

ELINA HIETARANTA

Murhaaja, sattumalta?

Jonathan Littell, *Hyväntahtoiset* (Les Bienveillantes 2006). Suom. Ville Keynäs. WSOY, Helsinki 2008. 857 s.

Millaisissa oloissa tavallinen ihminen tappaa työkseen? Onko historiallisten julmuuksien esittäminen fiktiossa niiden estetisöimistä tai pelkkää kauhulla mässäilyä? Näihin kysymyksiin pohjautuu alun perin yhdysvaltalaisen Jonathan Littellin ranskaksi kirjoittaman romaaniin saama huomio. Teoksesta on kiistelty: Ranskassa se sai maan kaksi arvostetuinta kirjallisuuspalkintoa ilmestymisvuonnaan 2006, mutta se on nähty myös historiaa vääristelevänä, mauttomana ja moraalittomana kertomuksena. Kansanmurhan hirveys kiteytyy kokonaisten ihmisyyshäviöiden katoamiseen jälkeä jättämättä, ja jo pelkkä tappajan representaatio voi tuntua uhreja loukkaavalta. Tähän ongelmaan Littell tarttuu. Tuloksena on kokonaisuutena onnistunut, hätkähdyttävä romaani. Onneksemme suomenoskin on suurenmoista työtä, eivätkä turhat alkutekstin varjot näin ollen missään kohdin häiritse lukemista.

Sekä moraalista että kirjallisesta näkökulmasta haastavaksi teoksen tekee sen minäkertoja. Saksalais-ranskalainen oikeustieteen tohtori, nykyinen pitsitehtailija Maximilien Aue on myös entinen korkea-arvoinen natsivirkamies ja itärintaman tuhoamiskomppanioita johtanut upseeri. *Hyväntahtoiset* on kirjoitettu Auen muistelmiksi, ja naturalistisesti kuvattu väkivalta ja seksi vuorottelevat tarinassa lavean filosofis-historiallisen pohdiskelun kanssa. Aue pakottaa lukijan mukaansa seuraamaan esimerkiksi joukkomurhia Krimillä

ja Ukrainassa tai Stalingradin taistelun yhtä helvetillisiä näkyjä. Ura johtaa lopuksi korkealle kolmannen valtakunnan virkahierarkiassa, keskitysleirien ”tuotantotehokkuden” tutkijaksi. Väärän henkilöllisyyden turvin Saksan raunioista paennut Aue ei kadu tekojaan eikä koskaan joudu niistä virallisesti tilille. Valitun näkökulman vuoksi emme voi oikeastaan syyttää Littelliä siitä, että hänen teoksensa ei varsinaisesti uudista romaanimuotoa eikä sinänsä esittele kovin tuoreita tulkintoja siitä, miten holokausti saattoi tapahtua. Teoksen merkitys kirjoittuu rivien väleihin, ja syntyy siitä, millaisen kannan otamme kansanmurhaajan yksinpuheluun.

Tappajan henkilökuva

Hyväntahtoisten keskeinen kysymys on, mitä vastuu ja valinnan vapaus tarkoittavat ja millaisessa tilanteessa ne mahdollisesti lakkaavat olemasta. Romaani on tutkielma miehestä, joka näyttää pakenevan yksilöllistä vastuuta auktoriteetin suojiin. Hän kuitenkin selittää olleensa ennen kaikkea olosuhteiden uhri. ”Kuka, paitsi hullu, valitsee vapaasta tahdostaan murhan?” (23), Aue kysyy. Jos ihminen syntyy sellaiseen yhteiskuntaan, jossa tappaminen on hyväksyttyä ja jopa kannattavaa, julmuuden moraaliset esteet murtuvat.

Auen pohdiskelu ei useimmiten ole lainattavissa sellaisenaan kuvaamaan teoksen viestiä, mutta esimerkiksi Tšetšeniassa avustustyötä tehnyt kirjailija puhuu päähenkilönsä suulla ainakin tässä kohdin: ”Tappajat ovat ihmisiä, aivan kuten

tapetut, ja juuri se on hirveää. Ette voi koskaan sanoa: En tapa koskaan, se on mahdotonta, voitte korkeintaan sanoa: Toivon etten tapa koskaan” (26). Vaikka nämä eivät ole ennenkuulumattomia ajatuksia totalitaarisista yhteiskunnista käydyssä keskustelussa, Littellin teoksen laajuus ja kertojan näkökulman kaikenkattavuus pakottaa kysymään, mitä tämä todella tarkoittaa. Ennen *Hyväntahtoisten* avaamista pohdin, voiko tappajaan samaistua, ja lukemisen lopetettuani vastaan myöntävästi. Mikäli Littelliin on uskominen, toisenlainen kokemus olisi pelottavampi. Tappajan ihmisyyden kieltäminen tarkoittaisi sitä, että paha olisi teoksessa ylevöitynyt pyhäksi, koskemattomaksi, ja julmien tekojen mekanismit nousseet yli ymmärryksen – ja sen vuoksi mahdolliseksi toistaa.

Yhtenä Auen hahmon esikuvana on ollut etenkin Hannah Arendtin kuuluisan tulkinnan myötä keskitysleirijärjestelmän arkkitehtina pidetty Adolf Eichmann: tilastollisesti keskimääräinen mies, joka syöllistyy julmuuksiin vain noudattaakseen käskyjä. Toisaalta Aue ei ole monilta ominaisuuksiltaan lainkaan keskimääräinen. Hän on yliverlainen länsimaisen filosofian ja kirjallisuuden tuntija ja oikeusoppinut. Hänen jos kenen olisi pitänyt tietää paremmin, saatamme ajatella. Miksi kansallissosialismi sitten imee älykön mukaansa?

Hyväntahtoisia voi lukea klassisena tragediana, kuten Aiskhyloksen *Oresteian* viimeisestä osasta lainattu nimi johdattelee tekemään. Tällöin voi ajatella, että Auen *hamartia*, koh-

talokas virhe, on kunnianhimo, joka tunkee hänet uraputkeen huolimatta siitä, että tappaminen kuvottaa eikä natsi-ideologiaakaan herätä suurempaa intohimoa. Olen kuitenkin taipuvaisempi ajattelemaan, että valinnan mahdollisuus liittyy tarinassa päähenkilön henkilökohtaisiin ominaisuuksiin vain siinä määrin kuin ne ovat, Littellin tulkinnan mukaan, universaaleja poikkeustilassa aktivoituvia ominaisuuksia. Suurin vaara ei ole hulluudessa vaan normaaliudessa, ”[t]odellinen uhka ihmisille olen minä, ja te” (23).

Littell käyttää kirjallista muotoa taitavasti hyväkseen. Seitsemän teoksen pisimmät, parisataasivuiset, jaksot ovat kuvastoltaan julmimpia. Aluksi väkivalta kuvottaa, mutta kun Littell vyöryttää kidutusta ja kuolemaa eteeni sivu sivun jälkeen, alan turtua ja inho laimenee, hiukan. Tämä on tarkoituskin. Samalla seuraamme nimittäin myös Auen kovettumista tehtäviensä edessä. Hän oksentelee ja näkee painajaisia, mutta jatkaa. Ruumis ottaa kantaa epäinhimillisiin tekoihin, mutta sosiaalisesti arvostettu asema tuntuu pakottavan niihin. Samalla natsiaatteen paradoksi tulee konkreettiseksi: biologinen ihmisyyden peittyminen myytin alle, vaikka toisaalta myytin pohja on nimenomaan mytologisoidussa ruumiillisuudessa, arjalaisihanteessa. Tappaminen on mahdollista vain häivyttämällä ajatus sekä itsestä että uhrista ruumiillisena olentona.

Auen kyklooppinkatse hallitsee teosta. Muut ihmiset ovat esillä vain sirpaleina: arvonimillä ja pitkien teoreettisten keskustelujen osapuolina tai vaihtoehtoisesti, pelkkinä kehoina, seksuaaliaktien tai tappamisen kohteina. Näkökulman epäsymmetrisyys on kuitenkin edellä todetun perusteella täysin loogista. Yhtenä romaanin avainhetkenä vinouma tosin oikenee hetkeksi. Tarkoitin kohtausta, jossa saksalaisupseerit jonottavat suutelemaan hirttotuomiotaan odottavaa ukrainalaista partisaaninaista. Mutta kun tulee Auen vuoro nöyryyttää kuolemaantuomittua, hän murtuu tytön katseen voimasta: ”hänen katseensa oli kirkas ja valoisa, kaikkesta puhdistunut ja

näin että hän ymmärsi kaiken, tiesi kaiken, ja hänen puhtaan tietämyksensä edessä leimahdin palamaan. [...] Paloin tuhkaksi, jäännökseni muuttuivat suolapatsaaksi [...]” (159). Vanhatestamentillisellä vertauskuvalla Littell osoittaa, kuinka toisen ihmisen kohtaaminen kasvoista kasvoihin on sodassa kielletty teko, sillä se pakottaa tappajan kohtaamaan sekä uhrinsa että itsensä kokonaisuutena ihmisenä. Sotilas ei saa kääntyä katsomaan tuhoutuvaa kaupunkia, muuten hän hajoaa itsekin. Aue sen sijaan katsoo, ja tytön kasvot seuraavat häntä loppuun asti sodan hulluuden ja hänen oman mielettömyytensä merkinä.

Kaksi lakia

Natsi-Saksan historia toimii Auen julkisen minän kehyksenä. Sotilas-univormussa hän voi paeta syyllisyyttä, toimiihan hän kolmannen valtakunnan lain sallimissa rajoissa. Todellisuudessa hän on kuitenkin kahden lain edessä. Aue ihmettelee: ”Miten kenellekään tavalliselle ihmiselle jokin asia voi olla yhtenä päivänä oikein ja seuraavana päivänä rikos? [...] Kuka tietää, mistä Laki löytyy? Jokaisen on etsittävä, mutta se on vaikeaa, ja yleisen mielipiteen myötäileminen on täysin normaalia” (517). Vaikka Aue näin selittelee sodanaikaisia tekojaan, siviilipuvussa hän on syyllisyyden merkitsemä, traumatisoitunut mies.

Jos sotakuvausten tyyli on dokumentaarinen, Auen psykologiseen ytimeen Littell pureutuu ennen kaikkea kaunokirjallisin keinoin, antiikin mytologiaan kurottaen. Näytelmän Oresteen tavoin Aue syyllistyy äidinmurhaan, vaikka hänen muistinsa ei suostu sitä käsittelemään eikä hän sitä koskaan itselleen myönnä. Kun Orestesta vaativat tilille myytiset kostottaret, Auen perässä on murhasyytöksineen kaksi poliisia, Clemens ja Weser. Vaikka heidät on nimetty historiallisten henkilöiden mukaan, he ovat romaanissa pikemminkin Auen omantunnon ääniä. Tässä vaiheessa on huomautettava, että Aiskhyloksen näytelmän kostotaria kutsuttiin myös *eumenideiksi*,

hyvätahtoisiksi, niiden kahtalaisen, kontekstista riippuvan merkityksen vuoksi. Voisi siis ajatella, että teoksen nimi viittaa sekä lain historiaan sidottuun, muuttuvaan olemukseen että kielessä tuotettujen eettisten arvostusten suhteellisuuteen.

Poliisikaksikko on vain yksi esimerkki romaanin läpi kulkevasta kaksinaisuuden motiivista. Tärkein tämän motiivin ilmentymä on Auen pakkomielteinen rakkaus kaksoisisarensa Unaan. Jos rasistinen ideologia on kyvyttömyyttä hyväksyä toiseutta itsessä ja ympäröivässä maailmassa, voidaan Auen himo tulkita toiseuden kammon syyttämänä. Se, että latinan *una* viittaa ykseyteen ja jakamattomuuteen, tuntuisi vahvistavan tätä tulkintaa, kuten sekin, että Una on hahmona yhtä varjomainen kuin teoksen muutkin henkilöt, pelkkä Auen identiteettityön väline. Vastakkainenkin tulkinta on mahdollinen. Ehkä Aue sittenkin tavoittelee sisartaan himotessaan toiseuden hyväksyvää kokonaista identiteettiä, kuin romaanin alkupuolella siteeratun Platonin *Pidoissa* kerrotun androgyynimyytin toisintona.

Toiseuden problematiikka liitetään *Hyväntahtoisissa* toki myös aivan avoimesti natsi-ideologiaan. Eräissä teoksen monista hallusinaatiokohtauksista päähän osuneesta luodista hitaasti toipuva Aue näkee puhetta pitävän Hitlerin sotilaspuvun alla rabbin asusteet. Vuosikymmeniä myöhemmin hän miettii, olisiko niin, että ”ihmiset vihaavat luonnostaan eniten sitä, mitä itse muistuttavat” (603). Ajatus ei ole uusi, mutta kertoo paljon, että entiselle vihaan perustuvan valtakoneiston työntekijälle sen julki lausuminen vaatii vuosikausien kypsyttelyä.

Täydellinen rakennelma

Myös kasvottoman, tyrannimaisen vallan kuvauksena *Hyväntahtoiset* on kiinnostava teos. Auen mielikuvassa Hitler on kuin optinen linssi, joka heijastaa kansan tahdon yhteen polttopisteeseen. Vertauskuva on hieno, sillä se osoittaa kuinka yksinvaltainen johtaja ikään kuin katoaa valtansa alle muuttuen läpinäky-

väksi ja huomaamattomaksi kuin lasi. Ote alamaaisista kuitenkin säilyy, jopa tiukentuu. Totalitaarisessa valtiossa johtajan materiaallinen olemus on häivytetty huomaamattomiin, joten hänen haavoittuvaisuutensakin on näkymättömissä. On kuvaavaa, että vasta aivan teoksen lopussa, kun sodan lopputulos on jo näkyvillä, Aue pääsee valtpyramidin korkeimmalle huipulle, kasvokkain Hitlerin kanssa. Kun Aue saa kunnamerkin *Führer*iltä, hän kiittää

johtajaansa iskemällä hampaansa tämän nenään. Hitlerin symbolinen valta on tuolloin jo mennyttä ja jäljellä on pelkkä ruumis, nöyryytetty ja groteski. Hetken kuluttua Berliini on valloitettu ja vain pommitetusta *Zoosta* paenneet eläimet löntystelevät vapaana kolmannen valtakunnan raunioissa.

Teoksen *deus ex machina* -tekniikalla dramatisoitu loppu, jossa Aue viime hetkellä pelastuu Clemensin ja Weserin kynsistä on liian

vanaali ollakseen uskottava. Toisaalta se tekee yhden tarvittavista säröistä suurta osaa romaanista hallitsevaan traagiseen, vakavaan tyyliin. Tyylien sekoittaminen vahvistaa kuvaa ikuisessa sisäisessä konfliktissa kärsivästä ihmisestä ja samanlaista itseään vastaan kääntyvää taistelua käyvästä maailmasta. Ratkaisuja Littell ei tarjoa, ne meidän on hahmotettava omin päin.