

GÜNTER GRASS JA MUISTAMISEN ETIIKKA

Menneisyyden läsnäoloa nykyhetkessä ja muistamisen etiikkaa koskevat kysymykset – kysymykset siitä, miten menneisyys määrittää ja velvoittaa meitä – ovat askarruttaneet historian-, kulttuurin- ja taiteentutkijoita erityisesti parin viime vuosikymmenen aikana, mutta itse asiassa ne ovat olleet olennainen osa eurooppalaista tilintekoa menneisyyden kanssa koko maailmansotien jälkeisen ajan.¹ Erityisen polttavia ne ovat olleet saksalaisten natsimenneisyyttään koskevassa ”välienselvittelyssä”, jossa kaunokirjailijoilla, tärkeimpien joukossa Günter Grassilla (s. 1927), on ollut ratkaiseva rooli. Häntä alettiin pitää jo 1959–1963 ilmestyneen Danzig-trilogian (*Die Blechtrommel*, *Katz und Maus*, *Hundejahre*) myötä saksalaisten sotienjälkeisen sukupolven omanatuntona, mutta hänen vuonna 2006 ilmestynyt muistelmateoksensa *Sipulia kuoriessa* (*Beim Häuten der Zwiebel*), jossa hän kertoo kuuluneensa Waffen-SS -joukkoihin 17-vuotiaana toisen maailmansodan loppuvaiheessa, sai monet vaatimaan Grassin aseman uudelleenarviointia; jotkut jopa esittivät, että hänen tulisi palauttaa vuonna 1999 saamansa Nobelin kirjallisuuspalkinto.² Muistelmateoksen ympärille syntyneessä mediakohussa kuitenkin pitkälti sivuutettiin se monisyinen tapa, jolla Grass pohtii muistamisen etiikkaa koskevia kysymyksiä läpi tuotantonsa.³

Keskityn artikkelissani tarkastelemaan, miten näitä kysymyksiä käsitellään *Koiranvuosia*-romaanissa (*Hundejahre*, 1963), jota Grass itse pitää tärkeimpänä, mutta toisaalta väärinymmärretyimpänä teoksenaan, ja analysoin tästä sekä *Sipulia kuoriessa* -teoksesta hahmottuvaa muistamiseen ja menneestä kertomiseen liittyvää eettistä problematiikkaa.⁴ Lähtökohtanani on näkemys siitä, että se, mitä sanottavaa Grassilla on natsimenneisyyden muistamisen problematiikasta, välittyy parhaiten Danzig-trilogiasta – ennen muuta *Koiranvuosia*-romaanista – ja *Sipulia kuoriessa* -teos voidaan nähdä tämän kaunokirjallisuuden keinoin tapahtuvan pohdinnan eräänlaisena jälkikirjoituksena, joka tuo joitakin lisäulottuvuuksia hänen muistamisen etiikkaansa. Lukemalla näitä teoksia rinnakkain ja mm. Hannah Arendtin, Theodor Adornon, Reinhart Koselleckin ja Paul Ricœurin ajatusten valossa selvitän, millä tavoin Grass näkee

"Auschwitzin" velvoittavan meitä nykypäivänä, miten hän kuvaa subjektin narratiivista rakentumista menneisyydestä kertomisen kautta ja minkälaisena hänen ajattelunsa valossa näyttäytyy taiteen kriittinen ja eettinen potentiaali.

Pahan banaalius

Grassin koko tuotannossa on keskeistä pikkuporvarillisen elämänpiirin ja tästä kumpuavan arkisen pahuuden kuvaus. Kuten Grassin lapsuus- ja nuoruusvuosista kertovasta *Sipulia kuoriessa* -teoksesta käy ilmi, vaikka hän on perinteisesti suosinut kolmannen persoonan kerrontaa, on hänen tuotannossaan – etenkin Danzig-trilogiassa – vahvasti omaelämäkerrallinen pohjavire; sen lähtökohdiana on hänen pikkuporvarillinen danziglainen kasvuympäristönsä.⁵ Grassin siirtomaatavarakauppaa pitävä isä oli kansallissosialistisen puolueen jäsen ja hänen äitinsä katolilainen, joten hän on runominänsä sanoin kasvanut "Pyhän hengen ja Hitlerin kuvan välissä".⁶ Hän kuului lapsena Hitlerjugendiin ja uskoi sodan oikeutukseen. *Sipulia kuoriessa* -teoksessaan hän kertoo omaksuneensa sankariuskonsa ennen kaikkea elokuvien viikkokatsauksista, jotka tarjoilivat "mustavalkoisia kaunisteltuja totuuksiaan, joihin minä uskoin hetkeäkään epäilemättä": "Me olimme turvamuuri punaista vaaraa vastaan. Kansa, joka taisteli kohtalostaan. Euroopan linnoitus, joka piti pintansa angloamerikkalaista imperialismia vastaan."⁷ Grass kertoo ikäistensä poikien harjoittaneen "ylenpalttista sankarinpälvontää" ja toivoneen sodan kestävän riittävän kauan, jotta he pääsisivät sotalaivastoon (SK 20). Grass ilmoittautuikin 15-vuotiaana vapaaehtoisena sukellusvenemieheksi, mutta hänen hakemuksensa hylättiin, ja hänet määrättiin sen sijaan työpalvelukseen. Pari vuotta myöhemmin hän sai määräyksen astua asepalvelukseen, ja palvelukseen ilmoittautuessaan hän sai tietää, että hänet koulutettaisiin Waffen-SS:n panssarimieheksi:⁸

"Tylsistytävä koulutus panssarimieheksi jatkui yli syksyn ja talven, eikä sinä aikana puhuttu sanaakaan niistä sotarikoksista, jotka myöhemmin paljastuivat, mutta tietämättömyyteen vetoamalla en voinut peitellä sitä tosiseikkaa, että olin osa järjestelmää, joka oli suunnitellut, organisoinut ja toteuttanut miljoonien ihmisten tuhon. Ja vaikka en syylistynyt mihinkään rikollisiin toimiin, jäi mieltä aina näihin päiviin saakka painamaan jokin, mitä aivan liian sujuvasti nimitetään osavastuuksi. Sen kanssa joudun elämään vielä jäljellä olevat vuoteni."⁹

Grass määrättiin lataajaksi panssarivaunuun 10. Waffen-SS -panssaridivisi-
oonaa Frundsbergiin, mutta hän ehti osallistua varsinaiseen sodankäyntiin vain
noin viikon ajan eikä kertomansa mukaan ampunut yhtään laukausta (SK 178).
Hän haavoittui ja joutui amerikkalaisten vankileirille, jossa sai ensi kertaa tietää
keskitysleireistä. Epäuskoa seurasi järkytys – ja syyllisyydentuntoinen häpeä,
joka oli niin suuri, että Grass pystyi vasta yli 60 vuotta myöhemmin tunnus-
tamaan kuuluneensa Waffen-SS -joukkoihin. Sen sijaan Grass onnistui – Dan-
zig-trilogian kertojen tavoin – muuttamaan syyllisyytensä ”kerronnan moot-
toriksi” eli taiteensa lähtökohdaksi.¹⁰ *Sipulia kuoriessa* -teoksessa ja siihen liit-
tyvissä haastatteluissaan Grass tuntuu epäsuorasti pyytävän lukijan myötä-
tuntoa ja ymmärrystä sen tosiasian nojalla, että vaikka hän oli teinivuosinaan
”pikkunatsi”, on hän sen jälkeen omistanut koko elämänsä taiteelle, joka kum-
puaa hänen tuolloin oppimistaan läksyistä.¹¹ Toisaalta hän on kirjoittanut myö-
häisen tunnustuksensa juuri siksi, ettei itsekään usko tämän täysin riittävän.
Myöhäinen omaelämäkerta – ei niinkään tieto siitä, että hän kuului Waffen-SS
-joukkoihin vaan se, että hän salaili tätä vuosikymmeniä – ei voi olla vaikutta-
matta hänen asemaansa Saksan moraalisen omatuntona. Sen sijaan epäsel-
vempää on, miksi se vähentäisi hänen kaunokirjallisen tuotantonsa arvoa näi-
den eettisten kysymysten pohtijana.

Grass aloitti taiteilijanuransa – ensin kuvanveistäjänä, sitten kirjailijana –
tilanteessa, jossa saksalainen kulttuuri ylipäättään tuntui ajautuneen umpiku-
jaan. Tähän kokemukseen liittyen viitataan usein sodan jälkeisen nuoren suku-
polven ”nollapistetietoisuuteen” (*Nullpunktbewusstsein*), kokemukseen uuden
alun tarpeesta.¹² Grassille oli selvää, ettei kirjallisuuden kirjoittamista voi yksin-
kertaisesti jatkaa, kuten ennen sotaa, ikään kuin mitään ei olisi tapahtunut,
mutta toisaalta ei voi olla sellaista uutta alkua, joka pyyhkisi menneisyyden
pois. Hänelle Adornon vaikutusvaltainen väite, jonka mukaan ”Auschwitzin
jälkeen runon kirjoittaminen on barbaarista”,¹³ ei merkitse, ettei kirjallisuutta
voisi kirjoittaa Auschwitzin jälkeen, vaan että sitä on *pakko* kirjoittaa – natsis-
min vaurioittamalla kielellä takellessa – mutta siten, että Auschwitz asetetaan
”parantumattomissa olevana sivilisaatiohistorian murtumana” kaiken kirjoitta-
misen lähtökohdaksi ja mittapuuksi.¹⁴ Grassille tämä eettinen vaatimus mer-
kitsee, ettei natsismia tule demonisoida tai mystifioida, vaan menneisyyden

muistamisen velvoite merkitsee kirjallisuudelle haastetta auttaa meitä ymmärtämään, miten natsismi saattoi läpäistä tavallisten saksalaisten arkisen elämämaailman. *Koiranvuosia*-romaanin voidaan lukea nimenomaan yrityksenä vastata tähän haasteeseen.

Koiranvuosia rakentuu kolmesta ”kirjasta”, joista kullakin on oma kertojansa. Romaanin päähenkilöinä voidaan pitää heistä kahta, lapsuudenystäviä Eddi Amselia ja Walter Maternia, joiden nuoruusvuodet Danzigin liepeillä sekä sodanjälkeiset vaiheet ovat romaanin keskiössä. Ensimmäisessä kirjassa ”Aamuvuoroja” Eddi Amsel esiintyy kaivoksenjohtaja herra Braukselina, joka kertoo kolmannessa persoonassa Eddin ja Walterin lapsuusvuosista, 1917–1927 välisestä ajasta. Toisessa kirjassa Harry Liebenau kirjoittaa ensimmäisessä persoonassa serkulleen Tullalle ”Rakkauskirjeitä”, joissa hän kertoo ajasta vuoden 1927 – oman syntymävuotensa – jälkeen, natsivuosiin keskittyen. Kolmannessa osassa, ”Materniadeissa”, näyttelijä Walter Matern kirjoittaa kolmannessa persoonassa lähinnä omista vaiheistaan sodanjälkeisessä Saksassa vuoteen 1957 asti. Kirjaprojektin ideoijana ja ”kirjailijakollektiivin” johtajana toimii Brauksel eli Eddi Amsel, ja kirjan on tarkoitus olla Braukselin kaivoksen kymmenvuotisjuhlaulkaisu.

Romaania voidaan luonnehtia kuvaukseksi natsi-Saksasta niiden ihmisten kokemusmaailmasta käsin, joille se muodosti arkisen elin- ja kasvuympäristön. Se kuvaa pikkuporvarillista arkitodellisuutta ikään kuin sisältäpäin, jättäen lukijalle vastuun tämän kokemusmaailman tulkitsemisesta. Natsi-Saksaa ei kuitenkaan kuvata välittömän kokemuksen kautta, vaan kertojat kertovat siitä parin vuosikymmenen ajallisen välimatkan päästä. Menneisyys välittyy siten tulkittuna, narrativisoituna, kertojien myöhemmän elämän läpi valaistuna. Tämä kerronnallinen näkökulma ilmentää näkemystä siitä, ettei todellisuus ole meille välittömästi läsnä, vaan se välittyy historiallisesti ja kulttuuri-esteti määrittäneen merkityksenantoprosessin välityksellä. Tämä ajattelutapa läpäisee Grassin koko tuotantoa ja näkyy esimerkiksi *Sipulia kuoriessa* -teoksessa tietoisuutena siitä, miten hän itse tulkitsee lapsuuden- ja nuoruudenkokemuksiaan – kuten sotakokemuksiaan – kulttuuristen kuvien läpi: ”Mutta kai-ken, mitä tässä kuvailen yksityiskohdittain, olen lukenut aiemmin jostain muualta, Remarquen tai Célinen teoksista(.)”¹⁵

Koiranvuosia-romaanin tapa kertoa historiallisesta todellisuudesta kokevan subjektin näkökulmasta korostaa, että yksilö on osa historiallista maailmaansa. Yksilön historiallinen ja sosiaalinen määrittäminen tulee romaanissa esiin erityisen painokkaasti siksi, että romaanin päähenkilöt ovat vasta lapsia natsismin puhkeamisen aikaan. Romaani osoittaa, miten se historiallinen maailma, johon lapsi sattuu syntyään, on hänelle yksinkertaisesti "maailma"; lapsen on vaikeaa rimpuilla sitä vastaan tai nähdä sille vaihtoehtoja. Se määrittää pitkälti – mutta ei yksioikoisesti determinoi – sitä, millainen ihminen hänestä kasvaa. Osa kertojien kuvaamista danziglaisista vannoo Hitlerin nimeen ja uskoo viimeiseen asti kansallissosialismiin, mutta tyypillisempi suhde natsismiin on passiivinen sivusta seuraaminen ja mukana tekeminen lähinnä siksi, ettei erotuisi joukosta. Romaanin kolmesta kertojasta Liebenau edustaa selkeimmin tätä vanhemmiltaan oppimaansa käyttäytymismallia. "Rakkauskirjeissään" hän toteaa itseironisesti, ettei "muuhun kelvannut kuin töllystelemään" sivusta.¹⁶ Hän elää yhteisössä, jossa kaikki tietävät, että ympärillä tapahtuu kammottavia asioita, mutta kukaan ei halua ottaa niistä vastuuta; ihmiset teeskentelevät, etteivät tietäisi. Tämä tulee konkreettisimmin ja järkyttävimmän esiin suhtautumisessa Stutthofin keskitysleirillä tapettujen ihmisten luista kasattuun suunnattomaan vuoreen. "Kukaan ei puhunut luuvuoresta. Mutta kaikki näkivät haistoivat maistoivat sen."¹⁷ Ihmiset yrittävät unohtaa ja torjua luuvuoren olemassaolon, mutta se tunkeutuu heidän tietoisuuteensa itsepintaisella läsnäolollaan. Siitä muistuttaa myös ruumiiden polttamisesta syntyvä tuhka, joka leijuu imelän makuisena ympäröivissä kylissä.

Grassin mukaan hän ei tiennyt keskitysleireistä ennen sodan päättymistä, mutta *Sipulia kuoriessa* -teoksessa hän tunnustaa mukana tekemisen eetoksen omakseen; hän toteaa olleensa "mukana kaikessa", olleensa "myötäilijä, jonka ajatukset harhailivat aina jossain muualla" (SK 29–31):

"(S)yllistämisen, luokittelun ja leimaamisen voin hoitaa itse. Hitler-nuorison jäsenenä minä olin pikkunatsi. Uskoin loppuun asti. En ihan fanaattisesti enkä eturin-tamassa, mutta katse kiinnitettynä lippuun, jonka sanottiin olevan 'enemmän kuin kuolema', minä pysyin tiukasti ruodussa, astuin yhtä jalkaa. Minkäänlainen epäily ei loukannut uskoani(.)"¹⁸

Grass kuvaa niin *Koiranvuosia*-romaanissa kuin *Sipulia kuoriessa* -teoksessaankin olosuhteita, joissa varttui, ja lukija joutuu tämän pohjalta pohtimaan,

mitä minkäkin ikäiseltä lapselta voi vaatia. Jälkimmäisessä teoksessa Grass itse sivuaa tätä kysymystä moneen otteeseen, esimerkiksi tarkkaillessaan kuin ulkopuolisena omaa 12-vuotiasta itseään, ”milloin myötämielisenä, milloin taas ankarana katselen polvihousuista poikaa, joka penkoi kaikkea kätkettyä ja piilossa pidettyä, mutta ei silti tullut esittäneeksi kysymystä ’miksi’ ” (SK 18). Hän yrittää tunnistaa itsekseen koulupoikaa, joka keräsi ”pommin- ja kranaatinsirpaleita, jotka se poika, joka ilmeisesti olin minä, sitten (...) onnistui vaihtamaan postimerkkeihin, värikkäisiin savukerasiakuviin, koirankorville luettuihin ja painotuoreisiin kirjoihin” (SK 10) – kysyen, missä mielessä hän on tuo lapsi ja millä tavoin hän on vastuussa tämän teoista ja tekemättä jättämisistä. Yhtäältä hän kutsuu itseään ”pikkunatsiksi” ja laittaa itsensä tuomiolle, mutta toisaalta tuntee myötätuntoa näiden kysymysten ja syytösten piinaamaa kaksitoistavuotiaasta kohtaan ”jolta tietenkin vaadin liikaa” (SK 18).

Koiranvuosissa natsismi saapuu Langfuhriin, Danzigin esikaupunkialueelle, pikkuhiljaa ja soluttautuu osaksi ihmisten arkea, ”vähin erin: yhä enemmän hakaristilippuja” (KV 129). Aatteen menestyksen osoitetaan perustuvan osaltaan juuri siihen, että se naamioituu normaaliuden ja luonnollisuuden kaapuun. Sen esitetään edustavan kunnollisen työtä tekevän saksalaisen arvoja. Varsinkin natsismin leviämisen alkuvuosina ihmiset liittyivät kansallissosialistiseen puolueeseen tietämättä juurikaan, mistä siinä on kyse. Perusteeksi riittää, että naapuritkin kuuluvat puolueeseen. Yhteisössä Hitler-innostusta lisää ratkaisevasti Prinssi-koiran lahjoittaminen Führerille, jolloin tämä lähettää vastineeksi valokuvallaan varustetun kirjeen:

”Kirje ja Johtajan kuva – ne pantiin heti lasin alle ja kehystettiin omassa verstaassa – kiertelivät laajalti naapuristossa ja saivat aikaan sen, että ensin isä, sitten August Pokriefke, sitten jotkut naapurit liittyivät puolueeseen(.)”¹⁹

Koko yhteisö kokee itsensä tärkeäksi, kun valtakunnankansleri on lähettänyt heille tällaisen huomionosoituksen. Tämän tyyppisten kohtausten kautta romaani tarkastelee, miksi tavalliset saksalaiset antoivat natsismin tapahtua ja millaisiin tarpeisiin se vetosi heissä. Näistä keskeisiä ovat tarve tuntee olevansa tärkeä osana jotakin itseään suurempaa liikettä ja tarve identiteettiä, jonka tällainen joukkoliikkeeseen sulautuminen ja sen ideologialle antautuminen tarjosi.²⁰

Romaanissa natsismi näyttäytyy ilmiönä, jossa kärjistyi huippuunsa modernin yhteiskunnan arkipäiväinen pahuus, jota Hannah Arendtin ja Theodor Adornon kaltaiset ajattelijat ovat analysoineet. *Koiranvuosia* kuvaa *pahan banaaliutta* Arendtin tarkoittamassa mielessä; romaani osoittaa, etteivät natsismia mahdollistaneet demoniset voimat tai saksalaisten olemuksellinen pahuus, vaan ihmisten arkinen välinpitämättömyys ja vastuunpakoilu. Tämä arkinen pahuus ei kummunnut vain yksilöistä itsestään, vaan sitä ruokki heitä ympäröivä yhteiskuntajärjestelmä, modernin länsimaisen yhteiskunnan välineraatio-naalinen toimintalogiikka, jonka mukaisesti vastuu jaetaan niin pieniin osiin, ettei kukaan enää koe olevansa vastuussa toiminnan päämääristä.²¹ Esseessään *Miten sanomme sen lapsillemme?* Grass puhuu "kansanmurhan monimutkaisesta moderniudesta", joka verhoaa äärimmäisen pahuuden arkisen kunnollisuuden suojakaapuun. Holokaustin mahdollisti se, että jokainen hoiti velvollisuudentuntoisesti omat tarkasti määritetyt tehtävänsä ja velvollisuutensa.²² Kuten Arendt on korostanut, myös Eichmannin kaltaiset natsijohtajat istuivat velvollisuudentuntoisesti kirjoituspöytänsä ääressä ja noudattivat saamiaan ohjeita. Läpi tuotantonsa Grass herättelee lukijaa pohtimaan, eroaako nykyisen länsimaisen yhteiskunnan toimintalogiikka olennaisesti 1930-luvun saksalaisen yhteiskunnan toimintalogiikasta. Eikö myös meidän yhteiskunnassamme yksilö asetu helposti rattaaksi koneistoon, jonka päämääristä ei juurikaan keskustella? Grassin muistamisen etiikan keskeinen lähtökohta on juuri sen muistaminen, että äärimmäinen pahuus verhoutuu kunnollisuuden kaapuun; sen muistaminen, että natsitkin olivat tavallisia nuorukaisia ja perheenisiä. Tietoisuus tästä luo edellytyksiä tunnistaa länsimaaisessa arkisessa elämäntodellisuudessa niitä mekanismeja, jotka mahdollistivat ja edelleen ruokkivat natsismin kaltaisia ilmiöitä.²³

Grassin tuotannossa korostuu subjektin yhteiskunnallis-historiallinen määrittynisyys, mutta toisaalta säilytetään tämän asema aktiivisena merkityksenantajana, jolla on mahdollisuus kyseenalaistaa vallitsevat vallankäytön muodot. *Koiranvuosissa* tämä mahdollisuus tulee esiin ennen kaikkea Eddi Amselin taiteilijaproblematiikan kautta, johon kohta palaan, mutta myös *Sipulia kuoriessa* sisältää kohtia, joissa vastarinnan mahdollisuus käy ilmi. Siinä Grass kertoo, että työpalvelumiesten joukossa oli poika, joka teki kaiken muun esimer-

killisesti, mutta ei suostunut pitämään käsissään asetta, vaan pudotti sen kerta toisensa jälkeen todeten yksinkertaisesti ”ei me tehdä sellaista” (SK 109, ”Wir tun so was nicht”, BHZ 99). Häntä rangaistiin ankarasti, mutta tuloksetta, ja siten hän hävisi tietymättömiin – ilmeisesti keskitysleirille.²⁴ Grass myös näyttää, että historiatietoisuuskin voi toimia eräänlaisena alibina. Hän kertoo historian olleen koulussa hänen lempiaineensa ja että välittömästi sodan jälkeen hän turvautui eräänlaiseen historialliseen determinismiin: ”Mitä on ihminen? Ei muuta kuin hiukkanen, osallinen, myötäilijä, pieni tilkku historian tilkkutäkissä. Siihen tapaan, milloin minkäkinlaisena pelipallona, jota muut potkivat sinne tänne, minä luullakseni näin itseni tuohon aikaan, kun taas istuin koulunpenkille.”²⁵ Grassin tapa torjua historiallinen determinismi ja tuoda esiin vastarinnan mahdollisuus korostavat hänen henkilökohtaista syyllisyyttään – hänkin olisi voinut toimia toisin – mutta sen yleisempi painoarvo on ennen muuta yksilön vastuun korostamisessa ja siitä huolehtimisessa, että Auschwitz ei toistu ”enää koskaan”.²⁶

Subjektin rakentuminen suhteessa menneisyyteen

Koiranvuosia näyttää, miten yksilö tulee valmiiksi merkityksellistettyyn maailmaan ja muodostaa suhteensa siihen ja itseensä kertomalla tarinoita, jotka jäljittelevät, varioivat, kiistävät tai parodioivat niitä tarinoita, joita hänelle on kerrottu. Erityisen keskeisenä narratiivisen identiteetin ulottuvuutena näyttäytyy suhde menneisyyteen, joka määrittyy menneisyydestä kertomisen kautta.²⁷ Romaanin kolme kertojaa kertovat sodan jälkeen menneisyydestään punomalla siitä kertomusta osana prosessia, jossa on samalla kyse sekä heidän yksilöllisen identiteettinsä työstämisestä että saksalaisten traumaattisen lähihistorian uudelleenkertomisesta. Heidän tarinansa ilmentävät erilaisia tapoja suhtautua menneisyyteen. Yleisimpänä, eräänlaisena yhteiskunnan normiksi asettamana tapana näyttäytyy romaanissa yritys unohtaa mennyt, varsinkin kaikki siihen liittyvät kiusalliset ja järkyttävät asiat. Kun sota on ohi, halutaan yksinkertaisesti unohtaa ja aloittaa alusta:

”Taakse jäävät luuvuoret, joukkohaudat, kortistot, lipputangot, jäsenkirjat, rakkauskirjeet, omakotitalot, kirkonpenkit ja vaikeasti kuljetettavat pianot.

Maksamatta jäävät: langenneet verot, asuntosäästökassan maksut, vuokratästit, las-
kut, velat ja syyllisyys.

Kaikki haluavat aloittaa uudelleen alusta elämänsä, säästämisen, kirjeiden kirjoitta-
misen, kirkonpenkeillä, pianon edessä, kortistoissa ja omakotitaloissa.

Kaikki haluavat unohtaa luuvuoret ja joukkohaudat, lipputangot ja jäsenkirjat, velat
ja syyllisyyden.”²⁸

Sitaatista piirtyy kuva pikkuporvarillisesta elämästä omaisuuden keräämisen ympärillä pyörivänä arkena, jonka luuvuoret ja joukkohaudat saattavat hetkel-
lisesti keskeyttää, mutta joka sitten taas jatkuu entisellään. Sitaatin synnyttämä
groteski vaikutelma perustuu tavalle, jolla siinä asetetaan yhteismitallisiksi
verorästien kaltaiset taloudelliset kysymykset ja holokaustiin liittyvän syyllisyy-
den kaltainen eettis-eksistentiaalinen kysymys. Grass kiinnittää tässä – kuten
myös *Sipulia kuoriessa* -teoksessa (SK 39) – huomion siihen, että saksassa sama
sana *die Schuld* merkitsee sekä velkaa että syyllisyyttä. Hän esittää, että talous-
ihmettä elävässä sotienjälkeisessä Saksassa nämä kaksi merkitystä implisiitti-
sesti samastettiin; taloudellista tuotteliaisuutta tarjottiin ratkaisuksi yhteiskun-
nan ongelmiin, ikään kuin moraalinen syyllisyys olisi maksettavissa pois velan
tavoin.

Koiranvuosia-romaanin kertojista Matern edustaa selkeimmin pakon-
omaista pyrkimystä unohtaa menneisyys. Hänen haluttomuuttaan muistaa
kuvastaa se, että toisin kuin kaksi aiempaa kirjaa, Materniadit on kirjoitettu
kolmannen persoonan preesensissä. Matern yrittää elää menneestä irti leika-
tussa nykyhetkessä ja on haluton kertomaan elämästään tarinaa, jossa men-
nyt nivoutuisi osaksi nykyhetkeä. Hän ei halua pohtia, kuka hän on, sen poh-
jalta, miten hän on elänyt ja toiminut. ”Materniadit” on sanaleikki, joka sisäl-
tää alluusion robinsonadeihin. Robinsonadithan kertovat Defoen *Robinson*
Crusoen tapaan seikkailuista autiolla saarella, ja niissä on keskeistä episodi-
maisuus: ne ovat sarja jännittäviä seikkailuja, jotka jäävät toisiinsa nähden
irrallisiksi, eivätkä olemmaisesti muuta seikkailijaa.²⁹ Matern pyrkii hahmotta-
maan menneisyyttään juuri tällaisina irrallisina episodeina. Romaanin alussa
hän pettää ystävänsä Amselin heittämällä jokeen tältä saamansa taskuveitsen.
Romaanin lopussa hän saa ikään kuin uuden mahdollisuuden, kun Amsel tar-
joaa hänelle uuden taskuveitsen, mutta hän heittää sen jälleen jokeen. Hän
toistaa jatkuvasti samoja ratkaisumalleja nimenomaan siksi, ettei pysty käsit-

telemään menneisyyttään, vaan yrittää pakonomaisesti pyyhkiä mielestään ja ympäriltään kaiken häntä siitä muistuttavan:

"Matern ostaa ison pyyhekumin, istuu keittiön tuolille ja alkaa pyyhkiä kaikkia kruksattuja ja kruksaamattomia nimiä sydämeästään, pernastaan ja munaskuistaan. Ja koiransa Pluton, vanhuudenheikon ja silti yhä neljällä jalalla juoksevan menneisyyden muistomerkin, hän haluaisi myydä, panna eläinten turvakotiin, pyyhkiä pois(.)"³⁰

Grass näkee tällaisen suhtautumistavan vastaavan sodanjälkeisessä saksalaisyhteiskunnassa yleisesti vallitsevaa ilmapiiriä, jota hän kuvaa muistelmateoksessaan näin: "Takanamme vaanivista kauhuista ja häpeästä ei puhuttu eikä pukahdettu. Menneisyys ja joukkohaudat unohtuivat ja jäivät jalkoihin lauantai-iltojen tanssiparketilla."³¹ Myös rakennustöillä pyrittiin poistamaan näköpiiristä menneisyyttä: "Kaikkialla piti uudistaa sodan vaurioittamia julkisivuja. (...) Nopeasti pystytetyillä rakennustelineillä tehtiin töitä urakalla ja poistettiin menneisyyden jälkiä."³²

Koiranvuosia-romaanissa ajatus unohtamisen parantavasta voimasta tulee kärjistetyksi esiin kohdassa, jossa lapset saavat käyttöönsä ns. ihmelaseja, joilla he näkevät vanhempiensa menneisyyden. Kun Walli-tyttö katsoo häntä ympäröiviä aikuisia näiden lasien läpi ja näkee, millaisiin julmuuksiin he ovat osallistuneet, hän traumatisoituu ja joutuu sairaalaan, jossa hänen hoitonsa tähtää ennen kaikkea nopeaan unohtamiseen:

"Kaikki toivovat tytön unohtaneen miksi hän on muuttunut niin terävänokkaiseksi ja totiseksi, miksi hän ei yhä ole pullea ja lystikäs. Sen vuoksihan Walli juuri oli sairaalassa: saamassa hyvää hoitoa jotta unohtaisi. Tästä suhtautumistapa alkaa vähitellen olla kaikkien asianosaisten tärkein elämänohje: Unohda! Nenäliinoin, pyyheliinoin, tynnyliinoin ja hatunvuoreihin kirjotaan mietelauseita: Ihmisen pitää pystyä unohtamaan. Unohtaminen on luonnollista."³³

Romaanissa osoitetaan myös ne taloudelliset intressit, jotka piilevät sen taustalla, että sodanjälkeisessä Saksassa unohtaminen muodostuu viralliseksi ideologiaksi. Juuri tämän ideologian voimalla talouskoneisto saadaan pidettyä pyörimässä: "Salavihkaa mutta ei laittomasti toimii hyvin rasvattu ja siksi äänetön myyntikoneisto."³⁴

Unohtamispyrkimykseen kuitenkin liittyy voimakas syyllisyydentunto, joka leimaa kaikkia kolmea kertojaa, mutta selvimmin Maternia, joka yrittää toverinsa Sawatzkin kanssa vakuutella syyttömyyttään: "Puolinaisia syyllisyyden-

tuntojaan he työntelevät edestakaisin yli keittiönpöydän ja riitelevät enää vain tarkoista päivämääristä. (...) Mutta molemmat ovat sitä mieltä, että he kyllä jo silloin olivat vastaan(.)”³⁵ He projisoivat syyllisyyttään ulkopuolelleen – opettajiinsa, esimiehiinsä ja välillä myös toisiinsa: ”Hän ja Sawatzki eivät enää puhuttele toisiaan etunimeltä, vaan haukkuvat toinen toistaan vuorokaudenajasta ja mielialasta riippuen: ”Trotskilainen, natsi, senkin petturi, sinä senkin surkea myötäilijä!””³⁶

Analysoidessaan antisemitismin psyykkistä rakennetta *Valistuksen dialektiikka* (*Dialektik der Aufklärung*) -teoksessaan Adorno ja Horkheimer toteavat, että sitä leimaa juuri voimakas kielteinen projektio, jossa omat torjutut piirteet projisoidaan juutalaisiin. ”Subjekti siirtää kohteeseen – siis uhrieddokkaan – ne yllykkeet (*Regungen*), joita hän ei tunnusta omikseen mutta jotka silti ovat hänelle ominaisia.”³⁷ Matern edustaa Adornon analysoimaa ns. autoritaativista persoonallisuutta, jolla on taipumus mennä mukaan kulloinkin vallitsevaan ideologiaan; hän on vuorotellen katolilainen, natsi ja kommunisti – ja aina valmis opportunistiseen takinkääntämiseen. Adornon mukaan autoritaarinen persoona kompensoi heikkoa minuuttaan asettumalla osaksi jotakin kollektiivia, jonka ideologisella sisällöllä ei ole juurikaan merkitystä. Sille on ominaista myös kyvyttömyys tehdä selkeää eroa itsen ja toisen välille ja itsessä torjuttujen impulssien purkautuminen aggressioksi toisia kohtaan. Maternin tapauksessa oman syyllisyyden projisointi muihin johtaa nimenomaan voimakkaisiin aggressioihin ja kostonhimoon. Hän tekee listan ihmisistä, joita lähtee ”tuomitsemaan mustan koiransa kanssa”.³⁸ Kosto ei kuitenkaan tuo Maternille rauhaa syyllisyydentunnosta, ja hänen kostonhimonsa on itseinhon värittämää.

Romaanissa esiintyviin tuhoisiin tapoihin yrittää tehdä tiliä menneisyyden kanssa kuuluu myös ns. pakkokeskustelu. Romaanin toinen kertoja Liebenau on mukana kirjoittamassa radiokuunnelmaa, jonka nimi on ”keskustelu menneisyytemme kanssa”. Siinä ei ole kuitenkaan kyse aidosta, vaan lavastetusta keskustelusta, jota nimitetään julkiseksi keskusteluksi, mutta joka itse asiassa kätkee taakseen eräänlaisen kuulustelun. Sen kuitenkin todetaan eroavan ”katolisesta ripistä periaatteellisesti sikäli että se tapahtuu täysin julkisesti”.³⁹ Pakkokeskustelu edustaa pakonomaista pyrkimystä saada menneisyys hallintaan. Yhtenä sen toimeenpanovälineenä käytetään ”tietolaseja”, joilla yritetään

löytää ”menneisyysongelmaan” eräänlaista teknologista ratkaisua. Nämä ihmelasit eivät kuitenkaan johda minkäänlaiseen yhteiskunnalliseen muutokseen tai kapinaan. Alkujärkytyksen laannuttua lapset sopeutuvat nopeasti vanhempiensa yhteiskuntaan:

”Mutta lapset eivät nouse kapinaan vanhempiaan vastaan. Sukurakkaus, itsesäilytysvietti, järkevä laskelmointi ynnä sokea rakkaus noita paljastettuja kohtaan estävät vallankumouksen (...) Menneisyys kirkastuu muutamien kuukausien ajaksi himmetäkseen sitten taas, toivon mukaan ainaiaaksi.”⁴⁰

Sipulia kuoriessa -teoksen herättämässä keskustelussa on käynyt ilmi, että monet olisivat toivoneet myös Grassilta eräänlaista julkista ripittäytymistä, mutta hänen syynsä vaieta liittynevät osaltaan juuri hänen tässä kuvaamaansa sodanjälkeisessä Saksassa vallinneeseen ilmapiiriin. Kuten monet kommentaattorit ovat todenneet, tunnustus olisi mitä luultavimmin johtanut hänen mitättöimiseensä kirjailijana: hänelle olisi annettu ennaltamäärätty rooli, josta käsin hänen toimintansa kirjailijana olisi käynyt vaikeaksi tai mahdottomaksi. Kuten Anne Fuchs on todennut, *Sipulia kuoriessa* -teoksen voidaan nähdä ilmentävän murrosta saksalaisessa muistamisen kulttuurissa sikäli, että Grassin ovat tuominneet jyrkimmin hänen oman ikäpolvensa ajattelijat, kun taas nuoremmat sukupolvet ovat kyllästyneet syyttämisen kulttuuriin.⁴¹ Media kuitenkin korosti vuoden 2006 julkisessa keskustelussa moralisoivia äänenpainoja ja halusi selvittää, mikä olisi ollut Grassille oikea aika ”syynnintunnustukseen”. Nopeasti saavutettiin konsensus siitä, että oikea vuosi olisi ollut 1985!⁴² Fuchs toteaa, että ”tapaus Grass” ilmentää toisaalta myös murrosta sen suhteen, että saksalaisessa muistamisen kulttuurissa juuri Grassin sukupolvella (ns. *Flakhefgergeneration*) on perinteisesti ollut etuoikeutettu rooli, jonka on nähty perustuvan siihen, että heillä on henkilökohtainen, välitön kokemus natsismista, mutta he olivat samalla riittävän nuoria välttääkseen henkilökohtaisen syyllisyyden.⁴³ Tässä yhteydessä on huomattava, että Grass on itse ollut kyseenalaistamassa välittömän kokemuksen ajatusta mm. tuomalla esiin, että menneisyydestä kerrotaan aina kulttuurisesti välittyneiden tarinoiden välityksellä.⁴⁴ Lisäksi Liebenauin hahmo on kiinnostava kriittinen kannanotto tämän sukupolven taipumukseen ottaa ulkopuolisen todistajan rooli henkilökohtaisen osallisuuden ja

syllisyyden vähättelemiseksi – rooli, jonka suojiin Grass itsekin piiloutui ennen julkista tunnustustaan.⁴⁵

Taiteen kriittinen potentiaali

Koiranvuosia-romaanissa ongelmallisina näyttäytyviä menneisyyssuhteita vastaan asettuu menneisyyden käsittely taiteen keinoin. Romaanin taiteilijahahmo Eddi Amsel on samalla henkilöhahmo, jonka kautta tuodaan selkeimmin esiin yksilön mahdollisuus suhtautua kriittisesti ympäröiviin olosuhteisiin ja yhteiskunnan virallisiin tarinoihin. Hän ilmaisee vastalauseensa natsismin hallitsemalle kasvuympäristölleen jo lapsena rakentamalla omaa merkitysmaailmaansa. Hän kanavoi taiteelliset lahjansa linnunpelättimien rakentamiseen, jotka parodioivat ja kommentoivat kriittisesti ympäröivää yhteiskunnallista todellisuutta: "Linnunpelätti luodaan ihmisen kuvaksi."⁴⁶ Sodan jälkeen hän jatkaa linnunpelätintaiteensa kehittelyä rakentamalla entiseen kaivokseen valtavan linnunpelätinhelvetin. Hänen kutsumuksenaan on luoda nykymaailman – maanpäällisen helvetin – kuvaksi kokonainen linnunpelätinmaailma: "Täällä ovat pelättiytyneinä kaikki historian käännekohtat. Runneltuna ja silti dynaamisena esittäytyy pelätinhahmoinen historia järjestyksessä ja vuosilukuja, ikkunastasyökyjä ja rauhansopimuksia itsekseen jupisten."⁴⁷

Sekä tämän linnunpelätinhelvetin että Eddi Amselin kirja-projektin lähtökohtana on tarve taistella unohtamista vastaan ja saada ihmiset kohtaamaan väkivaltainen lähihistoriansa. Muistaminen on Eddille tärkeää jo pikkupoikana, jolloin hän kirjaa päiväkirjansa motoksi: "Aloitin Pääsiäisenä kerran ei pidä unohtaa mitään."⁴⁸ Vastaavasti Grass näkee kirjailijan tehtävänä juuri taistelun unohtamista vastaan. *Etanan päiväkirjassaan* (*Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, 1972) hän selittää lapsilleen, että "kirjailija on ihminen, joka kirjoittaa ajan kulumista vastaan", ja että tällainen aikaa vastaan kirjoittaminen on tärkeää, koska "aika kuluu tekijöiden, ei uhrien hyväksi".⁴⁹ Tästä näkökulmasta kirjallisuus näyttäytyy eräänlaisena vaihtoehtoisena historiankirjoittamisena, jossa menneisyyttä tarkastellaan niiden näkökulmasta, jotka ovat kärsineet.⁵⁰ Grass on kuitenkin tietoinen siitä, ettei kirjallisuus voi kuvata tätä kärsimystä suoraan, eikä esittää, että se voisi tehdä esimerkiksi Auschwitzin käsi-

tettäväksi. Hän ajattelee Adornon tavoin: "(Auschwitz) ei lakkaa koskaan olemasta läsnä nykyhetkessä; meidän häpeämme ei ole torjuttavissa eikä voitettavissa; (...) kaikista selittävästä sanoista huolimatta Auschwitz ei tule koskaan olemaan käsitettävissä."⁵¹ Vaikka Grassin henkilökohtainen – *Sipulia kuoriessa* -teoksesta välittyvä – elämäntarina kertoo muistamisen vaikeudesta ja unohtamisen inhimillisyydestä, hänen kirjallinen tuotantonsa kumpuaa yhtä kaikki eettisestä motivaatiosta, joka liittyy sen painottamiseen, ettei olemistamme voi nähdä irrallaan menneisyydestä ja että Auschwitzissa ei ole kyse vain taakse jääneestä menneiden sukupolvien rikoksesta, vaan jostain, mikä velvoittaa meitä pysyvästi.⁵²

Tämä eetos määrittää *Koiranvuosia*-romaanin monin tavoin. Siinä korostuu kriittinen suhtautuminen ajattelutapoihin, jotka olettavat natsimenneisyyden olevan haltuunotettavissa, "hoidettavissa pois päiväjärjestyksestä" niin, että tulevaisuuteen voitaisiin suuntautua ikään kuin tyhjältä pöydältä. Siinä näkyy Grassin historiakäsitys, jonka mukaan historia ei koostu pistemäisistä, toisiaan seuraavista tapahtumista, vaan nykyisyys rakentuu aina menneen pohjalle ja määrittyy suhteessa siihen. Grass on kuvannut koko tuotantoaan leimavaa aikakäsitettä termillä *Vergegenkunft*, "menneisnykytuleva", jossa yhdistyvät mennyttä, nykyisyyttä ja tulevaa tarkoittavat sanat eli *Vergangenheit*, *Gegenwart* ja *Zukunft*.⁵³

Tämäntyyppinen aikakäsitys, joka painottaa ajan eri ulottuvuuksien yhteenkietoutuneisuutta, on keskeinen mm. Heideggerin ajattelussa ja laajemminkin hermeneutiikassa, kuten Ricœurillä, joka on myöhäistuotannossaan kehittänyt paitsi Heideggerin ja Gadamerin myös Koselleckin aikaa ja historiallisuutta koskevien analyysien pohjalta omaa muistamisen etiikkaansa. Koselleck on kuvannut "kokemustilan" ja "odotushorisontin" käsitteillä modernin ihmisen suhdetta historiaan. Kokemustila viittaa siihen, miten menneisyys on läsnä nykyhetkessä ja määrittää mahdollisuustilaa, jonka puitteissa ihmiset elävät elämänsä, kun taas odotushorisontti viittaa siihen, miten suuntaudumme tulevaisuuteen. Uuden historiatietoisuuden syntyessä 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa kokemustila ja odotushorisontti alkoivat erkaantua toisistaan ja kokemustila alkoi kaventua, kun nykyisyys alettiin käsittää menneisyydestä erillisenä, uudenlaisen tulevaisuuden alkupisteenä.⁵⁴ Ricœur on kirjoittanut Kosel-

leekin ajatusten pohjalta tarpeesta rakentaa tiiviimpi side kokemustilan ja odotushorisontin välille ja tarpeesta vastustaa kokemustilan kaventumista, joka liittyy taipumukseen nähdä menneisyys nykyisyydestä irrallisena, valmiina ja muuttumattomana taaksejääneiden tapahtumien kokoelmana. Hän vaatii menneisyyden pitämistä avoinna siten, että sen läsnäoloa nykyisyydessä reflektoidaan ja siinä piileviä toteutumatta jääneitä mahdollisuuksia herätetään henkiin. Tästä lähtökohdasta Ricœur pitää Heideggerin tavoin tärkeänä menneisyyden uudelleentulkintaa ja uudelleenkertomista tavalla, joka avaa uusia olemisen mahdollisuuksia.⁵⁵ Hän korostaa, että se, miten kerromme menneisyydestä, määrittää sitä, miten orientoidumme tulevaisuuteen ja millaista yhteistä maailmaa tavoittelemme.⁵⁶ Lisäksi Ricœur näkee – samaan tapaan kuin Grass – menneisyyden välittyvän meille perintönä, joka muodostuu paitsi traditiosta, myös siihen kuuluvasta velasta. Traditio merkitsee symbolisen merkitystodellisuuden välittymistä sukupolvelta toiselle ”katkeamattoman uudelleentulkinnan prosessin” kautta, ja ollakseen vastuullista tämän uudelleentulkinnan on tunnustettava eräänlainen velka menneisyyden ihmisille: velvollisuus tehdä oikeutta etenkin historian uhreille kertomalla heidän tarinansa ja huolehtimalla siitä, että heidät muistetaan.⁵⁷ Kun kyseessä on äärimmäinen kärsimys, jonka symboliksi Auschwitz on noussut, tämä velka muuttuu ”velvollisuudeksi olla koskaan unohtamatta”.⁵⁸ Toisaalta niin Ricœurin kuin Grassinkin muistamisen etiikkaa määrittää paitsi vaatimus muistaa uhrien näkökulma, myös velvollisuus yrittää ymmärtää, miten oli mahdollista, että tapahtui mitä tapahtui. Historiantutkimuksella on tärkeä rooli tämän ymmärtämisen edistäjänä, mutta myös taiteella on tässä oma merkittävä tehtävänsä. Se auttaa ymmärtämään *kokemuksellisella* tasolla, sekä uhrien että tekijöiden näkökulmasta, miten menneisyyden julmuudet olivat mahdollisia, ja samalla se tuo esiin toisin toimimisen mahdollisuuden.⁵⁹

Koiranvuosia-romaanissa varsinkin Eddi Amselin tapa kertoa menneisyydestä kiinnittää lukijan huomion niihin mahdollisuuksiin, joita tietyillä yksilöillä olisi ollut toimia toisin tietyissä tilanteissa, mahdollisuuksiin, jotka nämä jättävät käyttämättä kohtalokkain seurauksin. Esimerkkinä voi mainita avainkohtauksiin kuuluvan linkkuveitsikohtauksen romaanin alussa. Siinä Walter leikkii ystävänsä Eddin ja Senta-koiran kanssa Nickelswalden padolla ja haluaa

heittää Veikseliin kiven, mutta ei löydä kiveä ja päätyy heittämään jokeen Eddiltä saamansa linkkuveitsen. Hän olisi voinut pyytää Eddiä tai koira hakemaan hänelle kiven: "Voisi huutaa Hei! ja Hoi! ja saada padon juurella kulkevan Amse-lin katsomaan, mutta kun suu on täynnä kirskutusta eikä hoita ja heitä(.)"⁶⁰ Kun hän päättää olla kääntymättä Eddin puoleen ja sen sijaan heittää jokeen tältä saamansa lahjan, jotakin rikkoutuu pysyvästi heidän välillään; samalla jotain tärkeää rikkoutuu Walter Maternissa, jotain, minkä ei olisi tarvinnut rikkoutua. Romaanissa historia koostuu tällaisista tilanteista, joissa yksilöt tarttuvat tiet-tyihin mahdollisuuksiin ja jättävät tarttumatta toisiin. Olennaista on myös se, miten he jälkikäteen merkityksellistävät näitä menneisyytensä tilanteita, ja se, pystyvätkö he reflektoidaan niitä ja oppimaan niistä.

Maternin väkivaltaiseen luonteeseen liittyy paitsi pyrkimys unohtaa men-nyt, myös todellisuuden tarkastelu läpi mustavalkoisten ajattelukaavojen, jotka saavat hänet toistamaan samoja, väkivaltaisia ratkaisumalleja. Sen sijaan Eddin luovuus ja mielikuviutus ovat kiinteässä yhteydessä hänen tarpeeseensa muistaa asiat yksityiskohtaisesti ja hänen erityiseen herkkyyteensä asioiden erityislaa-tuisuudelle. Hän esimerkiksi näkee linnutkin yksilöinä, ei vain tietyn lajin edus-tajina (KV 186), ja hänelle on tärkeää tuoda esiin niin menneisyyden kuin nykyi-syydenkin ilmiöt niiden yksityiskohtia kunnioittaen, kuten Liebenau tuo esiin: "Hänellä nyt vain on niin suunnaton mielikuviutus, muutoinkin kuin taiteelli-sesti. Sitä paitsi hän haluaa aina tietää kaiken ihan yksityiskohtia myöten."⁶¹

Adornon tavoin Grass pitää taiteen tehtävänä yksilöiden kärsimyksen ja ylipäättään ei-identtisen, yksilöllisen ja erityisen puolustamista yhteiskun-nassa, jota hallitsee "identtisen logiikka".⁶² Tähän liittyen Grass pitää saksalais-ten "peruspaheena" idealismia, jolla hän tarkoittaa juuri erityisen ja yksilöllis-en uhraamista yleisen ja abstraktin idean nimissä. Tämä on keskeinen teema *Koiranvuosia*-romaanissa, jossa asetetaan vastakkain yksilöiden konkreettinen kärsimys ja pyrkimys ylevöittää tai peittää se abstrakteilla, ideologisilla käsite-rakennelmilla:

"Poika, nuorukainen, univormua kantava lyseolainen, joka ihaili Johtajaa, Ulrich von Huttenia, kenraali Rommelia, historian tutkija Heinrich von Treitschkea, hetkit-täin Napoleonaa, huohottavaa näyttelijää Heinrich Georgea, joskus Savonarolaa, sit-ten taas Lutheria; ja viime aikoina hän oli alkanut ihaila filosofi Martin Heidegge-ria. Näiden esikuvien avulla hänen onnistui peittää todellinen ihmisenluista kasattu

vuori keskiaikaisten allegorioiden alle. Tuosta todellisuudessa Troylin ja Kaiserhaferin välillä taivasiin asti huutavasta Luuvuoresta hän päiväkirjassaan puhui uhripaikkana, joka oli luotu ilmentämään puhtautta valaistuneisuudessa, valaisemaan puhtauden uudelleen ja siten luomaan valoa.”⁶³

Kun Grass korostaa olevansa anti-idealisti, hän tarkoittaa tällä ennen kaikkea pitämistä kiinni todellisuuden konkreettisesta luonteesta, asettumista erityisen ja yksilöllisen puolelle yleistä ja abstraktia vastaan. Tällöin hän käyttää idealismin käsitettä suunnilleen samoin kuin Hannah Arendt teoksessaan *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1965). Arendt kommentoi seuraavasti Eichmannin tapaa määritellä itsensä idealistiksi:

”An ‘idealist’ was a man who *lived* for his idea – hence he could not be a businessman – and who was prepared to sacrifice for his idea everything and, especially, everybody. When he said in the police examination that he would have sent his own father to his death if that had been required, he did not mean merely to stress the extent to which he was under orders, and ready to obey them; he also meant to show what an ‘idealist’ he had always been. The perfect ‘idealist’, like everybody else, had of course his personal feelings and emotions, but he would never permit them to interfere with his actions if they came into conflict with his ‘idea’.”⁶⁴

Myös Grassille idealismi merkitsee sitä, ettei yksilöiden moninaisuutta kunnioiteta, vaan se halutaan pakottaa yleisen idean muottiin, jolloin tähän muottiin sopimaton ”aines” ollaan valmiita tuhoamaan. *Koiranvuosia*-romaanissa Heideggerin sen enempää kuin Hegelinkään filosofian parodiointi ei tee oikeutta näille ajattelijoilta, mutta yhtä kaikki se on ymmärrettävä nimenomaan tällaista idealismia vastaan suunnatuksi.

Koiranvuosia sisältää kymmeniä sivuja Heideggerin puhettavan parodiointia, mutta lopulta sen kriittinen kärki ei kohdistu niinkään Heideggerin filosofiaan sinänsä vaan siihen, miten hänen puhetapaansa on jäljitelty ja millaisiin tarkoituksiin sitä on käytetty.⁶⁵ Maternin tapauksessa se mahdollistaa silmien sulkeamisen ihmisten konkreettiselta kärsimykseltä ja sen eräänlaisen pyhittämisen abstraktien filosofisten ideoiden nimissä, kuten hänen kommenttinsa luuvuoresta osoittaa:

”Meidän on ajateltava kasallalepäämistä olemisen avoimuudessa, huolen kantamista ja kuolemaa kohti kestämistä eksistenssin täytenä olemuksena. Tulla tahdoti tietää tarkemmin: ‘Ja minä kuule sanon sulle, että ne tulee suoraan Stutthofista, mitä lyöt veto?’ Störtebeker ei välittänyt täsmällisestä maantieteellisestä määrittämisestä. Hän heilautti torjuvasti kättään ja kävi kärsimättömäksi: ‘Älkää aina hokeko noita kuluneita luonnontieteellisiä käsitteitäne. Korkeintaan voi sanoa: Täällä oleminen on tullut kätkeytymättömyyteen.’”⁶⁶

Maternin pseudofilosofinen puhetapa asetetaan romaanissa hänen muun toimintansa yhteyteen siten, että se näyttäytyy osana hänen perustavalla tavalla väkivaltaista olemisen tapaansa. Romaanissa todetaan, että hän halusi filosofiksi, mutta ”perusti sitten, hahmoteltuaan maailman hiekkaan, nuorisokoplan joka sittemmin tuli kuuluisaksi nimellä Jynssääjäsakki”.⁶⁷

Grassin romaaneista välittyvä ajatus siitä, että *todellista* on ennen kaikkea yksilöiden kärsimys ja arkiset teot ja tekemättä jättämiset. Viime kädessä historia rakentuu niistä. Grass ajattelee, että yksilöiden kärsimys ja sen yhteiskunnalliset ehdot peittyvät näkyvistä, jos historiaa tarkastellaan abstraktien ideoiden kautta tai historia esitetään teleologisena, merkityksellisenä prosessina, jolla on jokin annettu päämäärä. Grass näkee historian pikemminkin absurdiina prosessina ja nostaa Döblinin tärkeimmäksi opettajakseen juuri tämän absurdiuden kaunokirjallisessa ilmaisemisessa:

”Döblin näkee historian absurdiina prosessina. Hänen teoksissaan ei mikään hegeliläinen maailmanhenki ratsasta taistelutantereiden halki. (...) Schiller pyrki kuvaamaan kolmikymmenvuotista sotaa ymmärrettävänä, jäsentyneenä kokonaisuutena, jossa asiat seuraavat toisiaan. Hänen järjestystä luova kätensä sitoo asioita yhteen, haluaa antaa niille merkityksen. Tietoisesti ja jatkuvasti Döblin hajottaa kaiken tämän palasiksi, jotta todellisuus pääsisi esiin.”⁶⁸

Grass näkee Arendtin tavoin, että natsismin olennainen lähtökohta oli usko siihen, että yksilöiden on sopeuduttava osaksi vääjäämätöntä historiallista prosessia. Hän pitää ”uskoa johdonmukaiseen historialliseen prosessiin hegeliläisessä mielessä” äärimmäisen vaarallisena ”taikauskon lajina”, jolla on oikeutettu vuosisatamme pahimmat rikokset.⁶⁹ Grassin käsitykseen kirjallisuuden tehtävästä kuuluu olennaisesti reifikaation – inhimillisen toiminnan inhimillisen alkuperän hämärtyamisen – vastustaminen. Auschwitzin toistuminen voidaan estää vain saamalla ihmiset oivaltamaan, että myös historiallis-yhteiskunnalliset olosuhteet ovat viime kädessä inhimillisen toiminnan tulosta, josta ihmiset ovat vastuussa.⁷⁰

Eddi Amselin linnunpelätintaiteen voidaan nähdä kritisoivan juuri reifikaatiota. Romaanissa toistuu erilaisina variaatioina ajatus siitä, että ihminen on luonut jumalan omaksi kuvakseen voidakseen luovuttaa vastuun teoistaan yli-inhimilliselle taholle. Amselin linnunpelätintaide kuvaa ihmiset mekaanisesti liikkuvina, sätkynukkemaisina autonomisen subjektin irvikuvina. Nimen-

omaan ihmisten taipumus luopua autonomiastaan näyttäytyy romaanissa keskeisenä natsismin mahdollistaneena tekijänä. Linnunpelättimen ohella myös romaanin toinen keskeinen motiivi, koira, toimii romaanissa metaforana autonomiastaan luopuneelle ihmiselle, ihmiselle myötäjuoksijana, joka ei uskalla ottaa vastuuta omasta elämästään, vaan tarvitsee isännän, jonka käskyjä totella. Maternin ensimmäinen isäntä on Eddi, toinen Führer, ja romaanin lopussa hän on isännättömyyden hämmentämä.

Adornon tavoin Grass näkee natsismin toistumisen tärkeimpänä vastalääkkeenä ihmisten reflektiokyvyn ja epäilykyvyn vahvistamisen.⁷¹ *Sipulia kuoriessa* -teoksessa hän kertoo tätä tuotantonsa keskeistä ajatusta toteamalla, että juuri ”kyky epäillä” on se kyky, joka hänessä kehittyi ”aivan liian myöhään” (SK 103). Vain sen voimin hän olisi voinut vastustaa natsismia ja vain sen pohjalta hän lopulta – muistelmateoksessaan kuvaamansa kivuliaan kasvuprosessin kautta – kehittyi taiteilijaksi.⁷² Grass ei kuitenkaan näe taiteella olevan mitään helppoa reseptiä ihmisten itsenäisen ajattelun vahvistamiseen. *Koiranvuosia*-romaanista välittyy varsin ambivalentti näkemys taiteen emansipatorisesta potentiaalista, sen mahdollisuudesta edistää vastaanottajiensa reflektiokykyä ja itse-tuntemusta. Romaanissa tämä kilpistyy erityisesti kysymykseen siitä, pystyykö Eddi Amsel muuttamaan ystäväänsä Walter Maternia paremmaksi ihmiseksi taiteensa keinoin. Kysymykseen ei tarjota yksiselitteistä vastausta, vaan kysymys jää avoimeksi. Lapsena Walter kuuluu ensin poikiin, jotka kiusaavat Eddiä tämän juutalaisuuden vuoksi, mutta Eddin tehtyä hänestä variksenpelättimen hänestä tulee Eddin ystävä ja suojelija, vaikka ystävyys kätkeekin taakseen eräänlaisen viha-rakkaussuhteen. Kun Walter liittyy SA-joukkoihin ja Eddi tekee variksenpelättimen, joka kuvaa Walteria SA-miehenä, taiteella on Walteriin päinvastainen vaikutus; variksenpelättimen loukkaamana hän järjestää Eddin pahoinpitelyn. Kuitenkin molemmissa tapauksissa on selvää, että kriittisellä kuvalla, jonka taideteos esittää kohteestaan, on varsin voimakas vaikutus. Se perustuu siihen, että Matern joutuu – tahtomattaankin – tunnistamaan itsensä Amselin taiteesta eikä pidä siitä, minkä tunnistaa.

Amselin taide toimii vieraannuttamisen kautta. Se, mikä on tuttua, kuvataan vieraana siten, että katsoja näkee itsestään selvänä pitämänsä asiat vieraassa – ja usein kammottavassa – valossa. Tämä näkyy selvimmin romaanin loppu-

kohtauksessa, jossa Amsel vie Maternin tutustumaan linnunpelätinkaivoksiinsa. Matern tajuaa Amselin maanalaisen helvetin kautta, millaisen helvetin ihmiset ovat rakentaneet maan päälle. Romaanin lopussa on viitteitä siihen, että linnunpelätinkaivos saisi Maternissa aikaan jonkinlaisen itsensä kohtaamisen, joka näkyy esimerkiksi kerronnan vaihtumisessa kolmannesta persoonasta ensimmäiseen persoonaan:

”Ja Tämä ja Tuo – kuka heitä nyt enää viitsii nimittää Brauxeliksi ja Materniksi? –, minä ja hän, me kävelemme sammutettua kaivoslyhtyä kantaen kaivostupaan, missä kaivostuvan valvoja ottaa meiltä suojakypärät ja karbidilamput. Minut ja hänet valvoja ohjaa koppeihin, joissa Maternin ja Brauxelin vaatteet olivat tallessa. Me kuoriudumme maanalaisista kampeistamme, hän ja minä. Minua ja häntä odottavat valmiiksi täytetyt kylpyammeet. Seinän takaa kuulen miten Eddi loiskuttaa vettä. Nyt minäkin menen ammeeseen. Vesi liuottaa meistä lian pois. Eddi viheltelee jotakin. Minä yritän vihellellä jotakin samantapaista. Mutta se on vaikeata. Olemme kumpikin alasti. Jokainen kylpee itseksensä.”⁷³

Riisuutumisen ja alastomuuden voidaan nähdä ilmentävän tässä loppukohtauksessa päähenkilöiden riisuutumista rooliasuistaan, joiden suojiin he ovat toistuvasti paenneet. Toisaalta kylpeminen voidaan nähdä myös regressiivisenä pyrkimyksenä palata lapsuuden viattomuuden tilaan ja puhdistautua maailman liasta. Joka tapauksessa alastomuus ei tässä tarkoita, että tietäisi, kuka on ja mitä pitäisi tehdä. Matern makaa kylpyammeessaan avuttomana ja hämmentyneenä, yrittäen jäljitellä Eddin vihellystä. Jokainen on viime kädessä yksin menneisyytensä ja syyllisyytensä kanssa, eikä sitä voi lian tavoin huuhtoa pois. Romaanin loppu sisältää toiveen siitä, että maailma ei jonakin päivänä enää olisikaan helvetti, että ”valo, päivänvalo, jotta vielä kerran auringonkiloinen toukokuu...”, mutta samalla tehdään selväksi, että tähän maailmaan on vielä pitkä matka: ”Mutta kun he astuvat hissistä lastaussillalle, ulkona sataa, ja hämähä hiipii Harzin rinteiltä yli maan.”⁷⁴

Lopuksi: muistamisen vaikeus ja välttämättömyys

Sipulia kuoriessa -teoksessa sipuli näyttäytyy elämän metaforana. Sen mukaan elämässä on viime kädessä kyse toinen toisensa päälle kertyvistä muistoista. Kun tätä ”elämänsipulia” kuorii ”kerroksen kerrokselta”, ei paljastukaan ”minikäänlaista mielekkyyden ydintä” (SK 471), vaan vain toisiinsa limittyvistä koke-

muksista kerrostuva aika. Grass toteaa sipulimetaforan sopivan kirjallisuuden käyttöön, sillä se auttaa sekä muistamaan että suremaan; se paitsi herättää muistoja myös ”pehmittää kuivuneita kyynelrauhasia” (SK 405). Teos on monella tavoin nimenomaan kirja muistamisesta ja unohtamisesta, muistamisen vaikeudesta ja välttämättömyydestä, muistin taipumuksesta valikoida ja kaunistella: ”Muistot rakastavat piiloleikkejä. Ne kätkeytyvät. Ne kaunistelevat ja koristelevat mielellään, usein syyttää suotta.”⁷⁵ Kun muistojen sipulia kuorii kerros kerrokselta, ”jokaisesta uudesta kuoresta tihkuu liian kauan välteltyjä sanoja ja myös koukeroita, ikään kuin joku olisi jo varhain, kun sipuli tuskin oli päässyt kasvun alkuun, piirrellyt siihen salakähmäisiä merkkejään”.⁷⁶ Haaste on juuri siinä, että suuri osa muistimme kerroksista on vain tietystä mielessä ”omiamme”; olemme tietyn historiallisen maailman merkitsemiä, ja pystymme käsittämään sitä – ja itseämme – vain hyvin rajallisesti. Silti meillä on paradoksaalisesti velvollisuus muistaa ja ymmärtää – mennyttä ja samalla itseämme.

Grass tematisoi toistuvasti kirjoissaan – ja etenkin *Sipulia kuoriessa* -teoksessa – muistin ja tarinankerronnan suhteen ja sen, miten käsittelemme kokemusiamme kertomalla niistä tarinoita. Tarinankerronta on eettisesti ambivalenttia sikäli, että se usein vääristää kokemuksia – ”tämänkaltaiset, helposti tarinoiksi päätyvät kokemukset alkavat elää omaa elämäänsä ja rehentelevät mehevillä yksityiskohdilla” (SK 212) – mutta toisaalta muisti tarvitsee avukseen tarinoita. Muistilla on taipumus liittää tapahtumia yhteen kertomuksiksi, sillä kertomukset muistaa paremmin kuin irralliset tapahtumat: ”Kertomuksena ja siksi selvempänä on mielessäni säilynyt muuan tapaus”.⁷⁷ Menneisyys elää nykyhetkessä tarinallistettuna, ja tarinoiden ominaispiirre on pysyvä keskeneräisyys: ”Ne odottavat aina tilaisuutta tulla jatketuiksi tai vastavirtaan kerrotuiksi.”⁷⁸ Tarinat ovat aina kiistettävissä, kerrottavissa toisin, ja niinpä menneisyydestäkin on kerrottava yhä uudelleen. Mutta vaikka siitä voidaan kertoa lukuisia erilaisia tarinoita, ei tämä tarkoita, etteikö se velvoittaisi meitä kertomaan totuudellisuuteen pyrkiviä tarinoita.⁷⁹ Grass esittää, että menneisyydestä kertominen on aina myös tilintekoa, itsetutkiskelua ja eräänlaisen sisäisen rauhan etsimistä: ”eletty elämä muuttuu raakamuodostaan moneen kertaan korjatuksi tekstiksi, joka rauhoittuu vasta painettuna”, mutta vaatii vielä tällöinkin uudelleenkirjoittamista.⁸⁰

Grassin muistamisen (po)etiikan ytimessä on ajatus siitä, että tarinankerro-
nonnan keinoja käyttävän kirjallisuuden tulisi aiempaa enemmän rakentaa sil-
taa menneen ja nykyisen välille sekä pohtia menneen läsnäoloa nykyhetkessä;
sitä, miten elämme ja miten meidän tulisi elää menneen meihin jättämän jäl-
jen kanssa. Hän vierastaa menneisyyttä pakenevaa nykytaidetta, ”aina vain nyky-
hetkeen keskittyvän taidemaailman täpötäyttä tyhjyyttä” (SK 344), ja muistuttaa:
”Jälkeenpäin on aina aiemmin. Se mitä me kutsumme nykyhetkeksi, tämä haihi-
tuva nytynyt, on aina menneen nykyhetken varjossa, ja myös eteenpäin, siihen
mitä sanotaan tulevaisuudeksi, pääsee pakenemaan vain raskain lyijykengin.”⁸¹

Grassin koko tuotanto on ollut eräänlaista tilintekoa menneisyyden kanssa,
mutta kun sitä on aiemmin luettu kansakunnan tilintekona, kollektiivisen syyllisyyden
käsittelemisenä, on sitä *Sipulia kuoriessa* -teoksen jälkeen ruvettu luke-
maan henkilökohtaisesta syyllisyydestä kumpuavana.⁸² *Koiranvuosia-* ja *Sipu-
lia kuoriessa* -teosten lukeminen rinnakkain ja suhteessa jälkimmäisestä nous-
seeseen kohuun herättää kysymyksen, onko viime kädessä olennaista se, että
Grass myöntää oman syyllisyytensä, vai ovatko olennaisia ne välineet, joita hän
on romaaneillaan tarjonnut näiden kysymysten pohtimiseen. Kuten Grass itse
toteaa, hänelle on ollut henkilökohtaisesti helpompaa käsitellä muistamisen
etiikkaa ja syyllisyyden problematiikkaa kaunokirjallisuuden keinoin. Vielä muis-
telmateoksessaan hän kamppailee vastaan kiusausta ”naamioitua kolmanteen
persoonaan” (SK 7): ”Mutta koska niin monet pysyivät vaiti, on suuri kiusaus olla
täysin piittaamatta omasta kelvottomuudesta ja puhua sen sijaan moraalin rinta-
äänellä yleisesti syyllisyydestään ja itsestään vain kolmannessa persoonassa: Hän
oli, näki, teki, sanoi, hän pysyi vaiti (...)”⁸³ Muistelmateoksessa toistuu ajatus, että
tavallaan hän on jo sanonut tämän kaiken – romaaneissaan, joissa hän on sulke-
nut ”kaksoisminänsä kirjoihin ja kansiin” (SK 16) – mutta että hänen on vielä ker-
rottava näistä asioista ensimmäisessä persoonassa.

Vasta lähes kahdeksankymmentävuotiaana Grass pystyi tarttumaan tiettyi-
hin asioihin, jotka ovat kapseloituneet hänen muistiinsa kuin meripihkaan:
”nieltä häpeää, valepukuisia salaisuuksia. (...) Vuolain sanoin vältettyjä sanoja.
Ajatuksensirpaleita. Sellaista mikä tekee kipeää. Yhä vielä...”⁸⁴ Nuoruusvuo-
siensa lisäksi Grass häpeää vähintään yhtä paljon sitä, että on vuosikymme-
niä puhunut kollektiivisesta syyllisyydestä, mutta ei ole pystynyt puhumaan

henkilökohtaisesta syyllisyydestään. Silti on kysyttävä, tekeekö hänen henkilökohtaisen tunnustuksensa myöhäisyys arvottomaksi tavan, jolla hän on käsitellyt näitä kysymyksiä kaunokirjallisessa tuotannossaan. Nähdäkseni Grassin tuotannon tuomitseminen tällä perusteella merkitsee juuri sellaisen moraalis- ylemmydentunnon määrittämisen position ottamista, jonka problemaattisuuden Grassin tuotanto tekee ilmeiseksi. Hänen teoksensa kiistävät jo kerronnallisilla ratkaisuihillaan ulkopuolisen, moraalisesti yliveraisen kertojan näkökulman, jonka hallussa olisi ehdoton totuus tapahtumista; niiden kertojat ovat itse osallisia kuvaamiinsa tapahtumiin, ja vaikka he yrittävät usein ottaa kolmannessa persoonassa kertovan silminnäkijän roolin, tämä ele tematisoidaan ja heidän kerrontansa osoitetaan kumpuavan syyllisyydestä. Ironia on tietysti siinä, että Grass on nyt paljastanut syyllistyneensä itse samaan eleeseen kuin hänen kertojansa, eikä sikäli ole yhtään heitä parempi ihminen. Mutta kuka sitten voi olla täysin varma, että on itse moraalisesti ylivertainen, eikä olisi toiminut Grassin tilanteessa samoin? Vain tällaisen pöyhkeilevän varmuuden turvin voidaan jättää tunnustamatta Grassin elämäntyö kirjailijana: hänen kirjallinen työnsä pahan banaaliuden muistamiseksi, natsismin mahdollistaneiden voimien läsnäolon tunnistamiseksi omassa elämässämme, hänen hienovireinen pohdintansa siitä, miten mennyt määrittää ja velvoittaa meitä ja miten kirjallisuus voi pyrkiä "ehkäisemään tulevia muistiaukkoja" (SK 134).

Grassin tuotanto osoittaa, että juuri kaunokirjallisuus voi auttaa ymmärtämään, miksi niin harva nousi vastarintaan ja miten ihminen on osa sitä historiallista maailmaa, johon kasvaa, tavalla, joka tekee siitä irti rimpuilemisesta vaikeaa. Nykyinen mediatodellisuus on kiinnostunut ennen kaikkea yksityis- henkilöiden tunnustuksista, mutta tässä muodossa Grassin kaunokirjallisuuden keinoin moniulotteisesti käsittelemä problematiikka olisi helposti latistunut ja menettänyt tietynlaisen yleispätevyytensä. Viime kädessä kyse ei ole vain Grassin henkilökohtaisesta syyllisyydestä, vaan siitä, että "Auschwitzin perintö" velvoittaa koko kansa- ja ihmiskuntaa. Varmaankin Grassin henkilökohtainen kamppailu näiden kysymysten kanssa on edistänyt hänen kykyään käsitellä niitä niin pakottavasti romaaneissaan, mutta tämä ei tarkoita, että hänen romaaniensa "totuus" palautuisi kysymykseen siitä, mikä oli Grassin henkilökohtainen rooli toisessa maailmansodassa.⁸⁵ Niin helpolla hänen teoksensa

eivät meitä päästä, jos olemme lainkaan vastaanottavaisia niiden esittämälle eettiselle haasteelle.⁸⁶

Lähteet ja kirjallisuus

Lähteet

- Grass, Günter: *Aivoituksia eli Saksalaiset kuolevat sukupuuttoon (Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus, 1980)*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki 1982.
- Grass, Günter: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Werkausgabe 7*. Steidl, Göttingen 1997. (WA 7)
- Grass, Günter: *Beim Häuten der Zwiebel*. Steidl, Göttingen 2006. (BHZ)
- Grass, Günter: *Essays und Reden I: 1955–1969. Werkausgabe 14*. Steidl, Göttingen 1997. (WA 14)
- Grass, Günter: *Essays und Reden II: 1970–1979. Werkausgabe 15*. Steidl, Göttingen 1997. (WA 15)
- Grass, Günter: *Essays und Reden III: 1980–1997. Werkausgabe 16*. Steidl, Göttingen 1997. (WA 16)
- Grass, Günter: *Gedichte und Kurzprosa. Werkausgabe 1*. Steidl, Göttingen 1997. (WA 1)
- Grass, Günter: *Hundejahre (1963)*. *Werkausgabe 5*. Steidl, Göttingen 1997. (HJ)
- Grass, Günter: *Koiranvuosia (Hundejahre, 1963)*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki 1985. (KV)
- Grass, Günter: *Sipulia kuoriessa (Beim Häuten der Zwiebel, 2006)*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki 2007. (SK)

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor: *Kasvatus Auschwitzin jälkeen (Erziehung nach Auschwitz, 1966)*. *Mitä on valistus?* Toim. Juha Koivisto, Markku Mäki ja Timo Uusitupa. Vastapaino, Tampere 1995.
- Adorno, Theodor: *Kultuurikritik und Gesellschaft (1951)*. *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 10/1. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss & Klaus Schütz. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998.
- Adorno, Theodor: *Negative Dialektik (1966)*. *Gesammelte Schriften*, Bd. 6. WBG, Darmstadt 1998.
- Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie (1969)*. *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. WBG, Darmstadt 1998.
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung (1944)*. *Gesammelte Schriften*, Bd. 5. WBG, Darmstadt 1998.
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max: *Valistuksen dialektiikka*. Suom. Veikko Pietilä. Vastapaino, Tampere 2008.
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. Revised and Enlarged Edition. Penguin Books, New York 1994 (1965).
- Arendt, Hannah: *The Origins of Totalitarianism*. Harvest Books, San Diego 1976.
- Arendt, Hannah: *Vita activa: ihmisenä olemisen ehdot (The Human Condition, 1958)*. Toim. Riitta Oittinen. Suom. Eija Virtanen et al. Vastapaino, Tampere 2002.
- Arnold, Heinz Ludwig: *Gespräche mit Günter Grass. Günter Grass. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. von H. L. Arnold, 1971.
- Bahtin, Mihail: *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press, Austin 1988 (1981).
- Bigsby, Christopher: *Remembering and Imagining the Holocaust*. Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Blamberger, Günter: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. J. B. Metzler, Stuttgart 1985.
- Bosmajian, Hamida: *Metaphors of Evil. Contemporary German Literature and the Shadow of Nazism*. University of Iowa Press, Iowa City 1979.

- Durzak, Manfred: Geschichte ist absurd. Eine Antwort auf Hegel. Ein Gespräch mit Günter Grass. *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*. Hrsg. von Manfred Durzak. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1985.
- Ein Buch, ein Bekenntnis: Die Debatte um Günter Grass's *Beim Häuten der Zwiebel*. Hrsg. von Martin Köbel. Steidl, Göttingen 2007.
- Frei, Norbert: 1945 und wir. *Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*. Verlag C. H. Beck, München 2005.
- Fuchs, Anne: "Ehrlich, du lügst wie gedruckt". Günter Grass's autobiographical confession and the changing territory of Germany's memory culture. *German Life and Letters*, Vol. 60, 2/2007.
- Hollington, Michael: *Günter Grass: The Writer in a Pluralist Society*. Marion Boyars, London 1980.
- Keele, Alan Frank: *Understanding Günter Grass*, 1988.
- Kniesche, Thomas: "Das wird nicht aufhören, gegenwärtig zu bleiben." Günter Grass und das Problem der deutschen Schuld. *Günter Grass: Ästhetik des Engagements*. Hrsg. von Hans Adler & Jost Hermand. Peter Lang, New York 1996.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.
- Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc: *Natsimyyti (Le mythe nazi, 1991)*. Suom. Merja Hintsu ja Janne Porttikivi. Tutkijaliitto, Helsinki 2002.
- Margalit, Avishai: *The Ethics of Memory*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2002.
- Meretoja, Hanna: Itseymmäryksen kulttuuris-historiallinen välittyneisyys Gadamerilla ja Ricoeurilla. *Kohtaamisia ajassa*. Toim. Sakari Ollitervo et al. K&h, Turku 2003.
- Moser, Sabine: *Günter Grass. Romane und Erzählungen*. Erich Schmidt Verlag, Bonn 2000.
- Mäkilä, Aino: *From Eternity to Time. Conceptions of Time in Daniel Defoe's Novels*. Peter Lang, Oxford, Bern et al. 2007.
- Platen, Edgar: *Perspektiven literarischen Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik*. A. Francke Verlag, Tübingen 2001.
- Preece, Julian: *The Life and Work of Günter Grass. Literature, History, Politics*. Palgrave Macmillan, New York 2004.
- Reich-Ranicki, Marcel: Günter Grass: Hundejahre (1963/1967). *Grass: Kritik, Thesen, Analysen*. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Francke Verlag, Bern 1973.
- Ricoeur, Paul: *Du texte à l'action*. Seuil, Paris 1986.
- Ricoeur, Paul: La marque du passé. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1/1998.
- Ricoeur, Paul: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, Paris 2000.
- Ricoeur, Paul: Reflections on a new ethos for Europe. *Paul Ricoeur. The Hermeneutics of Action*. Edited by Richard Kearney. Sage Publications, London 1996.
- Ricoeur, Paul: *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris 1990.
- Ricoeur, Paul: The Creativity of Language (1984). *The Ricoeur Reader*. Edited by Mario Valdés. Harvester Wheatsheaf, New York 1991.
- Ricoeur, Paul: Temporal Distance and Death in History. *Gadamer's Century: Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer*. Edited by Jeff Malpas, Ulrich Arnsward & Jens Kertscher. The MIT Press, Cambridge, Mass. 2002.
- Ricoeur, Paul: *Temps et récit III*. Seuil, Paris 1985.
- Saariluoma, Liisa: *Geschichte als Märchen: Der Butt von Günter Grass*. Geschichte als Erfahrung und Literarische Form. Hrsg. von Liisa Saariluoma & Gerhard Schmitt. Acta universitatis Ouluensis. Humaniora B 21. Oulun yliopisto, Oulu 1995.
- Schade, Richard E.: Layers of Meaning, War, Art. Grass's *Beim Häuten der Zwiebel*. *The German Quarterly*, Vol. 80, 3/2007 (Summer).
- Scholl, Joachim: *In der Gemeinschaft des Erzählers. Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartssroman*. Carl Winter, Heidelberg 1990.
- Taberner, Stuart: Private Failings and Public Virtues. Günter Grass's *Beim Häuten der Zwiebel* and the Exemplary Use of Authorial Biography. *Modern Language Review*, Vol. 103, 1/2008.
- Wohdeking, Volker Christian: *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*. Metzler, Stuttgart 1971.
- Zehfuss, Maja: *Wounds of Memory. The Politics of War in Germany*. Cambridge University Press, Cambridge 2007.

Viitteet

- 1 Erityisesti Ricœurin myöhäistuotanto *Le temps et récit* (1983–1985) -teossarjasta ja vielä voimakkaammin *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) -teoksesta lähtien on nostonut muistamisen etiikan humanistisen tutkimuksen keskiöön, ja se on ollut keskeisessä roolissa myös esimerkiksi postkoloniaalisissa kulttuurin- ja taiteentutkimuksissa. Erityisesti holokaustin muistamiseen liittyvää kirjallisuutta on julkaistu niin paljon, että usein puhutaan kriittisesti ”muistiteollisuudesta”. Viimeaikaisia muistamisen problematiikkaa saksalaisessa kontekstissa pohtivia historian- ja taiteentutkimuksen näkökulmia yhdistäviä teoksia ovat esimerkiksi Margalit 2002; Bigsby 2006; Zehfuss 2007.
- 2 Kovinta kritiikkiä Grassia vastaan on esitetty Saksan kristillisdemokraattisen puolueen (CDU) ja Puolan Laki ja oikeus -puolueen piirissä, kun taas sosiaalidemokraatit ja esim. Hans Mommsen, Walter Jens, Mario Adorf, Egon Bahr ja Ulrich Wickert ovat puolustaneet Grassia julkisuudessa. Muistelmateokseen liittyvästä lehtikirjoittelusta ks. *Ein Buch, ein Bekenntnis* 2007.
- 3 Tutkimusta muistelmateoksesta on vasta niukasti, eikä siinä *Sipulian kuoriessa* -teosta ole juurikaan tulkittu suhteessa Grassin aiempaan tuotantoon. Ks. esim. Fuchs 2007, 261–276; Taberner 2008, 143–154; Schade 2007, 279–301.
- 4 Ks. Keele 1988, 75. Myös monet kriitikot ja tutkijat ovat Marcel Reich-Ranickin jo 1960-luvun lopulla esittämän arvion (Reich-Ranicki 1973 [1963/1969], 29) jälkeen pitäneet *Koiranvuosia*-romaanin Grassin pääteoksena. Sitä yhdistää Grassin kahteen aiempaan proosateokseen *Peltirumpu* (*Blechtrommel*, 1959) ja *Kissa ja hiiri* (*Katz und Maus*, 1961) sijoittuminen toisen maailmansodan aikaiseen Danzigiin, mutta yhteisistä teemoista huolimatta tämän ns. Danzig-trilogian osat ovat itsenäisiä teoksia. *Koiranvuosia*-romaanin vastaanotosta ks. Moser 2000, 81–84.
- 5 Julkisuudessa on keskitytty siihen, miten *Sipulian kuoriessa* -teoksessa Grass tunnustaa kuuluneensa Waffen-SS -joukkoihin, mutta tämä parin sivun mittainen kuvaus on osa laajempaa sotakokemuksen kuvausta, joka puolestaan muodostaa vain pienen osan koko teosta. Romaanin kokonaisuudessaan rakentuu eräänlaiseksi taiteilijaromaaniksi, kehityskertomukseksi nuorukaisen kasvusta taiteilijaksi. Tarkastelen tässä *Sipulian kuoriessa* -teosta vain sen osalta, miten siinä käsitellään natsismia ja muistamisen ja syyllisyyden problematiikkaa. Teoksen eri tasoista ja sen monimutkaisesta lajiproblematiikasta ks. Taberner 2008, 145.
- 6 WA 1, 198.
- 7 SK, 88–89. ”Ein Bollwerk gegen die rote Flut. Ein Volk im Schicksalskampf. Die Festung Europa, wie sie der Macht des angloamerikanischen Imperialismus standhielt(.)” (BHZ, 82).
- 8 Sodan loppuvaiheessa nuoria ei värvätty vain Wehrmachtiin, vaan myös suoraan Waffen-SS:n riveihin, joka oli osa asevoimia ja eri asia kuin varsinainen SS, joka toteutti juutalaisten joukkotuhon.
- 9 SK 139. ”Zwar war während der Ausbildung zum Panzerschützen, die mich den Herbst und Winter lang abstumpfte, nichts von jenen Kriegsverbrechen zu hören, die später ans Licht kamen, aber behauptete Unwissenheit konnte meine Einsicht, einem System eingefügt gewesen zu sein, das die Vernichtung von Millionen Menschen geplant, organisiert und vollzogen hatte, nicht verschleiern. Selbst wenn mir tätige Mitschuld auszu-reden war, blieb ein bis heute nicht abgetragener Rest, der allzu geläufig Mitverantwortung genannt wird. Damit zu leben ist für die restlichen Jahre gewiß.” (BHZ 127).
- 10 Grass on toistuvasti korostanut, että kaikkien Danzig-trilogian minäkertojien kerronnan moottorina toimii syyllisyys. Ks. esim. haastattelu Arnold 1971, 10–11.
- 11 Vrt. Taberner 2008, 145.
- 12 Ks. Wehdeking 1971. Nollahetken käsitteen ongelmallisuudesta on käyty paljon keskustelua (ks. esim. Scholl 1990, 27–36). Kuten Kniesche toteaa, nollahetken fantasian voidaan nähdä ilmentävän pyrkimystä jättää velat taakse ja aloittaa alusta (Kniesche 1996, 178). Grass itse toteaa muistelmateoksessaan, että kukaan ei heidän antautuessaan amerikkalaisille Marienbadissa ”ilmoittanut minulle, että nyt oli ’nollahetki’, jota sitten myöhemmin kaupiteltiin uuden aikakauden alkuna ja jonkinlaisena lupakirjana mihin tahansa” – hän ei tajunnut tuota historiallista päivää ”hetkeksi, jolloin jokin loppuu ja jokin muu alkaa” (SK 202).

- 13 "(N)ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch(.)" Adorno 1998 (1951), 30. Adorno ei tarkoittanut tätä kielloksi, vaikka se yleisesti tulkittiin siten (vrt. Platen 2001, 55).
- 14 "Auschwitz als (...) unheilbarer Bruch der Zivilisationsgeschichte" (WA16). Grass kuvaa *Aivoituksia*-romaanissaan, miten natsismin myötä myös saksan kieli tuntui vaurioituneen, mikä asetti kirjailijat erityisen haasteen eteen: "Vuonna 1945 Saksa ei ollut vain sotilaallisesti lyöty. Eivät vain kaupungit ja teollisuuslaitokset olleet raunioina. Oli tapahtunut suurempiakin vahinkoja: kansallissosialismin ideologia oli vienyt saksan kieleltä mielen, turmellut sen ja autioittanut suuria sanakenttiä. Tällä haavoittuneella kielellä, kaikkia kielen vaurioita mukanaan raahaten kirjailijat sitten alkoivat pikemminkin takella kuin kirjoittaa." (Grass 1982, 11).
- 15 SK 156. "Aber das, was hier im einzelnen geschrieben steht, habe ich ähnlich bereits woanders, bei Remarque oder Céline gelesen(.)" (BHZ 142).
- 16 KV, 310. "(...) eignete sich nur zum Zugucken" (HJ, 392).
- 17 KV 317. "Niemand sprach von dem Knochenberg. Aber alle sahen rochen schmeckten ihn." (HJ 402).
- 18 SK 47. "(D)as Belasten, Einstufen und Abstempeln kann ich selber besorgen. Ich war ja als Hitlerjunge ein Jungnazi. Gläubig bis zum Schluß. Nicht gerade fanatisch vorneweg, aber mit reflexhaft unverrücktem Blick auf die Fahne, von der es hieß, sie sei 'mehr als der Tod', blieb ich in Reih und Glied, geübt im Gleichschritt. Kein Zweifel kränkte den Glauben(.)" (BHZ 43).
- 19 KV 155. "Brief und Führerfoto – beides wurde sogleich unter Glas gelegt und einiger Tischlerei gerahmt – machten lange Wege durch die Nachbarschaft und bewirkten, daß zuerst mein Vater, dann August Pokriefke, danach etliche Nachbarn in die Partei eintraten(.)" (HJ 197).
- 20 Kansallissosialismia koskevassa tutkimuksessa on todettu tarve identiteettiin keskeiseksi tekijäksi natsismin taustalla (ks. esim. Lacoue-Labarthe & Nancy 1991). Kuten Preece toteaa, Grassin tuotanto vilisee hahmoja, jotka kaipaavat ideologiaa, jolle antautua täydellisesti (Preece 2004, 66).
- 21 Arendt 1994 (1965), 25, 92, 276, 289.
- 22 WA 15, 516.
- 23 Tällöin "muistamisen etiikka" ymmärretään laajemmin kuin esimerkiksi Avishai Margalit, joka haluaa varata "muistamisen moraalin" käsitteen koskemaan sitä, miten ihmiskunnalla "moraalisena yhteisönä" on velvollisuus muistaa rikokset ihmisyyttä vastaan, ja jolle "muistamisen etiikka" koskee vain yksilöiden ja "muistamisen yhteisöjen" (*communities of memory*) ns. tiheitä, läheisyyden ja yhteenkuuluvuuden tunteille perustuvia ihmissuhteita (*thick relations*) (Margalit 2002, 6–9, 78–79). Grassilla muistamisen etiikan voi ajatella koskevan koko ihmiskunnan velvollisuutta muistaa "Auschwitz", mutta muistamisen velvollisuus laajenee hänellä velvollisuudeksi yrittää myös ymmärtää, miten on mahdollista, että se mitä tapahtui, tapahtui, ja miten tämän muistamisen ja ymmärtämisen kautta voi yrittää taistella natsismin toistumista vastaan.
- 24 Sekä Fuchs (2007, 269) että Schade (2007, 287) korostavat tämän vastarintaa osoittaneen nuorukaisen merkitystä Grassin teoksen kerronnallisen dynamiikan kannalta ja Grassin henkilökohtaisen syyllisyyden korostamisessa. Fuchs tuo esiin sen, että tapaus samalla toimii eräänlaisena puolustuksena Grassille, koska se osoittaa poikkeuksellisuudessaan konformismin laajuuden ja sen, miten tuhoisat seuraukset vastarinnalla oli.
- 25 SK 268. "Was ist der Mensch? Nichts anderes als ein Partikel, Teilhaber, Mitläufer, ein Stück im Stückwerk der Geschichte. So etwa, als jeweils anders bunter Spielball, den andere querschießen, werde ich mich eingeschätzt haben, als ich wiederum die Schulbank drückte." (BHZ 245).
- 26 Vrt. Ricœur 1985, 339–342.
- 27 Identiteetin narratiivisuudesta ja sen rakentumisesta suhteessa menneisyydestä kerrotuihin tarinoihin ks. Arendt 2002, 187, 189, 195–196; Ricœur 1985, 439–448; Ricœur 1990.
- 28 KV 367. "Zurück bleiben Knochenberge, Massengräber, Karteikästen, Fahnenhalter, Parteibücher, Liebesbriefe, Eigenheime, Kirchenstühle und schwer transportierende Klaviere. Nicht bezahlt werden: fällige Steuern, Raten für Bausparkassen, Mietrückstände, Rechnungen, Schulden und Schuld. Neu beginnen wollen alle mit dem Leben, mit dem Sparen, mit dem Briefschreiben, auf Kirschenstühlen, vor Klavieren, in Karteikästen und

- Eigenheimen. Vergessen wollen alle die Knochenberge und Massengräber, die Fahnenhalter und Parteibücher, die Schulden und die Schuld." (HJ 466).
- 29 Mihail Bahtin on kuvannut Defoen Robinson Crusoen aikakäsitystä seikkailuajan kronotoopin käsitteellä (ks. esim. Bahtin 1988 [1981], 87–88, 125, 244, 391; vrt. Mäkilä 2007, 70, 80–93).
- 30 KV 479. "Matern kauft sich einen großen Radiergummi, setzt sich auf einen Küchenstuhl und beginnt alle abgezinkten und nicht abgezinkten Namen von Herz, Milz und Nieren wegzuradiieren. Auch den Hund Pluto, ein alterschwaches und dennoch herumlaufendes Stück Vergangenheit auf vier Beinen, möchte er verkaufen, in ein Tierheim geben, ausradiieren(.)" (HJ 606).
- 31 SK 332. "Was schändlich oder schrecklich gewesen war und hinterrücks lauerte, blieb ungerufen. Die Vergangenheit und deren aus Massengräbern entstandenes Hügelgelände wurde vom Sonnabend auf den Sonntag zur Tanzbodenfläche eingeebnet." (BHZ 304).
- 32 SK 351–352. "Überall mußten kriegsbeschädigten Fassaden ausgebessert werden. (...) Hinter schnell hochgezogenen Baugerüsten wurden gegen Akkordlohn Spuren beseitigt." (BHZ 322).
- 33 KV 479. "Alle hoffen, das Kind möge vergessen haben, warum es so spitz und ernst geworden, warum es nicht rundlich und drollig geblieben. Denn zu diesem Zwecke war Walli im Krankenhaus: gute Pflege, damit Walli vergift. Diese Verhaltensweise wird mehr und mehr zur Hauptlebensregel aller Beteiligten: Vergessen! Sprüche werden in Taschentücher, Handtücher, Kopfkissenbezüge und Hutfutter gestickt: Jeder Mensch muß vergessen können. Die Vergeßlichkeit ist etwas Natürliches." (HJ 605–606).
- 34 KV 471. "Heimlich aber nicht verbotenerweise arbeitet ein geölter und deshalb lautloser Vertriebsapparat." (HJ 595).
- 35 KV 478. "Halbe Schuldgefühle schieben sie auf dem Küchentisch hin und her und streiten sich nur noch, wenn es um genaue Daten geht. (...) Aber beide sind der Meinung, daß sie schon damals dagegen gewesen wären(.)" (HJ 604–605).
- 36 KV 417. "Er und Sawatzki nennen sich nicht mehr beim Vornamen, sondern schimpfen einander je nach Tagezeit und Laune: "Trotzkist, Nazi, du Verräter, du mieser kleiner Mitläufer!" (HJ 527).
- 37 Adorno 2008, 245/Adorno 1998 (1944), 212.
- 38 KV 400 (suomennosta muutettu). "Matern, der gekommen ist, zu richten mit schwarzem Hund" (HJ 505).
- 39 KV 511. "(...) unterscheidet sich, indem sie in aller Öffentlichkeit vollzogen wird, grundsätzlich von der katholischen Beichte" (HJ 646).
- 40 KV 475–576. "Aber es kommt nicht zum Aufstand der Kinder gegen die Eltern. Familiensinn, Selbsterhaltungstrieb, nüchterne Spekulation wie blinde Liebe zu den Bloßgestellten verhindern eine Revolution (...) Vergangenheit leuchtet während weniger Monate auf, um dann abermals und, wie zu hoffen steht, auf immer abzublenden." (HJ 601–602).
- 41 Fuchs 2007, 264. Tarkemmin erilaisista vaiheista saksalaisten muistamisen kulttuurissa ja eri sukupolvien tavasta käsitellä natsimenneisyyttä ks. Frei 2005, 23–40.
- 42 Fuchs 2007, 266. Kansan enemmistö näytti suhtautuvan Grassin tunnustukseen ymmärtäväisemmin kuin media. *Der Spiegelin* teettämän kyselyn mukaan 65 prosenttia saksalaisista vastasi myönteisesti kysymykseen siitä, pitävätkö he Grassin myöhäisen tunnustuksen jälkeenkin tätä persoonana, jonka näkemyksillä on merkitystä poliittisissa ja moraalisisissa kysymyksissä. Vrt. Fuchs 2007, 265; Schade 2007, 288.
- 43 Fuchs 2007, 265.
- 44 Välttömyyden illuusiosta sotaa käsittelevässä kaunokirjallisuudessa, ks. Zehfuss 2007, 155–159.
- 45 On kiinnostava kysymys, voidaanko Liebenauta ja Grassia pitää ns. "moraalisina todistajina". Margalit tarkoittaa käsitteellä "moral witness" ensisijaisesti ihmisiä, jotka ovat todistaneet äärimmäistä paha ja sen aiheuttamaa kärsimystä siten, etteivät he ole vain ulkopuolelta havainnoineet sitä, vaan ovat myös itse kokeneet tuon kärsimyksen. Toisaalta hän toteaa, että myös pahuuden todistaminen omassa itsessä voi olla "moraalisen todistamisen" lähtökohtana (Margalit 2002, 148–150, 175). Tietyllä tavoin Grassin tuotanto purkaa tätä vastakkainasettelua kertomalla ihmisistä, joista on hyvin vaikea sanoa, onko "pahuus" "ulkona" vai heidän "sisällään" – ihmisistä, jotka ovat monimutkaisin tavoin ja eriasteisesti osallisia natsi-Saksan julmuuksiin. Todistajilla voidaan nähdä ole-

van tärkeä merkitys paitsi siitä kertomisessa, miltä kärsimys tuntui (vrt. Margalit 2002, 168), myös sen tekemisessä kokemuksellisesti käsitettäväksi, miten joku on voinut olla osallinen kärsimyksen tuottamiseen. Tämä luo lähtökohdan reflektoida omaa potenti-
aaliamme sekä hyvään että pahaan ilman, että yksinkertaisesti projisoimme pahan ulko-
puolellemme, liittäen sen esim. vain natsijohtajiin ja muihin historian demonisoituihin
hirviöahmoihin.

- 46 KV 33. "Die Vogelscheuche wird nach dem Bild des Menschen erschaffen." (HJ 42).
47 KV 579. "Hier finden sich die historischen Wendepunkte scheuchifiziert. Verunglimpf
und dennoch dynamisch ereignet sich der Reihe nach und Jahrezahlen, Fensterstürzte
und Friedensschlüsse herbetend die Geschichte in Scheuchengestalt." (HJ 732).
48 KV 49. "Fing an auf Ostern weil man nichts vergessen soll." (HJ 61).
49 WA 7, 147–148: "(D)ie Zeit, die vergehende Zeit vergeht zugunsten der Täter; den
Opfern vergeht die Zeit nicht. (...) Ein Schriftsteller, Kinder, ist jemand, der gegen die
verstreichende Zeit schreibt."
50 Vrt. Ricœurin ajatus historiantankirjoituksesta, joka "keskittyy uhrien tarinoihin" ja jonka
juonta jäsentää "pikemminkin kärsimys kuin valta ja kunnia" (Ricœur 1991 [1984], 464).
Hän on myös korostanut, että historiantankirjoitus – kuten mikäään tarinankerronta – ei ole
"eettisesti neutraalia" (vrt. Ricœur 1990, 139).
51 WA 16, 236.
52 Vrt. WA 16, 63.
53 Grass 1982, 118.
54 Koselleck 1979, 354–375. Ks myös Ricœur 1990, 375–377, 386–387; Meretoja 2003.
55 Ricœur 1990, 388–390, 397, 411, 420–423; Ricœur 1986, 306; Ricœur 2002, 249–253.
56 Ricœur 1998, 25.
57 Ricœur 1996, 8; Ricœur 1985, 397–400, 412–413; Ricœur 2002, 249–250.
58 Ricœur 1990, 194. Ks. myös Ricœur 1998, 25; Ricœur 2000, 106–111.
59 Ricœur 2000, 507–511. Ricœur esittää samantapaisia ajatuksia historian ja muistamisen
suhteesta, mm. todetessaan, että historiantutkimus pitää huolta siitä, että se, mitä muis-
tetaan, on totta, kun taas muistamisen kulttuuri, jossa kirjallisuudella on keskeinen rooli,
tarjoaa historiantutkimukselle tärkeitä "imaginatiivisia variaatioita" tästä problematiik-
kasta.
60 KV 11. "Könnte Amsels Blick mit Häh! und Häh! von der Deichsohle auf sich ziehen, hat
aber den Mund voller Knirschen und nicht voller Häh! und Häh!" (HJ 12).
61 KV 326. "Er hat eben eine enorme Vorstellungskraft, nicht nur im Künstlerischen. Außer-
dem will er immer bis in Kleinigkeiten hinein unterrichtet sein." (HJ 413). Kuten Holling-
ton (1980, 78–79) huomauttaa, Amselin yksityiskohtien taju liittyy romaanin esittämään
essentialismin kritiikkiin: romaani torjuu natsismille keskeisen ajatuksen niin yksilön
kuin rodunkin "olemuksesta".
62 Ks. esim. Adorno 1998 (1966), 17–27; Adorno 1998 (1969), 304–305.
63 KV 323. "Ein Knabe, ein Jüngling, ein uniformierter Gymnasiast, der den Führer, Ulrich
von Hutten, den General Rommel, den Historiker Heinrich von Treitschke, Augenblicke
lang Napoleon, den schnaufenden Schauspieler Heinrich George, mal Savonarola, dann
wieder Luther und seit einiger Zeit den Philosophen Martin Heidegger verehrte. Mit Hilfe
dieser Vorbilder gelang es ihm, einen tatsächlichen, aus menschlichen Knochen erstell-
ten Berg mit mittelalterlichen Allegorien zuzuschütten. Er erwähnte den Knochenberg,
der in Wirklichkeit zwischen dem Troyl und dem Kaiserhafen gen Himmel schrie, in sei-
nem Tagebuch als Opferstätte, errichtet, damit das Reine sich im Lichten ereigne, indem
es das Reine umlichte und so das Licht stifte." (HJ 409).
64 Arendt 1994 (1965), 42.
65 Heideggeriläisen puheenparren jäljittely oli yleistä varsinkin 1930–1940-luvuilla, ja *Sipu-
lia kuoriessa* -teoksessaan Grass kertoo itsekin osallistuneensa siihen. Osaltaan romaa-
nin kritiikki kohdistunee toki myös Heideggerin kyvyttömyyteen sanoa mitään suoraan
natsismista ja keskitysleireistä.
66 KV 319 (suomennosta muutettu, jotta "heideggerismien" parodiointi olisi tunnistetta-
vampaa). "Wir müssen das Zuhaufliegen in der Offenheit des Seins, das Austragen der
Sorge und das Ausdauern zum Tode als das volle Wesen der Existenz denken." Tulla wollte
genauer wissen: "Und ich sag dir, die kommen direkt aus Stutthof, wetten?" Störtebe-
ker konnte sich geografisch nicht festlegen lassen. Er winkte ab und wurde ungeduldig:

- 'Quatscht doch nicht immer mit euren abgeklapperten naturwissenschaftlichen Begriffen. Allenfalls kann man sagen: Hier ist Sein in Unverborgenheit angekommen.'" (HJ 403).
- 67 KV 338. "(...) gründete, nachdem er die Welt im Sand geworfen hatte, eine Jugendbande, die später unter dem Namen Stäuberbande berühmt wurde." (HJ 428).
- 68 "Döblin sieht Geschichte als absurden Prozess. Ihm will kein Hegelscher Weltgeist über die Schlachtfelder reiten. (...) Schiller war bemüht, uns den Dreißigjährigen Krieg überschaubar gegliedert darzustellen. Da ergibt sich eines aus dem anderen. Seine ordnende Hand knüpft Bezüge, will Sinn geben. Das alles zerschlägt Döblin mehrmals und bewußt zu Scherben, damit Wirklichkeit entsteht." (WA 14, 265, 272).
- 69 Durzak 1985, 14. Vrt. Arendt 1976, 461–465.
- 70 Vrt. Blamberger 1985, 138.
- 71 Adorno 1995.
- 72 Haastattelussa Grass on todennut vierastavansa omaelämäkerran lajityyppiin viittamista Sipulia kuoriessa -teoksen yhteydessä ja näkevänsä sen pikemminkin kuvauksena siitä kivuliaasta prosessista, jonka myötä hän kasvoi taiteilijaksi (Schade 1997, 292).
- 73 KV 588 (suom. muutettu). "Und Dieser und Jener – wer mag sich noch Brauxel und Matern nennen? – ich und er, wir schreiten mit abgelöschtem Geleucht zur Steigerkaue, wo uns der Kauenwärter die Schutzhelme und die Kardiblampen abnimmt. Mich und ihn führt er in Kabinen, die Materns und Brauxels Kleider aufbewahrten. Aus Untertageklamotten steigen er und ich. Für mich und ihn wurden die Badewannen gefüllt. Drüben höre ich Eddi plätschern. Jetzt steige auch ich ins Bad. Das Wasser laugt uns ab. Eddi pfeift etwas Unbestimmtes. Ich versuche ähnliches zu pfeifen. Doch das ist schwer. Beide sind wir nackt. Jeder badet für sich." (HJ 744).
- 74 KV 588. "Aber wie sie den Plattenboden der Hängebank betreten, regnet es draußen, und Dämmerung kriecht vom Harz her über das Land." (HJ 744) Jotkut tutkijat, kuten Bosmajian (1979, 104, 109), ovat nähneet *Koiranvuosia*-romaanin ilmentävän epähistoriallista aikakäsitystä, "olipa kerran" -sadunkerrontaa, jossa historia nähdään myyttisenä saman toistona; hän esittää, että Grass onnistuu – Harry Liebenaun tavoin – "hävittämään todellisen luuvuoren keskiaikaisten allegorioiden alle". Toiset taas ovat korostaneet Grassin tapaa nähdä kaikki asiat historiallisina: "In Dog Years, everyone and everything, down to the most apparently trivial detail, has a history, and bears its marks". (Hollington 1980, 69) Itse olen pikemmin jälkimmäisellä kannalla, ja nähdäkseni Bosmajian sivuuttaa Grassin itsetietoisuuden ja ironisen tavan leikitellä sadunkerronnan konventioilla.
- 75 SK 9. "Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönen redet sie und schmückt gerne, oft ohne Not" (BHZ 8).
- 76 SK 9. "Und jede weitere schwitzt zu lang gemiedene Wörter aus, auch schnörkelige Zeichen, als habe sich ein Geheimniskrämer von jung an, als die Zwiebel noch keimte, verschlüsseln wollen" (BHZ 9).
- 77 SK 144. "Deutlicher, weil erzählbar, ist mir ein Ereignis." (BHZ 131). Vastaava ajatus toistuu lukuisia kertoja teoksessa: "Mitä muuta mieleeni on jäänyt sodasta ja leirivuosiasta kuin ne episodit, jotka on kursittu anekdooteiksi ja jotka kunnon tarinoiden tapaan haluavat pysyä muunneltavina?" (SK 246). "Was noch ist mir vom Krieg und aus der Zeit des Lagerlebens außer Episoden geblieben, die zu Anekdoten zusammengeschmurt sind oder als wahre Geschichten variabel bleiben wollen?" (BHZ 225).
- 78 SK 244, suomennotasta muutettu. "Immer warten sie auf Gelegenheit, fortgesetzt oder gegenläufig erzählt zu werden." (BHZ 223).
- 79 Myös mm. Ricœur (1996, 7; 2002, 252) on kiinnittänyt huomiota siihen, että jokainen meille välittynyt tarina voidaan kertoa toisin; samoista menneisyyden tapahtumista voidaan kertoa lukuisia toisistaan poikkeavia tarinoita.
- 80 SK 312. "(...) die Verwandlung von gelebtem Leben im Rohzustand in einen wiederholt korrigierten Text, der erst in gedruckter Fassung zur Ruhe kommt" (BHZ 285).
- 81 SK 179–180. "Danach ist immer davor. Was wir Gegenwart nennen, dieses flüchtige Jetzt-jetztjetzt, wird stets von einem vergangenen Jetzt beschattet, so daß auch der Fluchtweg nach vorn, Zukunft genannt, nur auf Bleisohlen zu erlauben ist." (BHZ 165).
- 82 Grass on itsekin todennut, että Danzig-trilogiassa juuri syylisyys toimii kerronnan moottorina. *Peltirummussa* mielisairaalaan suljettu Oskar Matzerath alkaa kirjoittaa tarinaansa menneisyydestään eräänlaisena puhdistautumisrituaalina. Romaanin lähtöasetelmana on kontrasti puhtaiden valkoisten paperiarkkien ja syylisyytensä kanssa

kamppailevan Oskarin välillä. Valkoisen arkin täyttäminen mustilla kirjaimilla näyttäytyy eräänlaisena surutyönä kaikissa Danzig-trilogian osissa. Amsel puolestaan tallentaa maan alle kaivokseensa menneisyyttä ja muistoja, syyllisyyttä ja surua eräänlaiseksi muistomeriksi teollisena tuotantona – talousihmettä elävän Saksan hengessä ja samalla sitä parodioiden (Ks. Knesche 1996, 175–177).

- 83 SK 39–40. "Weil aber so viele geschwiegen haben, bleibt die Versuchung groß, ganz und gar vom eigenen Versagen abzusehen, ersatzweise die allgemeine Schuld einzuklagen oder nur uneigentlich in dritter Person von sich zu sprechen: Er war, sah, hat, sagte, er schwieg," (BHZ 36).
- 84 SK 80. "(S)chamvoll Verschlucktes, Heimlichkeiten in wechselnder Verkleidung. (...) Wortreich gemiedene Wörter. Gedankensplitter. Was wehtut. Immer noch..." (BHZ 73).
- 85 Grassin poetiikkaan sisältyvästä totuuskäsityksestä ks. Scholl 1990, 74–75.
- 86 Haluan kiittää kirjan toimittajia ja Aino Mälikallia ystävällisestä artikkelini kommentoinista ja erityisesti anonyymiä refereetä erittäin paneutuneesta ja asiantuntevasta lausunnosta.