan hän on asunut Saksassa ja on Saksassa töissä jossakin saksalaisessa firmassa, ja sitten kääntää sivutoimisesti. Ja hän on oppinut Saksassa saksansa, hän ei ole opiskellut sitä, ja sitten kun meitä on professorista alkaen, tai kaksikin, ei kun kolme professoria, mutta yksi on oikeustieteen, niin tuota, taustat ovat niin erilaisia, ja sen näkee kyllä niistä kysymyksistäkin sitten, että ne saattavat sitten, esimerkiksi juuri korealaiset saattavat kysyä asioita, jotka ovat pohjoismaalaisille ihmisille päivänselviä. Mutta me olemme niin erilaisia.

H: Aivan. Kuinka sitten, nyt kun ajattelee, että kymmenenkin päivää alkaa tuntua kamalan lyhyeltä, kun miettii tällaista paksua teosta, ja siellä on tietysti monta erilaista kääntäjää, joilla on kaikilla hirveästi kysymyksiä, niin ehtivätkö siellä kaikki aina kaikki kysymyksensä esittämään?

O.S.: Kyllä luultavasti, että, ja jos ei ehdi silloin kun, tai jos ei huomaa kysyä silloin kun sanotaan, että nämä sivut, niin kyllä saa kysyä, että anteeksi, saanko kysyä vielä tuolta edelliseltäkin aukeamalta. Ja voi vielä seuraavanakin aamuna kysyä, että jäi eilen kysymättä, että mitä tämä tarkoittaa. Useimmiten nykyisin tuntuu melkein siltä, että on liian vähän kysymyksiä! Siis, että nytkin siellä oli muutamia, jotka tuskin olivat ehtineet lukea kirjaa, niin silloin tietysti on vähän kysymyksiä. Että se on siis, minä monta kertaa olen sanonut, kun se Helmut valittaa, siis tämä kustannustoimittaja, että kun kääntäjät eivät kysy, että kun nytkin oli kääntäjiä, jotka kääntävät ensimmäistä Grassiaan, eivätkä kysyneet yhtään mitään, niin minä sanon, että pankaa se niin kuin myöhemmäksi se seminaari, niin kysymyksiä alkaa tulla. Mutta tietysti sitten kun toisilla sen jo pitäisi ilmestyä. Että se on aina se tasapainottelu tässä.

H: Niin, sinullahan onkin aika harvinainen tilanne sinänsä tässä, että olet oikeastaan kääntänyt melkein kaikki Grassin teokset. Sehän ei hirveän monessa muussa maassa, tietysti pohjoismaalaiset kääntäjät ovat suurimman osan myös kääntäneet sama kääntäjä...

O.S.: Ruotsissa on vaihtunut jo seminaarien aikana, ja tanskassa on vaihtunut, ei siis seminaarien aikana, sillä Per [Øhrgaard] on kyllä kääntänyt Kampelasta alkaen, ja hän on kääntänyt myöskin puheita ja runoja. Puolantaja on ollut koko ajan sama, *Peltirummusta* alkaen, Herr [Sławomir] Blaut.

H: Mutta onhan se varmasti hyvin erilainen tilanne sellaisen kääntäjän tulla mukaan, joka saa ensimmäisen teoksensa sitten vasta käsiin?

O.S.: On kyllä, ja niin kuin kaikilla kirjailijoilla, niin Grassillakin on tiettyjä fraaseja, tiettyjä sanontoja, jotka toistuvat kirjasta toiseen. Mutta nythän me saimme siis suunnattoman hienon apuvälineen, joka on kyllä tässä Sipuli-kirjassa siis lähes välttämätön, koska sehän siteeraa Grassia itseään jatkuvasti, hänen teoksiaan ja hänen elämässään tapahtuneita asioita, jotka esiintyvät hänen kirjoissaan toisessa muodossa. Niin meillä on siis cd:llä kaikki tekstit. Se on niin suurenmoista! Tuossa työssä sen on oikein huomannut, että kun minullakin niin kuin alkaa tuntua, että joo, tämä on ollut jossain ennenkin, siis useasti, siis se oli yksi tämän seminaarin teema, että tässä on sitaatti. Itse olin ehtinyt muutaman hakea, varsinkin tuosta Koiranvuosista, niin sanoin sitten siellä tietysti jo ne sivumäärät, mutta sitten vaan niin kuin lopussa saimme sen cd:n, että tietää, mistä löytyy mikäkin kohta. Niin nytkin kun alkaa kuulostaa siltä, että kyllä tällainen on ollut jossakin ennenkin, niin kun ajattelen, että joutuisin sen noista kirjoista etsimään, niin ... Ja kun ei minullakaan ole omia käännöksiä edes levykkeellä kaikkia! Että enhän minä ole, ei silloin ollut. Että minä kysyinkin Tammesta, että saisinko Kampelan cd:llä, mutta ei, kun se pitäisi sitten niin kuin kirjasta... että se olisi sitten tullut niin kalliiksi, että ajattelin, että antaa olla. Mutta silloin en siis tiennyt vielä, että saadaan tämä. Että kyllä sen sitten sieltä suomennoksesta löytää, kun sivumäärän tietää ja kappaleen.

H: Mutta kyllähän se on kääntäjälle hyvin suuri urakka, kun mietin esimerkiksi kirjoittaessani käännöskritiikkiä tästä *Ravunkäynnistä*, niin siinä kääntäjän täytyy vähintäänkin tuntea hänen Danzig-trilogiansa, sillä siinä tulevat jälleen nämä samat henkilöt esiin.

O.S.: Kyllä, aivan. Ja no, nythän minä olen siis aikamoisessa dilemmassa, kun silloin kun olen aloittanut Grassia kääntämään, niin olen tietysti lukenut Peromiehen käännökset hyvin tarkkaan myöskin kynän kanssa, ja omaksunut joitakin nimiä esimerkiksi, siis sen systeemin, että kadunnimet käännetään ja saanut sille ensimmäisessä seminaarissa Grassin hyväksynnän, koska se on lapsuuden maailma, kadotettu maailma, lähimaailma, ja kun ne ovat niin hauskoja ne nimet. Ja Suomessa, siis suomalaisillahan se ei sano yhtään mitään, jos siellä lukee Brotbengergasse, mutta ruotsalaiselle se on läpinäkyvä nimi niin sitä ei tarvitsekaan kääntää. Ja, nyt kun käänän *Peltirumpua* uudelleen, ja tässä, siis Sipulissa siteerataan sitä, niin mitäs käännöstä minä nyt sitten käytän! Kun minulla ei ole valmista omaa, siis loppuun saakka edes raakista.

H: Niin aivan, ja siinä sinulla on siis pidempi aika kuin tällä kiireisemmällä.

O.S.: Niin on. Että siteeraanko itseäni osin ja Peromiestä osin vai mitä teen.

H: Hurja tilanne. Onko tästä sitten, tai oletko siihen Grassilta kysynyt tai ottanut yhteyttä?

O.S.: En, mutta Helmutin kanssa, siis kustannustoimittajan kanssa puhuttiin siitä, ja hän sanoi, että ei voi mitään, että se on ... mutta hän sanoi, että siteeraat itseäsi, että vaikei ne sitten olisikaan oikein, että vaikka muuttaisit myöhemmin. Ja pakkohan minun onkin sikäli, että jotkut asiat, mitä siellä on niin ne ei sitten toimi sillä lailla, kun Peromies ne on kääntänyt. Niin kyllä minä sitten varmaan siteeraan itseäni. Että kyllä tämä olisi saanut mennä toisessa järjestyksessä kääntämisen kannalta, mutta eipä mennyt.

H: No, mitenkä sitten tosiaan näistä seminaareista vielä niin, millaisiin ymmärrys- tai käännösongelmiin olet yleensä sieltä saanut ratkaisun tai voitko mainita jotain esimerkkejä?

O.S.: No siis tietenkään ei varsinaisiin käännösongelmiin, vaan nimenomaan ymmärtämisiongelmiin, mutta sehän on tietysti suuri osa kääntämisestä. Että jos ei ymmärrä, niin ei voi kyllä kääntääkään. Että siis yksi sellainen, no ensinnäkin nämä tällaiset monimielisyydet ovat yksi, että mitkä kaikki merkitykset ovat tässä valideja, että mitkä pitää välttämättä ottaa huomioon ja mitkä voi jättää oman onnensa nojaan, jos ne jää, että jotkut yrittää sitten korvata jollain toisella tavalla. Että enimmäkseen se on niin kuin täsmennystä siihen merkitykseen, ja sitten se, että onko se yleinen sana vai, siis kun siellä on paljon sanoja, joita ei ole sanakirjoissa, että onko tämä nyt sitten sellainen sana, minkä Grass on keksinyt – se on hirveän tärkeää aina tietää, että onko se niin kuin idiolektiä vai onko se olemassa oleva sana, joka jostakin syystä ei ole sanakirjoissa tai mitä ei löydy googlestakaa, mikä on siis suunnaton apu tällaisissa hommissa, että näkee, että se sana on olemassa. Ja sitten kaikki tämmöiset piilotetut sanonnat, siis että kun on joku fraasi, jota on vähän muunneltu, niin eihän niitä ulkomaalainen välttämättä kaikkia huomaa, vaikka olisi kuinka hyvin perillä asioista. Ja semmoisia, että kun mainitaan joku nimi, niin mikä se on, onko se ravintola vai elokuvateatteri vai ... ja tuleeko tämä ihmisen nimestä tämä nimitys, tämmöiset kaikki, jotka täytyy tietää, ennen kuin osaa käsitellä tekstissä sitä nimeä, vaikkei sitä varsinaisesti kääntäisi, eikä mitenkään selittäisikään, mutta niin kuin esimerkiksi muissa kielissä se, että mitä prepositiota siitä käytetään. Että se ei ole aina loogisesti sama kuin saksassa, vaikka luulisi. Ja sitten suuri apu on ollut se, että esimerkiksi niin kuin juuri tässä *Peltirumpu*-seminaarissa, että me saimme niin kuin suuret karttakopiot kaikista paikoista, että näkee, miten ne kadut menee ja ... niin se oli kyllä myöskin yksi semmoinen apu. No, tietysti niitä nyt itekin on löytänyt sitten varsinkin juuri Stralenin-keskuksesta, kun siellä on vanhat tietosanakirjat niin niistä niin kuin ottanut kopion Danzigin kartoista ja ... Mutta että niissä on aina vaan keskustat, kun esimerkiksi *Peltirumpu* tapahtuu Lanfuhrissa pitkälti, niin tarvitaan sitten Lanfuhrin karttakin. Ja siis kaikennäköistä tämmöistä taustatietoa hirveän paljon, juuri jota ennen vanhaan joutui selaamaan tietosanakirjoista ja toisen maailmasodan historiasta ja ties mistä, niin se tulee siellä nyt niin kuin annettuna, että se nopeuttaa kyllä sitä prosessia suunnattomasti, juuri jonkun Mein Jahrhundert kohdalla. Mehän saimme siis semmoisen, niin kuin niissä jälkisanoissa mainitsinkin muistaakseni, yhteenvedon, että mikä tässä nyt on todellinen tapahtuma tässä taustalla, ja mihin aikaan se sijoittuu, ja niin siitä sitten vähän lyhennettynä versiona tein kääntäjän huomautuksen taakse. Jotkut asiat ovat tuttuja suomalaisille, jotkut vieraampia. Ja se niin kuin, ei sitä välttämättä kukaan kysy, mutta kustannustoimittaja tai Grass muistaa aina huomauttaa semmoisista, että tässä kesken lauseen tyyli vaihtuu, tempo vaihtuu, jonka luultavasti itekin huomaisi, mutta onhan se nyt hyvä, että joku sanoo sen. Ja varsinkin sitten tietysti näille uusille, niin se on tietysti hirveän tärkeätä, että jos tuntosarvet eivät ole vielä oikein kehittyneet tai jos meikäläisellä on jo niin kovettuneet, että ei ole enää niin herkässä.

H: Aivan. Minkä sitten, tai osaatko nimetä, mitään yksittäistä asiaa, mikä olisi tavallaan se paras anti mielestäsi näissä seminaareissa vai voiko sitä edes nimetä mitenkään?

O.S.: No, en usko, että yhtä asiaa voi niin kuin nimetä, mutta siis jotenkin se semmoinen, yleensäkin siis se asenne, että kirjailija on kiinnostunut siitä, mitä kääntäjät tekevät. Se sitten niin kuin innostaa tekemään sitä työtä ja yrittämään todella niin kuin parhaansa ja sitten se, että hän aina sanoo, että tehkää rohkeita ratkaisuja, hänkin tekee: ”Lasst euch was einfallen!” Ja sitten jotenkin semmoinen isällisen rohkaiseva myöskin sillä lailla, kun minä saatan joskus, tai kuka muu tahansa saattaa joskus huokailla, että tätä ei saa millään pelastetuksi, että tälle ei voi tehdä mitään, niin hän sanoo, että kyllä minä luotan siihen, että sinä saat sen. No, ei se aina onnistu. Ei hän, koska ei hän ole kieli-ihminen sillä lailla, että hän osaisi vieraita kieliä, niin ei hänellä varmasti ole siitä käsitystä, että millaista se kääntäminen oikeasti on, siis sellaisiin kieliin, jotka eivät ole lähelläkään saksaa. Mutta tämä tällainen, mikä nyt tässä viime seminaarissakin oli tällainen lentävä lause, että ”dichtet Übersetzer, dichtet!” Että siis se ilmaisun hauskuus tai taitavuus on sitä täsmällisyyttä tärkeämpi

hänelle. Mutta se tietysti, että kuinka paljon kukin uskaltaa niin kuin irrota siitä tekstistä... Jotenkin minulle, kun minulla on kääntäjän koulutus, niin on kuitenkin se tarkkuus niin kuin se lähtökohta. Mutta silti niin kuin täytyy tietysti yrittää tehdä siitä ilottelevaa, kun sitähan se on koko ajan. Tai ilottelevaa on ehkä väärä sana, koska ei se aina välttämättä ole hauskaa, mutta kumminkin siis niin kuin sellaista, että sen, että se ilmaisu on vivahteikasta ja että siinä todella pyritään johonkin muuhunkin kuin sen sisällön kuvaamiseen. Ja että se lauseen ja kerronnan rytmi, on hirveän tärkeä asia. Siinä tietysti, suomen rytmi on erilainen, että ei se niin kuin sillalaila onnistu niin kuin ei Vänrikki Stoolinkaan kääntäminen onnistu jambeiksi, niin sitten niistä pitää tehdä trokeeta, ja niistä tulee silti hyviä.

H: Kuinka sitten, jos mennään tähän ihan *Ravunkäyntiin*, niin voitko ensin ihan vain kuvailla, että tai miten sitä kuvailisit, että millainen käännettävä tämä *Im Krebsgang* -teos oli?

O.S.: Se on ensinnäkin sellainen kirja, että se avautuu hirveän vaikeasti. Ensimmäinen tuntuu, että ketä nämä ihmiset ovat ja mitä tekemistä heillä on. Jotenkin *Ein weites Feld* on vähän samanlainen, että siinä saa niin kuin ponnistella alkuun, että monet muut Grassinkin kirjat ovat paljon helpompia. Ja, mutta sitten toisaalta se on kaikessa järkyttävyydessään niin kuin hyvin kiinnostava sekä kirjana että käännoستهävänä, ja yhteiskunnallisena ilmiönä. Se keskustelu, mitä se Saksassa herätti, ja koko tämä, niin kuin se, että saadaan sanoa, että saksalaisetkin kärsivät. Ja ihan jopa ulkomailla saadaan sanoa niin. Ja että siis se, että eihän siitä ole saanut edes puhua, että melkein kymmenentuhatta ihmistä kuoli, että ei se ole ollut tiedossa. Puhutaan vain Titanicin tuhosta. Ja sitten tuli vielä Lucitania-matkustajalaiva sodan aikana, jossa meni myöskin enemmän kuin Titanicissa, mutta tietysti se oli sotaa, eli eri asia. Ja sitten tietysti, kun se on Suomen kannalta valtavan mielenkiintoinen se yksi tapahtuman taso. Ja sitten se oli ensimmäinen kirja Nobel-palkinnon jälkeen. Että se oli niin kuin se, että sitä seminaariakin se leimasi niin kuin sillä tavalla, että on siellä aina ollut niitä ulkopuolisia ja lehtimiehiä ja kuvaajia ja äänittäjiä, Bremenin radiohan äänitti koko seminaarin. Ja kääntäjiä oli 22. Se oli niin iso Sali, että siis oli jo akustisia vaikeuksia ymmärtää. Tällainen joukko [näyttää valokuvaa seminaariin osallistuneista kääntäjistä ja kirjailijasta Buddenbrook-talon edessä].

H: Oletko sitten kokenut, että tällaiset, kun on aina toimittaja ja vastaavia paikalla, että kuinka paljon se häiritsee sitä keskittymistä?

O.S.: No, siihen on oppinut, että se ei saa häiritä. Ja ei se minua ole ainakaan estänyt kysymästä, mutta tietenkin se voi jotakuta häiritäkin. Mutta kyllä se luultavasti niitä ihmisiä, jotka olivat ensi kertaa, niin häiritä. Me vanhat konkarit olemme saaneet siihen niin kuin jo tottua ja opetella siihen, että ... Mutta sitten tietysti yhdessä seminaarissa Grassin hermostui, ja sanoi, että nyt riittää valokuvaaminen. Hän suuttui! Ja hän ei ole kertaakaan suuttunut kääntäjilleen, ei koko aikana! Hänellä on siis pitkä pinna, ja välillä niin kuin on ollut myöskin sellaisia, ei nyt aggressiivisia, mutta vähän semmoisia niin kuin asiasta sivuun vieviä, ja semmoisia... mitä sanaa nyt käyttäisin, etten puhuisi pahaa, mutta semmoisia. Kun me yleensä pyrimme pysymään hirveän tiukasti asiassa, siis tekstissä, niin sitten on muutaman sellainen kääntäjätyyppi, jotka haluaisivat keskustella yleisemmin taustoista, niin sehän vie aivan loppumattomiin, jos kaksikymmentä ihmistä rupeaa keskustelemaan jonkun asian historiallisesta merkityksestä, niin siihenhän se seminaari sitten meneekin. Koska kaikilla on mielipiteitä, eivät ne ole tyhjöpäisiä ihmisiä.

H: Miten sitten tässä itse *Im Krebsgang* -teoksessa näkisit noin kääntäjän näkökulmasta kiinnostavimmiksi tai vaikeimmiksi käännosongelmiksi?

O.S.: No, ainakin yksi vaikeimmista oli ihan tämän Wilhelm Gustloff -laivan hahmottaminen, että miten tässä nyt liikutaan ja mitä nämä ovat nämä taavetit ja miten ne olivat, mistä kohtaa ne olivat jäätyneet ja siis koko se niin kuin tapahtuman näkeminen. Ja siinä olikin sitten yksi suuri apu se, että sieltä sain tietää, että on olemassa yksi sellainen kirja, joka käsittelee tätä. Että siellä oli hirveän

yksityiskohtaisia kuvia niin kuin juuri siitä, mistä näki, että missä kohtaa ne oli ne pelastusveneet ja minkälaisilla taavateilla ne oli siellä ja minkälainen on Trachtenzimmer [kansallispuhuuone], ja minkälainen se oli se uima-allas. Ja minä sitten sain saksalaisen kirjaston ostamaan sen kirjan, koska se on sen verran kallis, että ajattelin, että en viitsi ostaa ja kuitenkin kun se oli yleisesti kiinnostavaa silloin. Niin se oli hyvä, että oli näitä konkreettisia kuvia. Ja sitten meillä olisi ollut mahdollisuus nähdä myös se elokuva, joka on tehty siitä Wilhelm Gustloffista [*Nacht fiel über Gotenhafen*], mutta se oli myöhään illalla, yleensäkin ne loppuu hirveän myöhään ne illalliset, siis iltaruokailu loppuu myöhään, ja sitten sen jälkeen, ja se oli tietysti vapaaehtoista, ja minä totesin, että en halua nähdä siitä mitään fiktiivistä, joka niin kuin sitten lukitsee sen, mitä minä olen nähnyt päässäni. Koska minulla on hyvin elävänä mielessäni yksi Kerstin Ekmanin runo, jossa hän sanoo, että hän on, kun hän on isoäidin luona, niin isoäidillä ei ollut mitään leikkikaluja, mutta isoäidillä oli laatikollinen valokuvia, ja ne valokuvat olivat hänen lapsuudestaan, ja aina kun hän meni sinne, niin hän levitti ne valokuvat lattialle, ja nyt ne peittävät hänen lapsuutensa. Hän näkee vain ne valokuvat. Ja minä uskon, että valokuvilla on tällainen, koska itselläni on vähän samanlaisia kokemuksia ja kun ajattelen sitä taloa, jossa olen viettänyt ensimmäiset vuoteni, niin näen valokuvat. Ja en mennyt katsomaan sitä elokuvaa, joka sitten tuli telkkarista sen jälkeen, kun kirja oli jo ilmestynyt, ja totesin silloin, että oli kyllä hyvä, että en mennyt. Että kyllä se on, koska kirjan on kuitenkin tarkoitus toimia kirjallisuutena, mutta että sitten tietysti juuri tällaisista konkreettisista yksityiskohdista, jonkun rakennuksen, että miltä se näyttää tai miltä joku laiva näyttää tai minkälaisia ne asut olivat, minkälainen suikka niillä oli päässä, kaikki tällaiset asiat ovat hirveän tärkeitä. Ja silloin vielä ei googlekaan ollut niin loistava kuin se on nykyään, esimerkiksi juuri kaikki RAD:n, siis Reichsarbeitsdienstin asut, sen kun katsot googlesta vaan, että minkälainen se oli se niiden päähine. Niin tuommoisissa asioissa. Niin ja sitten se, niin kuin sinä puhuit tästä, että se on niin kuin dokumenttia ja fiktiota, niin se on ja sitten se on sama tässä Sipulissa nyt sitten. Että kun puhutaan oikeista ihmisistä oikeilla nimillä, niin silloin niitten faktojen pitäisi olla oikein. Ja, että kaikki pitää tarkistaa, jos vain mahdollista, niin vielä tarkemmin kuin vain puhtaan fiktion kohdalla. Mutta sitten toisaalta, se on kuitenkin kirjallisuutta, niin ei niiden faktojen pitäisi niin kuin ottaa ylivaltaa. Että se on se sama, että ensin haetaan, niin kuin selataan kirjasta läpi hakemalla jonkin kasvin nimeä, ja sitten kun löydetään sille joku nimi, niin sitten kääntäjä tajuaa, että kyllä, hyvä on, mutta se ei sovi tähän ollenkaan. Tämäkin on tietysti juttu, jonka olet kuullut sata kertaa, että käytän esimerkkinä yleensä, niin kuin toisinpäin, että jos joku kääntää Eila Kivikkoahon runoa ”Timotei, sinä heiluva heinä” saksaksi, niin siinä ei auta yhtään, että näkee, että timotei on Wiesenliesgras, sen pitää itse keksiä siihen jotain muuta, koska se timotei on siinä siksi, että se on niin ihana sana. Ja tässä on sama juttu, että joskus ne niin kuin historialliset faktat ja historiankirjoittajien käyttämät termit ja muut, ovat vain sellaisia, että ne eivät sovi siihen lauseeseen, siihen yhteyteen, sen ihmisen suuhun, jos on repliikistä kyse. Mutta se pitää vaan sitten ensin hakea, että mikä se on, ja sitten päättää, että en käytä sitä. Ja se on joskus kyllä kamalaa!

H: Tosiaan ainakin yksi asia, mitä näistä historiallisista faktoista olit ottanut selvää ja tehnyt itse asiassa muutoksenkin tänne käännökseen, niin oli tästä Smolnyi-tukikohdasta kyse, ja sitten tosiaan, mitä olit tehnyt taustatutkimusta, niin se olikin ikään kuin tukialus. Niin kertoisitko tästä ratkaisusta?

O.S.: Kyllä niin se on siis saksaksi Stützpunkt, ja annoin kertoa itselleni seminaarissa, että se ei saksalaisille välttämättä kerro, että minkälainen se on. Mutta jos suomalaiselle sanoo, että venäläisillä oli tukikohta Turussa, niin suomalaiset näkevät maalla! Rakennuksia! Ja ties mitä, mutta semmoista ei ole ollut koskaan! Niin sen takia minä en voi kirjoittaa siihen tukikohta. Ja kyllä ne ymmärsi tämän, ja antoivat minulle sitten luvan ja muut saivat tehdä myöskin niin, jos halusivat. Että tota, odotas nyt [selaa papereitaan], tässä on sinulle kuva Smolyista.

H: Kyllä, tosiaankin ihan selkeä tukialus. Onko sinulle tietoa tai tiedätkö sitten, että ovatko muut kääntäjät ehkä myöhemmin sanoneet tai muuten, että miten he ovat tehneet tämän ratkaisun kanssa? Ja oliko asia kuinka yleisesti kiinnostava tai tuliko siitä paljon keskustelua?

O.S.: Kyllä siitä keskusteltiin pitkään silloin, ja lähetin sitten tämän kuvan myöhemmin kaikille sähköpostilla. Että ainakin se hollannintaja sanoi, että hän on kääntänyt sen niin, että, en nyt muista sitä hollantilaista tai enhän minä nyt sitä todella ymmärräkään, koska enhän tiennyt myöskään, että Stützpunkt ei saksalaiselle niin kuin ole välttämättä siis niin konkreettinen kuin suomalaiselle. Niin, että hän on myöskin kääntänyt sen niin, että siitä kyllä ymmärtää, että se oli vaan se laiva. Ettei siellä ollut mitään paikkaa Suomen maaperällä, jonka paikan nimi oli Smolnyi. Että kun siitä kirjasta ei, siitä saksalaisesta tekstistä ei käy ilmi, että se on laivan nimi. Ja tähän on siis Ohto Mannisen sähköposti, johon minä olen sitten yhdistänyt tuon kuvan, jonka hän myös lähetti. Ja sitten vähän ennen kuin kirja ilmestyi, niin Dietrich Assman kirjoitti Kanavassa myöskin siitä samasta asiasta. Oletko lukenut sen?

H: Kyllä olen.

O.S.: Mutta, että hän oli niin kuin, ei ottanut yhteyttä minuun, vaan, mutta kyllä hänkin oli kai Ohto Manniseen ottanut yhteyttä, hän on sen alan suurin asiantuntija Suomessa. Mutta se on kyllä semmoinen asia, mitä suomalaisetkaan eivät tiedä, siis tätäkään, että Neuvostoliitolla oli oikeus käyttää Suomen satamia Porkkalaa ja Helsinkiä ja Turkuu, silloin sen jälkeen, kun aselepo oli tehty ja Saksan sota jatkui. Ja, että ne saivat ajaa niin kuin Suomen rannikkoa pitkin ne sotalaivat, eikä niin kuin kansainvälisillä vesillä, niin kuin jotka olivat miinoitettuja.

H: Aivan, ja siinäkin tämä olikin niin kuin hyvin kiinnostava niin kuin tavallaan suomalaiselle lukijalle tämä teos, että kun siinä tavallaan tullaan näin lähelle ihan tätä Suomenkin historiaa.

O.S.: Kyllä, aivan. Ja siitä ei hirveästi löytynyt tietoa. Että kyllä minä niin kuin, Ohto Manninenkin sitten jotain kirjoja, niin tuossa on nyt vaan tuo venäläinen, jota minä en osaa lukea, neuvoi, että mistä voisi lukea. Mutta ei niissäkään niin kuin, siinä on sivumennen mainintoja ja sitten sanotaan, että suomalaiset upseerit niin kuin kävi hakemassa nämä Smolnyin ja sen sisarlaivat tai siis vastaavat alukset, elikkä ne toimivat niin kuin luotseina, koska venäläiset eivät osanneet ajaa Suomen rannikoilla, kun merimerkkejähän ei ollut, ne oli niin kuin sodan takia suorastaan poistettu. Ja, että ne oli niin kuin todella emälaivoja niille sukellusveneille, jotka sitten kävivät Saksan puolella. Että siinä mielessä Suomi on siis auttanut kukistamaan natsi-Saksaa, mikä on tietysti ihan hyvä! Kun muutenhan meidän asemaamme saa niin kuin aina selittää. Että kyllä minä niin kuin siellä seminaarissakin käytin tätä samaa vertausta kuin olen käyttänyt monta kertaa, että jos niin kuin pirun ja perkeleen välillä täytyy valita, niin kumman valitset. Semmoinen se oli se tilanne.

H: Aivan. Ja toinen kohta, minkä huomasin, niin olit ikään kuin muuttanut tähän pontikan keittoon liittyvää kohtaa, siinä alkuteoksessahan se oli tosiaan tämä perunoista tislattu suomalainen viina. Ja tässä suomennoksessa se on ”pontikka, kotipolttoinen ...

O.S.: Niin kun se pontikka on se sana. Ja se on nimenomaan, kun pontikka on useimmiten viljasta tehty. Perunastakin, mutta se ei ole pelkästään perunasta, ja sitten tuota se ”aus Kartoffeln destilliert”, niin siitä suomalainen olisi saanut sellaisen käsityksen, että ai, sitä Alkosta ostettiin. Että kun siis nimenomaan täytyy niin kuin, nykyäänhän sitä saa Alkosta, mutta eihän sitä silloin saanut, niin oli siis, että se ostettiin pimeästi. Pimeitä pulloja satamasta. Että tähän on niin kuin, en tiedä perustuuko tämä mihinkään lähteisiin ... no niin no kyllä, siis Grassillahan on näissä Smolnyissä ja kaikessa muussa ollut lähteenä yksi englantilainen kirja, englantilaisen kirjoittama ihan hyvä tutkimus sinänsä, mutta kuitenkin niin kuin väärästä näkökulmasta. Jos hän olisi lukenut suomalaisia tai venäläisiä lähteinä, niin se olisi ollut erilainen se kuva, mutta ... Ja tietysti englantilaisten ei nyt niin tarvitse, en tiedä, mikä se sitten englanniksi oli se Stützpunkt, kun nimenomaan tästä kohdasta oli puhe, että hän sanoi, että hän on sen suoraan ottanut sieltä, että vaan niin kuin kääntänyt tai käänättänyt, en tiedä. Ja kyllä minä sain niin kuin tähän luvan, pontikan toisin ilmaisemiseen.

H: Tuliko tästä sitten enemmänkin keskustelua siellä seminaarissa, tästä pontikan keitosta, vai selitkö vain, kuinka asia Suomessa yleensä on?

O.S.: Niin, kai siitä keskusteltiin. Tietysti joka paikassa pontikkaa tehdään, sillä on vain hienompi nimi, niin kuin ”grappa”. Taikka ”raki”. Kreikassa katseltiin, kun kirkon vieressä poltettiin rakiä ... [naurua] ja pappi oli mukana. Ja juuri tämä, että kun vain Alkosta sai ostaa oikeata snapsia, oikeata viinaa, niin se täytyy niin kuin sitä... ja että siinä tavallaan niin kuin suomalaiselle, että se [Alexander Marinesko] oli niin kuin laittomilla teillä, kävi huorissa ja ryyppäsi pontikkaa, osti pimeitä pulloja.

H: Sehän kyllä hänen tapoihinsa sopii tietysti. Miten sitten, kun tässä *Ravunkäynnissä*, mistä nyt ollaan puhuttukin koko ajan, on niin paljon näitä oikeita historiallisia dokumentteja, oikeita historiallisia tapahtumia, niin kuinka paljon sitten toisaalta jouduit juurikin ottamaan selvää myös itse, että tavallaan myös tarkistamaan ne, että vaikka Grass on käyttänyt jotain lähdeä, niin entä jos toisessa sanotaankin toisella tavalla ja ...?

O.S.: En minä, kun eihän se ole minun tehtäväni, muuta kuin vain löytää se oikea terminologia. Että yritän kyllä tulkita historiaa niin kuin hänkin, paitsi nyt näissä kohdissa, jotka tulevat suomalaisia vähän liian lähelle. Koska jos olisin kirjoittanut tämän Smolnyin tukikohdan niin kuin se on siinä saksalaisessa, niin siitä olisi varmasti joku niin kuin nostanut äläkän, että siitä olisi ollut pakko kirjoittaa joka tapauksessa jälkisanoihin, ja sitten juuri kun on seminaarissa saanut kysyä, että voinko tehdä näin, niin silloin on niin kuin selusta turvattu.

H: Aivan. Ja tosiaan tietysti jo se, että jos se ei kerran ole saksalaiselle välttämättä niin konkreettinen asia, se tukikohta, niin sehän jo selittää paljon sitä sanavalintaa siinä alkutekstissäkin.

O.S.: Kyllä, niin.

H: No, mitenkä sitten, meillä olisi viimeisenä teemana vielä tästä *Peltirummusta*, että nyt kun tavallaan ollaan sitä uudelleen kääntämässä, niin voisitko ihan vain kertoa siitä käännösseminaarista? Että millainen se oli? Tai kuinka se tavallaan erosi näistä muista seminaareista, koska nyt oli kyse tästä uudelleen kääntämisestä ja varmaan monet olivat jo lukeneet omalla kielellään niin tavallaan jo käännöksen?

O.S.: Kyllä. Siellä oli minun ymmärtääkseni tavallaan yksi, joka oli tekemässä ensimmäistä käännöstä, elikkä latviaksi. Ja kaikilla muilla se oli niin kuin jo käännöksenä tuttu. Ja ranskaksihan tehdään vain korjattu laitos. Että se olisi ollut vielä paljon vaikeampaa kuin ihan uudelleen kääntäminen. Ja sitten siellä oli mukana tämä tanskalainen professori, joka oli siellä vain pelkästä, silkasta kirjallisuudentutkijan ja kielentutkijan mielenkiinnosta, mutta sitten hän tuli siellä siihen tulokseen, että kyllä se täytyykin uudestaan kääntää. [naurua]

H: Mielenkiintoinen seikka.

O.S.: Ja sitten siinä, erikoista siinä seminaarissa oli paitsi se, että me olimme Gdanskissa todella niin kuin tapahtumapaikoilla, oli myöskin se, että sitten kuljimme Grassin kanssa siellä katsomassa hänen kotitaloaan ja Jeesuksen sydämen kirkkoa ja Langegassea ja kaikkia tapahtumapaikkoja. Ja jotkut kiipesivät mäelle katsomaan Guutenbergiä! [naurua] Minä en jaksanut, oli, sekin seminaari oli samanlainen kuin muut, että kaikki naiset huokailivat, että koska ehtii pestä tukkansa! [naurua] Että aamubarhaisesta iltamyöhään, koko ajan, joko istutaan pöydän vieressä tai syödään tai ollaan tukka putkella menossa johonkin. Aina sitten joka seminaarissa on myöskin Lesung, joka sitten, eli se paikkakunta, missä ollaan, niin saa sitten tämän kuuluisan vieraan ja sen laahuksen [naurua]. Ja Grass on kyllä Puolassa niin kuin, siellä ihmiset juoksivat kaduilla perässä ja kävivät hakemassa

kotoa kirjan ja tulivat ja pyysivät nimikirjoituksen. Ja sitten olimme myöskin rannikolla, ajettiin bussilla sinne kasubi-alueelle, ja Zoppotissa käveltiin pitkin laituria, missä Konrad [Tulla Pokriefken kuuromykkä veli, joka hukkuu romaanissa *Hundejahre*] hukkuu ja ja. Elikkä se on kyllä jotenkin hauskaa, että on saanut nähdä sen kaiken niin kuin omin silmin. Etenkin kun se on rakennettu vanhaan malliin uudelleen, se ei ole aito, mutta se on hyvä jäljennös. Ja siellä Zoppotissakin tuli yksi nainen, käveli ensin ohi ja sitten alkoi siunailemaan, että voi hyvänen aika, minun elämäni onnellisin päivä! Osasi sen verran saksaa, että puhui saksaksi tai sitten meidän puolan kääntäjämme tulkki. Nämä kävelyretket niin kuin oli kyllä se, siis että olimme niin kuin turisteja tavallaan, kulttuurituristeja, niin oli se suuri ero. Ja se, että se on ainoa seminaari, joka on ollut kesällä ... eikä kun myöskin *Treffen im Telgte* oli kesällä.

H: Aivan, ja se on varmasti niin kuin, siinä pääsee jo niin konkreettisesti siihen kirjaan ja sen kokemusmaailmaan, kun oikeasti kulkee, vaikka ne eivät ole enää ihan niitä samoja askeleita...

O.S.: Aivan, niin ja se, mitä varmasti olen kyllä haastatteluissa ennenkin, ei tämä ole sinulle mitään uutta, mutta vielä kerran korostaisin sitä, että kaikissa seminaareissa Grass aina lukee tekstiään, ja se on kyllä suurenmoista. Siis varsinkin tietysti runojen kohdalla, joita *Kampelasta* alkaen on ollut mukana paljon, nyt uudemmissa kirjoissa ei ehkä nyt enää niinkään, mutta siis juuri niin kuin tämä, että saa sen rytmin korviinsa... että kun niin kuin tuossa *Peltirummussa* on yksi sellainen kohta, missä hyvin erikoisella kielenkäytöllä kuvataan ratsuväen hyökkäystä. Se kiihkeä rytmi, mikä siinä on, niin se on hyvä, että se on korvissa myöskin eikä vain silmissä, ja kun hänellä on niin kertakaikkisen upea tapa, se on siis paras tekstinsä lukija, mitä minä tiedän. Voi niitä olla vielä parempia, mutta semmoinen vähän karhea, mutta kuitenkin soinnikas ääni, matala ja ilmeikäs, siinä on kyllä näyttelijän vikaa. Ja sitten se saa sen tekstin kyllä niin hienosti elämään! Että jos vain jossakin olet, missä on Lesung ja Grass, niin tappele itsesi sisään.

H: Se olisi kyllä hienoa. Toivottavasti vielä joskus.

O.S.: Berliinissähan niitä nyt aika useinkin varmaankin on.

[Lopuksi keskusteltiin vielä Berliinistä, *Peltirummusta* ja Grassista ylipäänsä, mutta tämä keskustelu jääköön vain keskustelijoidensa omaksi, sillä sen sisällössä ei ole mitään tutkimukseeni liittyvää.]

Liite 2: Günter Grass – lyhyt biografia

1927: Günter Grass syntyy Danzigissa siirtomaatavara kauppiasperheen pojaksi 16. lokakuuta.

1944–1945: Vapaaehtoisena SS-joukoissa (Grass 2006, 126). Haavoittuu Cottbusissa, jonka johdosta siirretään Marienbadin hoitolaitokseen. Tämän jälkeen joutuu amerikkalaisten sotavangiksi Bayerissa.

1946: Vapauduttuaan työskentelee kalisuolakaivoksessa.

1947/1948: Harjoittelijana kivenhakkaajan opissa.

1948–1952: Opiskelee Düsseldorfin taideakatemiassa (*Düsseldorfer Kunstakademie*) kuvanveistoa ja grafiikkaa.

1953–56: Muutto Berliiniin. Opintoja Berliinin taidekorkeakoulussa (*Hochschule für Bildende Künste*).

1954: Avioituu sveitsiläisen baletin opiskelijan Anna Margaretha Schwarzin kanssa.

1955: Ensimmäinen esiintyminen Ryhmä 47:n (*Gruppe 47*) tapaamisessa.

1956: *Die Vorzüge der Windhühner. Gedichte. Prosa. Zeichnungen.* Ensimmäinen veistosnäyttely Stuttgartissa.

1956–1960: Kuvanveistäjänä ja kirjailijana Pariisissa.

1957: Ensi-ilta näytelmälle *Hochwasser*. Kaksoset Franz ja Raoul syntyvät.

1958: Ensi-ilta näytelmälle *Onkel Onkel*.

1959: *Die Blechtrommel*. Suom. Aarno Peromies: *Peltirumpu* (1961) ja Oili Suominen: *Peltirumpu* (ilmestyy 2009).

1960: Muutto takaisin Berliiniin.

1961: *Katz und Maus*. Suom. Aarno Peromies: *Kissa ja hiiri* (1962). Tukee SPD:n Willy Brandtin liittovaalikampanjaa.

1963: *Hundejahre*. Suom. Aarno Peromies: *Koiranvuosia* (1964) ja Oili Suominen: *Koiranvuosia* (1985).

1965: Georg Büchner -palkinto. Bruno-poika syntyy.

1968: Fontane-palkinto.

1969: *örtlich betäubt*. Suom. Oili Suominen: *Paikallispuudutus* (1975).

1972: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*

1974: Tytär Helene syntyy.

1977: *Der Butt*. Suom. Oili Suominen: *Kampela* (1979).

1978: Ensimmäinen kääntäjäseminaari romaanista *Der Butt*. Paikalla yhdeksän kääntäjää. Ero Anna Grassista. Tytär Nele syntyy.

1979: *Das Treffen im Telgte*. Suom. Oili Suominen: *Kirjailijakokous* (1980). Naimisiin Ute Grunertin kanssa.

1980: *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*. Suom. Oili Suominen: *Aivoituksia eli Saksalaiset kuolevat sukupuuttoon* (1982). Volker Schlöndorffin ohjaama elokuva *Blechtrommel* voittaa elokuva-Oscarin.

1982: Liittyy SPD-puolueeseen.

1986: *Die Rättin*. Suom. Oili Suominen: *Rottarouva* (1987).

1988: *Zunge zeigen. Ein Tagebuch in Zeichnungen, Prosa und einem Gedicht*. Suom. Oili Suominen: *Häpeän kieli* (1989).

1990: *Schreiben nach Auschwitz*. Vierailevana luennoitsijana Frankfurt am Mainissa.

1992: *Unkenrufe*.

1993: Gdanskin kaupungin kunniakansalaisuus. Kustantajan vaihto Luchterhandista Steild-kustantamoon.

1994: Bayerin taideakatemian (Bayerische Akademie der Künste) kirjallisuuspalkinto. Karel Čapek -palkinto yhdessä Philip Rothin kanssa.

1995: *Ein weites Feld*. Suom. Oili Suominen: *Avarammille aloille* (1996).

1996: Tanskan Sonnig-palkinto sekä Lübeckin kaupungin Thomas Mann -palkinto.

1997: *Fundsachen für Nichtleser*. Suom. Oili Suominen: *Löytötavaraa lukuhaluttomille* (1997).

1999: Kirjallisuuden Nobel-palkinto. *Mein Jahrhundert*. Suom. Oili Suominen: *Minun vuosisatani* (1999).

2002: *Im Krebsgang*. Suom. Oili Suominen: *Ravunkäyntiä* (2002).

2003: *Lätze Tänze*, runoja.

2006: *Beim Häuten der Zwiebel*. Suom. Oili Suominen: *Sipulia kuoriessa* (2007). Kääntäjäseminaari romaanin *Die Blechtrommel* uudelleenkiääntämisestä.

Deutsche Kurzfassung

Universität Tampere

Institution für Sprach- und Translationswissenschaften

Translationswissenschaft (Finnisch-Deutsch)

MÄKELÄ, ANNE MAARIT: Wenn der Autor eine Rolle spielt.
Über die (Interpretations-)Autorität des Autors Günter Grass in seinem Roman *Im Krebsgang* und ihre Wirkung auf die Übersetzung des Romans ins Finnische, Schwedische, Dänische und Englische

Magisterarbeit: 113 Seiten

Anhänge: 20 Seiten

Deutsche Kurzfassung: 13 Seiten

Mai 2008

1. Einleitung

Übersetzer sind die genauesten Leser. Sie nehmen den Autor beim Wort. Unerbittlich sind sie ihm auf der Spur. Sie finden sich nicht bereit, Unverständliches oder dem Autor unterlaufene Ungenauigkeiten als ein nach diffuser Vieldeutigkeit verlangendes Symbol hinzunehmen. Sie wollen es genau wissen. Sie penetrieren den Autor. (Günter Grass 2001; zitiert nach Frielinghaus 2002b: 187.)

Der zentrale Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist die Autorität des Schriftstellers Günter Grass in seinem Roman *Im Krebsgang* und ihre Wirkung auf die Übersetzung des Romans ins Finnische, Schwedische, Dänische und Englische. Die Untersuchung arbeitet mit der Hypothese, dass die Übersetzer wegen hohen Respekts dem Schriftsteller und dem Ausgangstext (AT) gegenüber den Ausgangstext treu und in Achtung desselben wiedergeben wollen. So zum Beispiel schreibt Pernilla Rosell Steuer dazu in ihrer Dissertationsarbeit von 2004: „Man braucht nur die Werkstattberichte der praktizierenden literarischen [Grass-]Übersetzer zu lesen, um sich von der Bedeutung des Originaltextes für die Übersetzer selbst zu überzeugen: ihr Verhältnis zu Originaltext und Autor scheint grundsätzlich von großem Respekt und tief empfundener Ehrerbietung gekennzeichnet.“ (Rosell Steuer 2004: 10; vgl. auch die Untersuchung von Lindqvist 2005). Mit Hilfe bestimmter, für Grass' Stil und Themen typischen Merkmalen soll eine vergleichende Analyse des Ausgangstextes und der Übersetzungen durchgeführt werden. Dazu werden nicht nur die genannten Texte, sondern auch Aussagen der Grass-Übersetzer verwendet (siehe z. B. Frielinghaus 2002a, Øhrgaard 1988).

2. Übersetzer und Autor - ein historisches Überblick

Über ‚Autor‘ im heutigen Sinne kann man eigentlich erst nach die Entdeckung der Gutenbergschen Buchdruckerei (1488) sprechen. Vor dieser Zeit wurde meist der Name des Autors weggelassen, insbesondere bei biblischen Texten, als deren Autor Gott angesehen wurde. (siehe z. B. Bennet 2005: 48–49.) Weil die biblischen Dokumente als „Wort Gottes“ angesehen wurden, wurden sie wortwörtlich, so treu wie möglich übersetzt. Nach Andrew Chesterman (1997: 22) hat dieses Übersetzungsideal seinen Hintergrund in der Angst vor Heterodoxie und ihren Folgen, aber auch in dem hohen Respekt vor der Autorität des ATs. In den neueren übersetzungswissenschaftlichen Auseinandersetzungen hat die wortwörtliche Übersetzung immer noch ihre Anhänger (siehe z. B. Newmark 1981, 1991). Als die zu übersetzenden Texte statt biblisch immer weltlicher wurden, insbesondere im Zeitalter der Renaissance, änderte sich das Übersetzungsideal. Übersetzen wurde nicht mehr als wortwörtliches Kopieren angesehen, sondern als Interpretation, Kommentierung, Adaption, sogar als Erklärung des ATs. (Chesterman 1997: 24–25.)

Fast das ganze 18. Jahrzehnte war laut Louis Kelly (1979: 48–49) immer noch von dem Gedanken geprägt, dass eine Universalie der Sprache ein logischer Zusammenhang zwischen Bedeutung und Bedeutungseinheit sei. Für die deutschen Romantiker dagegen bildete sich die Universalie von der kreativen Energie heraus, die ihre Gestalt in der Bedeutung annahm und die als „reine Sprache“ bezeichnet wurde. Die Romantiker dachten also, dass hinter allen Sprachen eine gemeinsame reine Sprache stecke, demgemäß AT und Übersetzung als verschiedene Manifestationen der reinen Sprache angesehen wurden. Friedmar Apel (1983: 51) zufolge waren die Übersetzungsprobleme von hoher Bedeutung innerhalb der Kunsttheorie der Romantiker, weil jede Übersetzung als ein Moment im Fortleben des alten Werks, gleichzeitig aber selbst als ein neues Werk und somit als Moment der werdenden Kunstform angesehen wurde. Friedrich Schleiermacher (2007: 15) stellt in seiner Abhandlung „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens“ von 1838 fest, dass die Übersetzer beim Übersetzen zwei verschiedene Alternative haben: „Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“ (Übers. AMM). Für Schleiermacher war die erste Alternative die einzig richtige. Der dänische Übersetzer von Grass Per Ørngaard (2002: 105), dessen Übersetzungsmethode gerade auf dem Schleiermacher’schen Verfremdungsgedanken beruht, stellt aber fest, dass das Übersetzen in der Praxis nie ein Entweder-oder ist. Es ist jedoch wichtig zu bemerken, dass für Schleiermacher (2007: 36) Übersetzer nicht den Ausgangstext *an sich* vermittelt (weil unmöglich), sondern sein Verständnis, das er gewonnen hat. In den Fußstapfen der Romantiker und Schleiermachers tritt Walter Benjamin (2007: 46), der in seinem Essay „Die Aufgabe der Übersetzer“ von 1923 schreibt, dass die Aufgabe daraus besteht,

eine solche Intention zu finden, die „das Echo des ATs“ nachahmen lässt. Für Benjamin (2007: 41) ist die Übersetzung ein „Moment im Fortleben des ATs“, und daher immer etwas Anderes als das Original. Das romantische Übersetzungsideal bleibt also immer unerreichbar und darauf beruhen auch die vielen Behauptungen, dass die Übersetzung immer dem AT untergeordnet ist, dass sie immer schlechter als das AT sei, ja sogar eine Fälschung des ATs darstellt (siehe z.B. Zimmermann 1999b).

In seinem Essay von 1968 erklärt der Literaturwissenschaftler Roland Barthes (1993), dass der Autor tot sei. Barthes (1993: 114) fragt, ob der Autor Verantwortung dafür trage, was er schreibt, und ob sich hinter der Sprache überhaupt ein Autor befindet, nach dessen freien Entscheidungen das Werk zustande kommt. Als Antwort darauf behauptet Barthes (1993: 114), dass „die Geburt des Lesers unbedingt den Tod des Autors bedeutet.“ (Übers. AMM). Alexis Nouss (2007: 163) sagt seinerseits: „Der Tod des Autors bedeutet die Geburt des Übersetzers.“ (Übers. AMM). So ist in der übersetzungswissenschaftlichen Diskussion eine Verschiebung von den autor- und AT-orientierten Anschauungen hin zu zieltext- und leser- bzw. übersetzerorientierten Anschauungen in den 1990er Jahren zu sehen. Besonders wichtig wurde auch die Frage nach der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit der Übersetzer. Zum Beispiel forderte Lawrence Venuti (1995), dass die Übersetzer in ihren Übersetzungen sichtbar sein sollten, so dass für den Leser klar wäre, dass er eine Übersetzung, nicht eine Kopie des ATs liest. Douglas Robinson (1991: 85) dagegen möchte, „den Übersetzer von der Tyrannei des Autors und des Lesers [...] befreien!“ (Übers. AMM).

Nach den AT- und übersetzerorientierten Extremen versuchen die gegenwärtigen übersetzungswissenschaftlichen Auseinandersetzungen einen Bilanz zwischen beiden zu formulieren, wo gleichzeitig die Kreativität des Übersetzers (siehe z. B. Kußmaul 2000) und Einzigartigkeit der Übersetzungen sowie die Wirkung des ATs und der Kontext des Übersetzens berücksichtigt sind. So zum Beispiel meint Riitta Oittinen (1997) in Anlehnung an Mihail Bahtin, dass das Übersetzen eine „karnevalistische“ Tätigkeit sei, bei der sich der Übersetzer der erschreckenden Autorität des Originaltextes versagt und sich den Originaltext mit Hilfe von Lachen zu einer vertrauten Geliebte macht.

3. Autorität des Autors und Übersetzen – der Fall Günter Grass

Wohl von kaum einem anderen deutschen Schriftsteller der Nachkriegsliteratur geht eine so faszinierende Wirkung aus wie von Günter Grass. Seit fünf Jahrzehnten erregen Person und Werk des Danziger Dichters großes Aufsehen, lassen Kontroversen über Inhalte, Sinn und künstlerischen wie politischen Wert seiner Prosa entstehen, erhitzten Literaturkritik und öffentliche

Diskussion. Bei der Verbreitung Grass' im Ausland besitzt die Übersetzertätigkeit eine Schlüsselfunktion. Im Vergleich zu vielen anderen seiner Kollegen achtet Grass auch auf seine Übersetzer. Ihm zufolge sind die Übersetzer „die genauesten Leser“ seiner Bücher (Grass 2001b, 187). Øhrgaard (2002b: 100) behauptet, dass Bücher für Grass wie seine Kinder sind: „Er setzt sie nicht nur in die Welt, er erzieht sie auch: in Lesungen oder eben bei Übersetzertreffen.“

3.1. Übersetzerseminare

Seit Erscheinen des Romans *Der Butt* 1977 sammelt Grass seine Übersetzer auf Kosten des deutschen und des jeweiligen ausländischen Verlages um sich, um mit ihnen das neue Buch zu besprechen und zu zerlegen. Die Idee dazu bekam Grass durch die vielen Fehler und Missverständnisse in der ersten schwedischen Übersetzung der *Blechtrommel* (*Blicktrumman* 1961, übers. Nils Holmberg; Rosell Steuer 2004: 8). Die erste Übersetzerseminare wurde 1978 veranstaltet, damals mit neun Übersetzern. Seitdem sind es insgesamt neun Seminare (die jüngste über den autobiographischen Roman *Beim Häuten der Zwiebel* 2006), die Teilnehmerzahl variiert je nach Seminar. Von Anfang an haben die Übersetzerseminare auch Presse und Publikum offen gestanden. (Suominen 2004: 82–85.) Nach dem ersten Treffen waren die Übersetzer so wie der Schriftsteller selbst davon fest überzeugt, dass bald auch andere Schriftsteller ihrem Beispiel folgen werden. Sie haben ein gemeinsames Manifest verfasst, mit dem sie Verleger und Schriftsteller überall in der Welt zu ähnlichen Seminaren auffordern wollten. (Øhrgaard 2002a: 9.) Schriftsteller wie zum Beispiel Don de Lillo oder Kerstin Ekman haben zwar ihre Übersetzer um sich gesammelt, bis jetzt ist Grass aber der einzige Schriftsteller, der eine richtige Institution aus seinen Übersetzertreffen gemacht hat (Suominen 2004: 82).

Die Länge der Seminare variiert je nach Länge des Buches von drei bis vier Tagen bis zur einer Woche (Jürgs 2004: 154). Suominen (2004: 83) zufolge ist der Arbeitsvorgang fast immer derselbe: Übersetzer und Autor arbeiten von zehn Uhr morgens bis sechs Uhr abends zusammen. Am Anfang wird das Werk als Ganzes behandelt, nachdem Grass' Verlagsredakteur bzw. die Verlagsredakteurin die Struktur und den Aufbau des Werkes erklärt haben. In dem Zusammenhang wird oft auch lange über den Namen des Werkes diskutiert. Danach wird der ganze Text, Seite für Seite, genau durchgelesen, und jeder Übersetzer hat die Gelegenheit, alles zu fragen, was er wissen will. Und die Fragen sind vielerlei: Wie wird ein bestimmter Name auf Deutsch ausgesprochen, ist eine bestimmte Alliteration oder ein bestimmtes Wortspiel gemeint oder aus Versehen entstanden uns so weiter. Oft wird Grass auch gebeten, dass er die Gedichte in seinem Werk vorliest, so dass die Übersetzer den Rhythmus besser begreifen könnten. (Suominen 2004: 83.)

Laut Helmut Frielinghaus (2002b: 189) macht die direkte Zusammenarbeit dem Autor Spaß und er nennt sogar seine Übersetzerinnen und Übersetzer seine „erweiterte Familie“. Auch die Übersetzerinnen und Übersetzer fühlen sich fast geehrt, wenn der Autor ihnen so viel Aufmerksamkeit schenkt. Michael Jürgs (2004: 154) stellt fest: „Manche von denen, die wie Mitglieder einer großen Sippe beim Familientreffen an einem langen Tisch sitzen, kennen sich seit Jahrzehnten und sind mit dem Familienvater, dem Oberhaupt, selbstverständlich per du.“ Die Übersetzerseminare sind ein deutliches Zeichen für die Autorität des Autors seinen Übersetzern gegenüber, aber sie zeigen ebenfalls, dass es um gegenseitigen Respekt und Vertrauen geht, nicht um ein von oben nach unten gerichtetes Verhältnis.

3.2. Besonderheiten des Grass'schen Schaffens

Schon seit seinem ersten Roman *Die Blechtrommel* behandelt Grass in seinen Werken Themen der deutschen Geschichte und versucht damit, das „Adorno-Gebot“ zu beantworten, nach dem das Schreiben nach Auschwitz barbarisch sei (Grass 1990: 14, 18). Laut Michael Henry Heim (2002: 70) reicht es für einen Grass-Übersetzer nicht, dass er das Buch, das er übersetzt, im Kopf hat, sondern er muss gewissermaßen sein ganzes Werk abrufen können, weil Grass sich dauernd auf eigene Aussagen bezieht. Demzufolge werden im Folgenden einige, für Grass' Schaffen typische und wiederkehrende Elemente kurz skizziert, die auch für den Übersetzer zu beachten sind.

Schuld, Anklage und Urteil kommen als wiederkehrende Themen in Grass' Werken vor (siehe z. B. Oskars Schuld und Geständnisse in der *Blechtrommel*). Schuld ist auch immer mit Verantwortung verknüpft und dies manifestiert sich meistens in der Verweigerung der Erzähler-Figuren ihre eigene Schuld und Verantwortung zu erkennen und einzugestehen. Obwohl sie es nicht wollen – wie zum Beispiel Paul Pokriefke in *Im Krebsgang* sagt: „Ich will aber nicht weiter im Krebsgang.“ (30) – fühlen die Erzähler sich gezwungen zu erzählen. Und weil die Grass-Prosa sich mit der Vergangenheit beschäftigt, haben die Geschichten auch immer etwas mit Erinnern und Erinnerungen zu tun. Erinnerungen sind aber, wie Grass in seinem neusten, autobiographischen Roman *Beim Häuten der Zwiebel* (2006: 199) behauptet, unzuverlässig, sogar trügerisch. Damit ist vielleicht zu erklären, warum Grass' Erzählerfiguren ebenfalls öfters als unzuverlässig zu bezeichnen sind.

Grass' Werk ist reich an wiederkehrenden Motiven wie zum Beispiel die Möwen, der Katholizismus, die zahlreichen Brände sowie selbst ein Schiffuntergang wie jener, von dem Grass in *Im Krebsgang* erzählt, scheint vorgezeichnet in seinem ersten Roman der *Blechtrommel* (siehe Seite 40 im *Blechtrommel*; Øhrgaard 2007: 11.) Laut Suominen (Mäkelä 2007: 8) finden sich bei

Grass häufig feste Wendungen, die besonders oft in seinem Roman *Beim Häuten der Zwiebel* vorkommen, in dem Grass ständig auf sich selbst (auf sein Werk und sein Leben) verweist. Solche Hinweise, die nicht unbedingt leicht zu erkennen sind, bedeuten für den Übersetzer strenge Arbeit, vor allem wenn er das Werk als Teil des ganzen Schaffens zu übersetzen strebt. Beim Übersetzerseminar zu *Beim Häuten der Zwiebel* haben die Übersetzer allerdings ein nützliches Hilfsmittel für ihre Aufgabe bekommen, da der Verleger Grass' alle seine Prosawerke auf einer CD gesammelt hat. Mit deren Hilfe kann der Übersetzer, wenn ihm eine Wendung in Grass' Werk irgendwie bekannt vorkommt, die Herkunft eines Verweises leichter finden, im maschinenlesbaren Textkorpus.

Im Bereich der Syntax ist Grass' Prosa durch einige ungewöhnliche Satzstellungsphänomene gekennzeichnet. Dazu gehört laut Bengler (2004: 103) zum Beispiel die Einbettung, bei der es sich um ein Stilmerkmal handelt, bei dem bestimmte Satzglieder (z. B. Gliedsätze, Partizipien etc.) gerade nicht ausgeklammert werden, obwohl dies im Hinblick auf die sprachliche Norm zu erwarten wäre. Bei der Einbettung temporaler, durch die Konjunktion „während“ eingeleiteter Nebensätze soll Bengler (2004: 103) zufolge durch das Stilmerkmal auf die Gleichzeitigkeit mehrerer Ereignisse auch syntaktisch verwiesen werden. So zum Beispiel beschreibt Paul Pokriefke in dem Roman *Im Krebsgang* mit einem Satz den Schiffbau der Wilhelm Gustloff [a] und [a²], sowie wie der Marinesoldat Alexander Marinesko sich für die Torpedierung des Schiffes vorbereitete [b] und dass der Jude, der den Landesgruppenleiter Wilhelm Gustloff erschossen hat, nachdem das Schiff getauft worden war, wegen des Mordes im Gefängnis saß [c]:

[a] Während der Innenraum vom untersten , dem E-Deck bis zum Sonnendeck, dem Schornstein, der Kommandobrücke und der Funkstation ausgebaut wurde [b] und entlang der baltischen Küste Tauchübungen stattfanden, [c] vergingen in Chur elf Monate Haftzeit; [a²] erst dann konnte das Schiff vom Ausrüstungskai ablegen und elbabwärts zur Probefahrt in die Nordsee auslaufen. (54.)

Auf der syntaktischen Ebene sind bei Grass ebenfalls die Wechsel von langen, weitschweifigen und kurzen, knappen Sätzen von Bedeutung. Damit wird ein besonderer Rhythmus geschaffen, der den Inhalt des Erzählten stützt. Seit dem Erscheinen der *Blechtrommel* ist nach Bengler (2004: 124) der Bereich der Wortschöpfungen eingehend untersucht und als ein besonders wichtiges Merkmal im Prosastil Grass' erkannt worden. Als Beispiel dazu kann die Wortschöpfung „Vergegenkunft“ genannt werden, die Grass zum ersten Mal in seinem Roman *Kopfgeburt* (1980) verwendet hat und die auch treffend die Grass'sche Tendenz, mehrere Zeitebenen gleichzeitig zu behandeln, illustriert (Ørngaard 2007: 54). Die Wortschöpfung „Vergegenkunft“ ist ja eben eine Zusammenstellung der Wörter „Vergangenheit“, „Gegenwart“ und „Zukunft“.

4. Gegenstand der Untersuchung

Im Krebsgang (2002) ist der zwölfte Roman des Autors Günter Grass. Der Roman beschäftigt sich mit den schwierigen Themen der neuesten deutschen Geschichte: der Vertreibung der Zivilisten aus dem Osten und die tiefe Kluft zwischen die Tätergeneration und ihren Nachkommen. Ein weiteres, gegenwärtiges Problem, Neonazismus, wird angedeutet. Das wirkliche historische Ereignis hinter diesem Roman ist die Untergang des Schiffes „Wilhelm Gustloff“, die in Friedenszeiten als ein Kraft-durch-Freude-Passagierschiff fungierte, während des Zweiten Weltkriegs als Militärschiff neuorganisiert wurde, und als es am 30. Januar 1945 von einem sowjetischen U-Boot versenkt wurde, mit Tausenden von Flüchtlingen und Soldaten vollgeladen war. Der Erzähler des Romans ist Paul Pokriefke, der seine Erzählung im Auftrag einer Person, „des Alten“, ausführt, der als Günter Grass zu erkennen ist. Paul ist in der Nacht geboren, als das Schiff unterging, als ein Sohn von Tulla Pokriefke, die aus den frühen Romanen von Grass, *Katz und Maus* (1961) und *Hundejahre* (1963) bekannt ist.

Ins Finnische wurde der Roman 2003 unter dem Titel *Ravunkäyntiä* von Oili Suominen übersetzt. In Schweden ist der Roman *Krabbans gång* 2003 erschienen als eine Übersetzung von Lars W. Freij. Die dänische Übersetzung des Buches *I Krebsegang* erschien ebenfalls 2003 von Per Øhrgaard, und die englische Übersetzung *Crabwalk* von Krishna Winston wurde zuerst 2002 in den Vereinigten Staaten und danach, 2003, in Großbritannien publiziert. Im folgenden Abschnitt werden die wichtigsten Ergebnisse der Analyse vorgestellt. Es handelt sich hier um eine vergleichende Analyse des Originaltextes und der Übersetzungen der nordischen Länder sowie der englischen, da der englische eine große Sprache, die finnische, swedische und dänische kleine Sprachen repräsentieren. Zwecks dieser Untersuchung habe ich mit der Übersetzerin Suominen ein Interview (siehe Mäkelä 2007) durchgeführt.

5. Ergebnisse

Ein zentraler Begriff bei der Analyse ist der umstrittene und mehrdeutige Begriff des Stils (zum Stil siehe z. B. Cassirer 1986, Hatim und Mason 1990). Kelly behauptet zum Beispiel (1979: 179), dass beim Übersetzen Stil nie ohne Bedeutung ist. Auch die Grass-Übersetzer halten den Stil des Autors für wichtig. Suominen (2005: 105) stellt fest, dass „Stil und Inhalt untrennbar in der Literatur sind“, und glaubt, dass „sie oft im Kopf des Autors gleichzeitig zustande kommen“ (übers. AMM). Øhrgaard (1988: 190) wiederum schreibt, dass „die literarische Übersetzung vor allem dem Ton und Stil des ATs treu sein muss.“ Yvonne Lindqvist behauptet in ihrer Untersuchung von 2005, in der sie Übersetzungen der Nobelpreisträgerin Toni Morrison mit den Übersetzungen von Harlequin-

Romanen verglichen hat, dass die Morrison-Übersetzer bedeutend mehr zu einer ausgangstexttreuen Übersetzung tendierten. In ihren Schlussfolgerungen nennt Lindqvist (2005: 115), dass die Morrison-Übersetzer den AT respektieren, und dies zeigt sich vor allem daran, dass die Übersetzer die Form und den Stil des ATs bewahren wollen.

Gerade in der Literatur ist davon auszugehen, dass jeder Autor beim Abfassen seiner Texte einen besonderen individuellen Stil pflegt, der ihn von anderen Autoren unterscheidet. Laut Benger (2004: 29) kann der Stil eines Autors als eine bewusste Entscheidung für eine ganz spezielle und immer anzutreffende sprachliche Formulierung begriffen werden, die innerhalb der Menge potenzieller sprachlicher Realisierungsformen möglich ist. Damit sind beispielsweise auf syntaktischer Ebene bestimmte Typen von Satzkonstruktionen oder typische Satzlängen gemeint. Im Bereich der Lexik kann dies das Anlegen charakteristischer Wortfelder oder gewollter semantischer Strukturen umfassen. (Benger 2004: 29.) Es ist natürlich fraglich, wie weit die sprachlichen Entscheidungen eines Autors in seinem Text bewusst sind. Zum Beispiel Hatim und Mason (1990: 10) nennen den linguistischen Gebrauch eines Individuums Idiolekt, meinen aber, dass idiolektischer Sprachgebrauch unbewusst zustande kommt. In Abschnitt 3 wurden einige für das Grass'sche Schaffen besondere Merkmale vorgestellt, die ich hier Stil nenne und die als Hintergrund bei der Analyse fungieren. Auch Kulturspezifika sind in der Analyse zu beachten (siehe 5.2.), weil die Grass-Prosa sich mit der deutschen Geschichte und Gegenwart beschäftigt.

5.1. Zur Titelwahl der Übersetzungen

Im Hinblick auf den Titel des Romans *Im Krebsgang*, der verschiedene Bedeutungsebene in sich birgt, lassen sich in den Übersetzungen Defizite erkennen. Der Titel verweist einerseits auf die Art und Weise, wie Paul Pokriefke seine Geschichte erzählt:

Aber noch weiß ich nicht, ob, wie gelernt, erst das eine, dann das andere und danach dieser oder jener Lebenslauf abgespult werden soll oder ob ich der Zeit eher schrägläufig in die Quere kommen muß, etwa nach Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausscherend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen. (8–9, kursiv A. M.)

Andererseits kann der Titel interpretiert werden als das, was die ganze Geschichte sagen will, also dass man von der Gegenwart bis zur Zukunft nur im Einklang mit der Vergangenheit kommen kann, dass man eben seine eigene Vergangenheit erst (be)kennen und akzeptieren muss. Drittens hat der Krebsgang die Bedeutung einer rückläufigen, sich verschlechternden Entwicklung (Duden). In den Übersetzungen ist es sehr schwierig alle diese Bedeutungsebenen des ATs zu bewahren (über

die Schwierigkeit der Titel-Übersetzungen bei Grass-Übersetzern siehe auch Winston 2002, Rosell Steuer 2004: 306–312).

Alle Übersetzungen haben einen knappen AT-treuen Titel bekommen, der auf die Tierart und die krebsartige Gehweise verweist (*Ravunkäyntiä*, *Krabbans gång*, *I Krebsgang*, *Crabwalk*). Nur der schwedische Übersetzer hat es geschafft, auch die dritte Bedeutungsebene – wenn auch nicht direkt im Titel *Krabbans gång*, so doch später in seiner Übersetzung – zu implizieren. Als Paul seine Geschichte nicht mehr weitererzählen will, sagt er: „Ich will aber nicht weiter *im Krebsgang*.“ (30, kursiv A. M.) In der Übersetzung heißt es fast mit denselben Worten: „Men jag är trött på *kräftdjurgången*.“ (34, kursiv A.M.) Obwohl im AT dieselbe Phrase, *im Krebsgang*, sowohl im Titel als auch im späteren Text vorkommt, hat der Übersetzer im Titel mit *Krabbans gång* und im Text mit *kräftdjurgången* übersetzt. In der schwedischen Sprache bedeuten sowohl *krabba* als auch *kräftdjur* ‚Krebs‘, wobei Ersteres einen Taschenkrebs (wie in dem von Grass gezeichneten Titelbild des ATs und der schwedischen Übersetzung), Letzteres die Klasse der Krebse im Allgemeinen bedeutet (SAO). *Kräftdjurgången* dagegen gibt es in der schwedischen Sprache überhaupt nicht, *gå kräftgången* ist aber ein Begriff, der darauf hinweist, dass etwas (die Entwicklung, Geschäfte oder Ähnliches) sich verschlechtert (Nordsteds). Nach diesem Muster hat der Übersetzer einen neuen Begriff *kräftdjurgången* geprägt, den der Leser mit der krebsartigen Gehweise verbindet, der kompetentere Leser kann hier aber auch die dritte Bedeutungsebene des ATs erkennen.

5.2. Wirklichkeit und Fiktion

Die Werke Grass' beruhen meist auf tatsächlichen historischen Ereignissen und sind daher reich an Verweisen auf wirkliche Personen und geographische Stellen. Das bringt manchmal mit sich, dass der Übersetzer gelegentlich entscheiden muss, ob er dem Autor oder den historischen Fakten treu sein will. Diese Entscheidung betrifft insbesondere die Übersetzer dieser Untersuchung. Im Anhang an ihre Übersetzung hat Suominen (*Ravunkäyntiä*: 249) eine Bemerkung über einen Sachfehler im AT hinzugefügt. In *Im Krebsgang* wird von einem sowjetischen „Stützpunkt Smolny im finnischen Hafen Turku“ (87) erzählt, der aber nach Hintergrundinformation von Suominen kein richtiger fester Stützpunkt, sondern ein Mutterschiff für die sowjetischen U-Boote war. Suominen hat dies auch im Übersetzerseminar richtiggestellt, und ein Erlaubnis von Grass zu einer Änderung der Stelle bekommen, weil für einen finnischen Leser *Tukikohta* („Stützpunkt“) sofort das Bild von einer festen Befestigung erwecken würde. Aufgrund der geschichtlichen Bedingungen zwischen Finnland und der Sowjetunion würden die finnischen Leser laut Suominen (Mäkelä 2007) die Stelle, wie sie im AT steht, falsch finden. Suominen und auch Winston haben die Textstelle in ihrer Übersetzungen nach dem historischen Faktum folgend präzisiert: Suominen nennt den Stützpunkt

tukialus (99, „einen U-Bootträger“), bei Winston heißt der *floating base* (91, „ein treibender Stützpunkt“). Freij und Øhrgaard folgen dagegen der AT-Wortwahl, die beides bedeuten kann: Für Freij ist es ein *stödjepunkt* (100, „Stützpunkt“), bei Øhrgaard heißt es *støttepunkt* (77, „Stützpunkt“). Die Entscheidung von Suominen zeigt Respekt und Treue dem Autor gegenüber, weil sie erstens ihn um Erlaubnis dafür gebeten hat und zweitens ihre Änderung auch dem Leser bekannt gemacht hat, worin sich auch Respekt dem Leser gegenüber zeigt.

Vor allem die schwedische Übersetzung ist mit kleineren Explikationen und ausführlicheren Erläuterungen, insbesondere im Bereich der geschichtlichen und zeitgeschichtlichen Kulturspezifika (siehe z. B. Rosell Steuer 2004), versehen. Im Vergleich zu den anderen Übersetzungen hat die schwedische sogar einen „Wörterklärungsteil“ (*Ordförklaringar*) der Übersetzung hinzugefügt, wo Begriffe und Ausdrücke des ATs wie „Alte Kämpfer“, „Bund deutscher Mädels“, „Juda verrecke!“, „KaDeWe“, „NSDAP“ und „taz“ erklärt werden. Die dänische Übersetzung stellt gewissermaßen den Gegenpol zur schwedischen Übersetzung dar, da „Spuren“ des Übersetzers, also Explikationen oder Erläuterungen, nur sehr selten entdeckt werden können. Øhrgaard (1988: 193) selbst stellt fest, dass „falls man sehr viel außerhalb des eigentlichen Texts erklären muss, [...] es vielleicht besser [wäre], sich einen anderen Text zum Übersetzen zu suchen,“ und weiter, dass „in vielen Fällen nur die Übersetzer das Bedürfnis fühlen, erklären zu müssen, nicht die Leser.“ (Übers. AMM).

Ein deutlicher Wechsel des Aspektes ist in der englischen Übersetzung zu erkennen, in der die folgende Stelle im AT, aus dem Munde von Paul Pokriefke: „Die Geschichte, genauer, die von uns angerührte Geschichte ist ein verstopftes Klo. Wir spülen und spülen, die Scheiße kommt dennoch hoch.“ (116.), folgendermaßen übersetzt worden ist: „History, or to be more precise, the history *we Germans* have repeatedly mucked up, is a clogged toilet. We flush and flush, but the shit keeps rising.“ (122, kursiv AMM..) Im AT kann die gemeinte Geschichte nicht nur ausschließlich als deutsche Geschichte, sondern eben auch als Geschichte im Allgemeinen verstanden werden, wobei in der englischen Übersetzung nur die deutsche Geschichte gemeint ist. Im Bezug auf die kulturspezifischen, insbesondere geschichtlichen und zeitgeschichtlichen Kulturspezifika lassen sich in den Übersetzungen die größten Abweichungen voneinander und vom AT erkennen. Diese Elemente sind allerdings weniger als Stil des Autors zu verstehen, dadurch kann teilweise der Abweichungsgrad der Übersetzungen erklärt werden.

5.3. Sprachliche Varietäten

Als problematisch erweist sich die Übersetzung sprachlicher Varietäten der Romanfiguren. In den AT werden verschiedene Romanfiguren durch eine Reihe unterschiedlicher regionaler oder sozialer

Varianten der Hochsprache charakterisiert. Viele der Sprechweisen sind im Kontrast zueinander konstruiert. Zum Beispiel hat Tulla Pokriefke einen sehr starken Danziger Dialekt, der sie als Person charakterisiert und sie von allen anderen Romanfiguren unterscheidet:

»Aber nai doch!« ruft sie, die ich nie besitzergreifend »meine«, sondern immer nur »Mutter« nenne. »Das Schiff hätt auf sonst wen jetauft sain kennen ond wär trotzdem abjesoffen. Mecht mal bloß wissen, was sich dieser Russki jedacht hat, als er Befehl jab, die drai Dinger direktemang auf ons loszuschicken...« (11)

In den Übersetzungen funktioniert die Beziehung zwischen Regionalsprache und Romanfigur nicht in der gleichen Form. Wenn eine Romanfigur im AT einen bestimmten Dialekt verwendet, weckt dies gewöhnlich beim AT-Leser bestimmte Assoziationen davon, wie die Sprecher dieser Dialektgruppe wahrgenommen werden. Diese Assoziationen sind aber schwierig, wenn nicht unmöglich dem Zieltextleser zu vermitteln (siehe z. B. Englund Dimitrova 1997). Der Übersetzer hat normalerweise folgende Alternative. Die eine, dass es in der Übersetzung ein zielsprachiger Dialekt verwendet wird, ist von daher problematisch, weil er beim Zieltextleser andere Assoziationen weckt als im AT gemeint. Die andere Möglichkeit, die möglichst neutrale Verwendung von Elementen der allgemeinen gesprochenen Sprache, verliert die lokalisierende Information des AT-Dialekts.

Die schwedische und dänische Übersetzung verwendeten konsequent die zweite Lösung, ebenso die englische Übersetzung, die aber im Vergleich zu den anderen Übersetzungen die von anderen Romanfiguren trennende Funktion des ausgangssprachlichen Dialekts meist verliert. Die schwedische und dänische Übersetzung gebrauchen mehrere Elementen der allgemeinen gesprochenen Sprache gerade beim Tullas Dialog als bei anderen Dialogen, in der englischen Übersetzung stehen alle die Dialogen fast bei derselben Sprachlichen Ebene. Als Kompensation hat Winston aber ihrer Übersetzung Ergänzungen, die im AT gar nicht auftauchen, hinzugefügt: „As I read that, I could hear the words Mother would have used *in her native Langfuhr idiom*: “That’s all I live for – so’s my son can bear witness one of these days.” (15, kursiv AMM.) Im AT lautet die Stelle: „In ihrer mir im Ohr nistenden Wortwörtlichkeiten hieß das: »Ech leb nur noch dafier, dass main Sohn aines Tages mecht Zeugnis ablegen.« (19) Noch früher hat die Übersetzerin einen komplett neuen Satz hinzugefügt, der auf die Aussprache von Tulla hinweisen soll: „In typical Low German fashion, she also pronounces most g’s like y’s.“ (6).

Die finnische Übersetzerin Suominen hat im Vergleich zu den anderen, aber auch im Vergleich zur Praxis des literarischen Übersetzens im Allgemeinen die ungewöhnlichere erste Alternative gewählt (vgl. z. B. Englund Dimitrova 1997). Suominen verwendet in ihrer Übersetzung von Tullas

Sprachgebrauch eine dem westfinnischen Dialekt ähnelnde Sprache. Suominen (2005: 103) begründet ihre Entscheidung damit, dass sie Tullas Sprachweise so geschrieben hat, wie es Grass selbst getan hätte, wenn er Finnisch könnte. Diese Entscheidung und ihre Begründung zeigen meines Erachtens, dass die Übersetzer sogar die üblichen Normen des Übersetzens brechen können, wenn sie dem AT treu sein wollen.

5.4. Syntaktische und lexikalische Ebene

Auf syntaktischer und lexikalischer Ebene zeigte sich, dass alle Übersetzer der syntaktischen Form, dem Rhythmus und der Wortwahl des ATs so weit es in den Zielsprachen möglich war folgten. Dies wird im Folgenden mit einigen Beispielen illustriert. In der folgenden Textstelle wird mit einem einzigen Satz in hektischem Rhythmus die ganze Geschichte des Gustloff-Schiffes sowie die Verwicklung des Erzählers illustriert:

Jadoch, nicht auf einem Torpedoboot, sondern auf dem verfluchten, auf den Blutzügen getauften, vom Stapel gelassenen, einst weißglänzenden, beliebten, kraftdurchfreudefördernden, klassenlosen, dreimal vermaledeiten, überladenen, kriegsgrauen, getroffenen, immerfort sinkenden Schiff wurde ich aus Kopf- und in Schräglage geboren. (146.)

Der eigentliche Satzkern lautet hier also: *Nicht auf einem Torpedoboot, sondern auf dem Schiff wurde ich geboren*. Alles was dazwischen steht bestimmt das Substantiv „Schiff“. Die Wortstellung ist von Bedeutung, weil dadurch gerade hervorgehoben wird, wo Paul *nicht* geboren wurde. Diese bedeutende Wortstellung haben alle Übersetzer außer Winston beibehalten. Winston hat die Wortstellung für ihren Leser im Vergleich zum AT erleichtert, indem sie das Objekt „Schiff“ vor seine Bestimmungen vorgerückt hat. Zum Ende hat sie noch mit Doppelpunkt einen bestimmenden Satz gebaut (*that's were I was born*; ‚da bin ich geboren‘):

No, no, not on a torpedo boat but on board that damned ship, named after the martyr, launched in Hamburg, once gleaming white, much loved, promoting strength through joy, classless, thrice-cursed, overcrowded, battleship-gray, torpedoed, everlastingly sinking: that's were I was born, headfirst and on a slant. (156.)

Die für Grass' Stil typischen Wortschöpfungen kommen auch in *Im Krebsgang* häufig vor, wobei es sich öfters um Zusammenstellung mehrerer Wörter handelt. Zum Beispiel hat die Mutter Tulla ein „Binnichtzuhausese Gesicht“ (50), falls sie ein Thema unangenehm findet und darüber nicht mehr reden will. Dabei verdreht sie ihre Augäpfel bis zum „Gehtnichtmehr“ (50). Als Kind hatte Tulla ein „Punktommastrichgesicht“ (55) und sein Leben lang hat ihr Sohn den „Endloserzählungen“ (110) seiner Mutter zuhören müssen. Von den Übersetzern hat Ørngaard am meisten die Zusammenstellungen nach Muster des ATs geprägt („jegerikkehjemmeansigt“ 45, „punktumkommastregansigt“ 48, „endeløsfortaellinger“ 96), nur die Zusammenstellung

„Gehtnichtmehr“ ist beim Øhrgaard wie auch bei allen anderen Übersetzern mit einem längeren Ausdruck völlig anders formuliert worden. Øhrgaard schreibt, dass sie „vendte øjnene mod himlen og længere endnu“ (45; ‚verdreh ihre Augen Richtung Himmel und noch weiter‘). Bei Winston heißt es: „rolling her eyes to the point of no return“ (50). Winston hat auch die anderen genannten Zusammenstellungen neuformuliert, außer das „Binnichtzuhausengesicht“, das bei Winston – wortwörtlich nach dem AT – „I’m-not-home-face“ (50) heißt.

6. Schlussfolgerungen und Ausblick

Insgesamt erwies die Untersuchung, dass die Grass-Übersetzer bei ihrer Arbeit sicher alles daran gesetzt haben, um Grass und seinen besonderen Stil auch ins Finnische, Schwedische, Dänische und Englische möglichst AT-treu und in kräftigen Farben nachzuzeichnen. In dem Sinne folgen die Grass-Übersetzer und -Übersetzerinnen der von den deutschen Romantikern gelegten Spur. Der hohe Respekt vor der Autorität des ATs, die am deutlichsten in den Aussagen der Grass-Übersetzer selbst zu erkennen ist und die sich als AT-treue Übersetzungen manifestieren, ist aber schon im Bereich der biblischen Übersetzung bekannt. Zugleich muss aber erwähnt werden, dass – obwohl im Allgemeinen AT-treu – alle Übersetzungen voneinander und vom AT abweichen, weil die Übersetzer letztendlich doch ihre eigenen Entscheidungen treffen müssen (eine sehr große Rolle spielen auch die Verlagsleute: sie entscheiden oft z.B. über den Titel oder gewisse Übersetzungsverfahren, vor allem mit Hinblick auf Verkaufbarkeit). Der schwedische Übersetzer Freij und die finnische Übersetzerin Suominen waren die sichtbarsten, weil sie beide einen expliziten Kommentar ihrer Übersetzung hinzugefügt haben. Die schwedische Übersetzung ist aber im Vergleich zu den anderen Übersetzungen wesentlich informativer aufgrund der vielen Ergänzungen als der AT. Die dänische Übersetzung von Øhrgaard hält sich durchgehend eng an den AT, in der der Leser der Übersetzung wie der Leser des ATs die Antworten auf seine Fragen innerhalb der von Grass geschaffenen fiktiven Welt selbst suchen müssen. Die Übersetzung von Winston ist schwierig mit wenigen Worten zu charakterisieren: Einerseits folgt sie sehr AT-treu zum Beispiel dem auch für die englische Sprache ungewöhnlichen Satzbau des ATs, macht aber andererseits dann doch zum Beispiel einen deutlichen Wechsel des Aspektes (siehe S. 10).

Die Übersetzerseminare, die bisher kaum untersucht worden sind, spielen ebenfalls eine wichtige Rolle für die Grass-Übersetzer und können als eine Form der Autorität des Autors interpretiert werden. Eine ausführlichere Untersuchung zur Wirkung der Seminare auf die Übersetzungen wäre im Folgenden lohnenswert und noch zu leisten.