

*Veijo Pulkkinen*

## Aaro Hellaakosken *Me kaksi* -runoelman tekstuaalinen variaatio ja sen tulkinta<sup>1</sup>

### Tekstuaalinen variaatio kirjallisuudentutkimuksen kohteena

Aaro Hellaakosken (1893–1952) runoelma *Me kaksi* ilmestyi 1920 Kustannusliike Minervan julkaisemana. 1940-luvulle tultaessa teos oli pitkään ollut loppuunmyytyinä ja uudelle painokselle oli kysyntää. Minerva oli tällöin jo lopettanut toimintansa ja Hellaakoski oli siirtynyt WSOY:n leiriin. Hellaakoski ei kuitenkaan tyytynyt siihen, että ensipainoksen teksti olisi yksinkertaisesti ladottu uudestaan teoksen toista laitosta varten. Hän tarttui tilaisuuteen, jollainen jokaiselle kirjailijalle tarjoutuu uuden laitoksen myötä, ja revisioi teostaan. *Me kahden* ”[t]oinen, laajennettu painos” ilmestyi 1945.

Silmiinpistävin muutos *Me kahden* uudessa laitoksessa tapahtui sen ulkoasussa eli niin sanotussa bibliografisessa koodissa.<sup>2</sup> *Me kahden* ensipainos on painettu fraktuura-kirjaintyyppillä ja nidottu paperikansiin, joita koristaa Viljo Kojon (1891–1966) tussipiirros laivasta (kuva 1). Toisen laitoksen kirjaintyyppinä on käytetty Gill sansia ja se on sidottu koviin kansiin. Kansikuvana on Wäinö Aaltosen (1894–1966) käsialaa oleva kuva Hellaakoskesta (kuva 2). Teoksen tekstin muutoksia Hellaakoski selvittää toisen laitoksen esipuheessa. Ensinnäkin Hellaakoski on modernisoinut runokieltään, toisin sanoen hän on päivittänyt joitakin ilmauksiaan vastaamaan 1940-luvun runokielen vaatimuksia. Toiseksi hän on liittännyt toiseen laitokseen runoja, jotka ovat aiemmin ilmestyneet muiden kokoelmien yhteydessä, mutta eivät olleet mukana *Me kahden* ensipainoksessa. Näitä ovat *Elegiasta oodiin* -kokoelman (1921) ”Päämiehet”, ”Rajasuutari”, ”Kultakausi” (jonka nimi muuttui ”Paperikaudeksi”), myöhemmin ”Käsi pieni” -nimen saanut ensimmäinen osa sikermästä ”Erotiikkaa” sekä runo ”Syys-ilta”. *Maininki ja vaahtopää* -kokoelmasta (1924) mukaan tuli kokonainen sikermä ”Kantaatti” ja runoelman uudeksi epilogiksi Hellaakoski liitti vielä *Jääpeilistä* (1928) runon ”Kuolemanlaulaja”. Kolmanneksi Hellaakoski lisäsi *Me kahden* toisen laitoksen tekstiin muutamia kokonaan uusia säkeitä ja säkeistöjä. (Hellaakoski 1945, 5.)

*Me kahden* tekstuaalinen variaatio ei kuitenkaan jää vain näiden kahden laitoksen väliin eroihin. Ensinnäkin Hellaakoski muutti osaa yllämainituista runoista, joita hän lisäsi *Me kahden* toiseen laitokseen. Näiden runojen alkuperäiskokoelmien yhteydessä ilmestyneiden versioiden voidaan tässä suhteessa sanoa osallistuvan *Me kahden* tekstuaaliseen variaatioon. Toiseksi Hellaakoski julkaisi vuonna 1940 *Valitut runonsa*, johon hän liitti *Me kahdesta* runot ”Lentävä Hollantilainen”, ”Työlamppu”, ”Arabialainen laulu” ja

”Ritari Rankki”. Nämä versiot poikkeavat sekä *Me kahden* ensimmäisen että toisen laitoksen versioista. Lisäksi *Me kahden* tekstuaaliseen variaatioon voidaan laskea ne variantit, joita esiintyy Hellaakoskelta säilyneissä käsikirjoituksissa. *Me kahden* ensipainoksen käsikirjoitusta ei ole säilynyt, mutta eräänlainen teoksen toista laitosta edeltävä korjausvedos on (MKkk). Se koostuu ensipainoksen kappaleesta, johon on liitetty irtolehtinä ne runot, jotka Hellaakoski halusi toiseen painokseen lisättävän. Tähän eräänlaiseen toisen laitoksen prototyyppiin Hellaakoski on tehnyt vielä lyijykynällä tarpeelliseksi katsomiaan lisäyksiä ja muutoksia. Huomionarvoista on, etteivät nämä muutokset aina vastaa toisessa laitoksessa toteutunutta tekstiä, joten prototyyppiä voidaan pitää *Me kahden* kolmantena tekstiversiona. Tämän dokumentin lisäksi teosten *Elegiasta oodiin* (EOkk) ja *Jääpeili* (Jkk) käsikirjoitukset sisältävät variantteja niiden runojen osalta, jotka sisältyvät myös *Me kahden* toiseen laitokseen.

Perinteisesti tekstuaalinen variaatio on nähty ongelmana, joka ei kuulu kirjallisuudentutkijoille, vaan tekstikriitikoille. Viitteitä tällaisesta käsityksestä vaikuttaa olevan myös suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa, mikäli tekstikriittisen keskustelun niukkuus voidaan sellaiseksi tulkita. Yksi selitys tälle on, että uskriitiikin juurruttama käsitys kirjallisuudentutkimuksen kohteesta vaikuttaa yhä, vaikka itse tutkimussuuntaus onkin kyseenalaistettu jo aikoja sitten. René Wellek ja Austin Warren esittivät *Kirjallisuudenteoriassaan* (*Theory of Literature*, 1949), että kirjallisuudentutkimuksen tarkoituksena on keskittyä teoksien tulkintaan ja tekstikriitiikin tehtävänä on tuottaa kirjallisuudentutkijoille sitä varten valmiita tekstejä (Wellek & Warren 1969, 63, 66–67, 71, 79).

Vaikka angloamerikkalaiset tekstikriitikot ovat toistuvasti moittineet kirjallisuudentutkijoita siitä, etteivät he selvitä tarpeeksi tutkimansa teoksen tekstuaalista historiaa, valtaosa heistä hyväksyi kirjallisuudentutkimuksen ja tekstikriitiikin työnjaon aina 1980-luvulle asti. Vallalla olleen eklektisen editoimisen periaatteen mukaan tekstikriittisen edition tarkoituksena oli rekonstruoida eri aineistojen pohjalta yksi lopullinen teksti, joka vastaa tekijän lopullisia intentioita. Uskriitikot eivät juuri piitänneet tekijän intentioista, mutta eklektinen editio palveli kirjallisuudentutkijoita mainiosti, koska se tarjosi tulkinnan kohteeksi yhden valmiin lukutekstin. (Bowers 1988, 7–8; Greetham 1996, 12; 1999, 51–53; Searle 2004, 11.)

Sittemmin eklektisen editoimisen periaate on kyseenalaistettu mannermaisen kirjallisuusteorian sekä saksalaisen historiallis-kriittisen editointiperiaatteiden rantauduttua englantilaiselle kielialueelle.<sup>3</sup> Historiallis-kriittisissä editioissa on perinteisesti painotettu tekijän intentioiden sijasta tekstin historiallista muotoa. Perustekstin valitsemisen, apparaatin rakentumisen ja terminologian käytännöt ovat 1800-luvulta saakka vaihdelleet melkoisesti, mutta periaate, että kaikki tekstiversiot ovat yhtä merkittäviä, on säilynyt verrattain yhtenäisenä. Tämän vuoksi historiallis-kriittisessä editiossa erilaiset historialliset tekstivariantit esittelevällä apparaatilla on vähintään yhtä merkittävä osa

kuin editoidulla lukutekstillä. Periaatteessa lukuteksti voidaan editoida minkä version pohjalta tahansa, mutta usein päädytään varhaisimpaan tekstiversioon. Toisin kuin angloamerikkalaisessa traditiossa oli pitkään yleistä, historiallis-kriittisessä editiossa ei yhdistellä tekstikohtia tekstin transmission eli välittymisen eri vaiheista. Eklektisen tekstin sijaan pitäydytään mahdollisimman tarkasti toimitetun tekstin historiallisessa muodossa. Ainoastaan selvät virheet korjataan. Historiallis-kriittisessä editoinnissa koetaan tärkeäksi, että lukijat voivat päästä edition avulla käsiksi tekstiin siinä muodossa kuin aikalaiset vastaanottivat sen. (Gabler 1998, 2–3; Plachta 1997, 504–507, 512–515.)

Editointiperiaatteiden monipuolistamisen lisäksi käsitystä niin tekstikriittisen kuin bibliografisen tutkimuksen kohteesta ja tavoitteista on haluttu laajentaa pelkästä kriittisten laitosten editoimisesta yleisemmäksi tekstien tallentamisen, transmission ja vastaanoton materiaalisten ja sosiaalisten ehtojen tutkimukseksi. Tässä suuntauksessa on kiinnitetty huomiota esimerkiksi siihen vaikutukseen, joka teoksen bibliografisella ulottuvuudella on teoksen reseptioon, merkityksenantoon ja tulkintaan. (McGann 1985, 186–187; 1991, 55–57, 81; McKenzie 1991, 13, 34, 61–62.) Ylipäätään käsitys kirjallisen teoksen tekstuaalisesta identiteetistä on angloamerikkalaisen tekstikritiikin piirissä kokenut radikaalin muutoksen viime vuosikymmenien aikana. Teoksen tekstuaalista variaatiota ei enää pyritä palauttamaan yhteen tekstiversioon, vaan sitä tarkastellaan pikemminkin prosessina, jossa tekstuaalinen identiteetti määrittyy eri tavoin eri konteksteissa. Teoksen tekstiä ei nähdä pysyvänä monoliittina, vaan muuttuvana kohteena, joka on riippuvainen vastaanottajan erilaisista auktorisointiperiaateista. (Ks. esim. Bryant 2005, 114–115, 144–145; Shillingsburg 1986, 45–46; 1991, 49, 58–59, 67, 73–75.)

Vastaanottajan osuus teoksen tekstuaalisen identiteetin muodostumiseen voidaan nähdä esimerkiksi niissä eri tavoissa, joilla Kaisa Kantola ja Päivi HUUHTANEN auktorisoivat lähteenään käyttämänsä *Me kahden* tekstin. Väitöskirjassaan *Olen, enkä ole. Minuus ja oleminen Aaro Hellaakosken runoudessa* (1972) Kantola perustelee tekstivalintaansa sillä, että Hellaakoski itse toteaa esipuheessaan *Me kahden* toisen laitoksen olevan kokonaisuudeltaan alkuperäisempi, koska siihen tulleet lisäykset olivat jo alun perin olleet osa teosta (Kantola 1972, 360). HUUHTANEN puolestaan näkee nämä lisäykset nimenomaan myöhempinä muutoksina ja pitäytyy siksi artikkelissaan ”Hellaakosken modernistista estetiikkaa” (1977) teoksen ensipainoksen tekstissä, koska se on historiallisesti korrektimpi (HUUHTANEN 1977, 161). Molemmat ovat siis tietoisia *Me kahden* kahdesta tekstiversiosta, mutta päätyvät silti erilaisiin ratkaisuihin tekstin auktorisoinnissa. Yhteistä tutkijoiden valinnoille on tarve palauttaa teos yhteen tekstiversioon.

Seuraavassa en lähesty *Me kahden* tekstuaalista variaatiota ongelmana, joka pitäisi ratkaista auktorisoimalla toinen tekstiversioista, vastasi se sitten alkuperäistä julkaisu-

ajankohtaa tai Hellaakosken lopullisia intentioita. Sen sijaan yritän osoittaa, että *Me kahta* ei voi mitenkään jäännöksittä tai yksinkertaisesti palauttaa yhteen tekstiversioon, ei historiallisiin eikä intentionaalisiin perusteisiin. Tätä ei kuitenkaan tule ymmärtää ongelmana, joka pitäisi selvittää ennen kuin kirjallisuudentutkija voi ryhtyä tulkitsemaan teosta. Sitä vastoin haluan selvittää, miten tekstuaalinen variaatio voidaan itsessään ottaa teoksesta tehtävän tulkinnan lähtökohdaksi. *Me kahden* tapaus on erityisen kiinnostava sen vuoksi, että tekstuaalinen variaatio on rinnastettavissa teoksessa olevaan jakaantuneen identiteetin tematiikkaan. Luennassani tarkastelen tätä tematiikkaa Hellaakosken tekijäkuvan sekä *Me kahden* eri laitoisien näkökulmista. Tässä *Me kahden* tekstuaalisen variaation temaattisessa tulkinnassa otan lähtökohdaksi yhden niistä uusista säkeistöistä, joita Hellaakoski lisäsi runoelmaan toisen laitoksen revisioimisen yhteydessä. Sen mukana teokseen ilmestyy uusi kirjoittamisen aihe, joka tässä tekstikohdassa yhdistyy kaksoisolento-motiiviin. Kirjoittaminen esiintyy runoelman jaksossa, jossa on kyse juuri eroamisesta ja eroista. Käytän tätä lisättyä säkeistöä tulkinta-avaimena, jonka avulla luen *Me kahden* erilaisia tekstuaalisen variaation ilmiöitä. Kiinnitän huomiota *Me kahden* lingvistisen koodin lisäksi myös teoksen bibliografiseen koodiin, erityisesti sen typografiseen ulkoasuun ja kansikuvitukseen.

### Kaksi Hellaakoskea

Revisioiminen liittyy Hellaakosken urassa kirjoittamisen pariin palaamiseen ylipäätään. Hän nimittäin oli lakannut kirjoittamasta runoutta *Jääpeilin* jälkeen vuonna 1928. Yli kymmeneksi vuodeksi venyneen tauon aikana hän keskittyi työhönsä maantiedon ja luonnonhistorian opettajana. Vuonna 1939 kriitikko Anna-Maria Tallgren (1886–1949) sai ylipuhuttua Hellaakosken kokoamaan *Valitut runonsa*. Yleisesti ajateltiin, että Hellaakosken runoilijan ura olisi jo päättynyt, ja 1940 ilmestynyttä valikoimaa pidettiin yhtenä osoituksena siitä. (Repo 1953, xxiii.) Hellaakoski muisteli itsekin ajatelleensa ”hymähtäen, että näyttäähän siitä sentään tulevan melko kelvollinen hautakivi eräälle elävälle ruumiille” (Hellaakoski 1964, 75). Unto Kupiaisen mukaan runojen läpi käyminen sekä parhaimmiston valikoiminen ja hiominen kokoelmaa varten sai Hellaakosken syyttymään uudestaan kirjoittamiselle (Kupiainen 1953, 382). Yli kymmenen vuoden tauko kirjoittamisessa oli jättänyt jälkensä. Sinä aikana maailma oli ehtinyt muuttua ja mies sen mukana, kuten Hellaakoski kirjoittaa *Runon historiaa* -teoksessa (1964).

Olin mykkä raato mykässä purkissa. Kun sieltä lopuksi putosin todellisuuteen, oli maailma muuttunut toiseksi, ja samoin olin itse muuttunut.

Näinä näennäisesti martoina vuosina oli ilmeisesti tapahtunut ensinnäkin kahden ihmisen vähittäinen yhteenkasvu, joten äänestäni, kun se kerran taas kajahti, täytyi tulla jonkun verran kaksoisääni. Toiseksi: harjoituksen puutteessa tekotaito unohtui perusteellisesti; niinpä sekin oli sittemmin opeteltava alkeista lähtien, tosin Jääpeilin tekijän kokemusten opastamana. (Hellaakoski 1964, 73.)

Hellaakosken hiljaiset vuodet koskettivat myös hänen tekijäkuvaansa. Yleisesti puhutaan Hellaakosken kahdesta vaiheesta: varhais- ja kypsyyksikauden tuotannoista. Erottelun perusteena ei ole vain muodollinen jako kirjoitustaukoa edeltävään ja sitä seuraavaan vaiheeseen, vaan Hellaakosken runouden on katsottu muuttuvan myös luonteeltaan. Hellaakoskesta saa runoilijana varsin erilaisen kuvan riippuen siitä, kumman kauden tuotantoa tulee lukeneeksi.

Yksi keskeisimmistä muutoksista näkyy runojen minäkäsityksessä. Vaikka muutos onkin tapahtunut pikemminkin asteittain kehittyen, ero nuoren ja kypsän Hellaakosken välillä on huikea. Varhaistuotannossa minuus on individualistinen kokemuksen keskipiste, joka nousee ympäröivän maailman vastakohtaksi. Erityisesti ensimmäisissä kokoelmissa *Runoja* (1916) ja *Nimettömiä lauluja* (1918) esiintyy itsetietoinen, ylpeä ja uhmakas minä. Pian minuuden kokemukseen ilmestyy kuitenkin säröjä. Etenkin *Me kahdessa* minuus näyttää toisinaan jakaantuvan erilliseksi sisäiseksi ja ulkoiseksi minuudeksi, jotka ovat toistensa kanssa ristiriidassa. Maailman ja minän vastakohta sijoittuu ikään kuin minän sisäpuolelle. Itseys rakentuu todellisemmasta sisäisestä minästä ja valheellisemmasta maailmallisesta minästä. Myöhäistuotannossa maailma tai eräänlainen kokemus olemisen kaikkeudesta valtaa yhä enemmän alaa minuudesta. Painopiste ei enää ole sisäisessä itseydessä, vaan se siirtyy loppua kohden yhä syrjemmälle. Tai pikemminkin vaikuttaa siltä, että tuo minuuden keskipiste liukenisi vähitellen – ei olemattomiin, vaan jonkinlaiseen panteistiseen olemisen kokemukseen. (Vrt. esim. Kupiainen 1953, 480; Marjanen 1958, 120–121; Repo 1953, xxv–xxvi, xxviii–xxix.)

*Me kahden* ensipainos kuuluu Hellaakosken varhaistuotantoon, kun taas toinen laitos on revisioitu ja julkaistu hänen myöhäiskautensa alussa. Tässä valossa on kiinnostavaa tarkastella niitä huomioita, joita Hellaakoski esittää revisioistaan *Me kahden* toisen laitoksen esipuheessa. Hän tiedostaa siinä olevansa 25 vuotta vanhempana jossain määrin eri mies kuin teoksen alun perin julkaissut nuorukainen, mutta yrittää silti pitää kiinni sekä historiallisen tekijäkuvan että teoksen alkuperäisen muodon ajatuksesta.

Näin vanhaa tekstiä ei tekijä tietenkään malta laskea käsistään aivan muuttamatta. Nuorukaisen sananvalintaa on lievästi autettu. Lisäksi runoelman keskiosa on laajennettu, siinä määrin, että kahdeksasta ”laulusta” näkyy paisuneen kymmenen. Kokonaisuuden sävy ja johtolanka ei tällä sentään ole muuttunut. Lisäykset ovat nimittäin melkein kaikki vanhaa perua ja kuuluvat samaan aihepiiriin, ovatpa aikanaan osaksi olleet ehdolla tähän kokonaisuuteen, vaikka karsiutuivat myöhemmin pois, lähinnä syystä, että runoelman eepillinen linja olisi yksinkertaisempi ja selvempi. Nyt on ”Elegiasta oodiin” palauttanut kappaleita 7. ja 8. lauluun; ”Maininki ja vaahtopää” toi mukaan 4. laulun. Myöhempiä ovat vain puolisen tusinaa uutta säkeistöä siellä täällä ja lopuksi epilogi, joka on otettu ”Jääpeilistä”.

Tunnen elävästi, että runokin on jossain määrin ajan ja paikan sanelema, enkä ole, kuten näkyy, mitään varsinaista uudestimuokkausta rohjennut tehdä. Jätän lukijan ratkaistavaksi, onko kirja yllämainituilla toisarvoisilla

muutoksilla mataltunut tai syventynyt, löyhtynyt vai lujittunut.

Tekijä ainakin aavistelee, että eräs nuoruus – jota ei kukaan kadehtine – on nyt entistä oleellisemmin siirretty näitten kansien sisälle. (Hellaakoski 1945, 5–6.)

Verrattaessa lopullista esipuhetta sen *Me kahden* prototyyppiin sisältyvään, lyijykynällä kirjoitettuun luonnokseen voidaan otaksua, ettei Hellaakoski kenties alun perin ajatellut uudistaa teostaan. Luonnos on lopullista versiota suppeampi ja sisältää vain ilmeisen keskeiset huomautukset toiseen laitokseen tehdyistä lisäyksistä. Huomattavaa luonnoksessa on, että Hellaakoski ei ota lainkaan puheeksi sitä mahdollisuutta, että hänen tekemänsä lisäykset saattaisivat jollakin tavalla vaikuttaa hänen menneeseen tai nykyiseen tekijäkuvaansa. Samoin kuin julkaistussa esipuheessa hän selvittää huomattavimpien lisäysten alkuperän ja kiistää niiden muuttavan teoksen ”sävyä tai johtolankaa”. Luonnoksessa hän jättää kuitenkin kertomatta kaikista uudistuksista, jotka eivät ole alun perin ehkä olleet lainkaan *Me kahteen* kuuluvia. Hän myöntää *Jääpeilistä* peräisin olevan epilogin olevan ”tuntuvasti” myöhempi, mutta ei kerro niistä noin puolesta tusinasta uudesta säkeistöstä tai sananvalinnan ja säetekniikan muutoksista, jotka julkaistu esipuhe paljastaa. Mahdollisesti Hellaakoski ei aluksi aikonutkaan lainkaan lisätä uusia säkeistöjä tai muokata *Me kahden* runoasua, vaan pelkästään ikään kuin entisöidä teoksensa palauttamalla siihen lisäykset, jotka ovat jo alun perin olleet siihen ehdolla, kuten hän sittemmin esipuheessaan totesi. Näin ymmärrettynä *Me kaksi* olisikin alun perin ollut laajempi kokonaisuus kuin mitä sen ensipainos antaa olettaa.

Julkaistun esipuheen maininta ”ovatpa aikanaan osaksi olleet ehdolla tähän kokonaisuuteen, vaikka karsiutuivat pois” viittaa myös siihen, että Hellaakoskella on ennen ensipainosta ollut vähintäänkin mielessään – ehkä jopa käsikirjoituksenakin – *Me kahden* laajempi tekstiversio. Tietenkin tähän on syytä suhtautua varauksella, koska ainoa todiste tästä on toisen laitoksen esipuhe. Jos luotamme tekijän sanaan, *Me kahden* revisioimisen asetelma kääntyy päinvastaiseksi: ensipainos onkin *Me kahden* revisioitu versio ja teoksen 25 vuotta myöhemmin julkaistu toinen laitos kokonaisuudeltaan alkuperäisempi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että toinen laitos olisi jotenkin alkuperäisempi tekstiversio. Pikemminkin näyttää siltä, että *Me kahdesta* ei ole lainkaan olemassa alkuperäistä revisioimatonta versiota. Vastaavasti teoksesta ei ole myöskään olemassa viimeistä, lopullista versiota. Sekä ensimmäisen että toisen laitoksen tekstit ovat revisioituja versioita, sillä ensimmäinen poistaa ne jaksot, jotka toinen palauttaa. Jos Hellaakoski olisikin toisessa laitoksessa tyytynyt vain palauttamaan ensipainosta varten poistetut jaksot, se saattaisi kenties olla tekstiltään alkuperäisempi, mutta Hellaakosken runokieleen tekemät muutokset sekä lisätyt puolitusinaa säkeistöä ja epilogi tekevät siitäkin revisioitun version.

Uusien laitosten, koottujen tai valittujen teosten yhteydessä tehtyä revisiointia perustellaan usein tekijän kypsyneellä maulla, kehittyneellä tekniikalla tai tarpeella

tydyttää lukijoiden muuttuneita mieltymyksiä. Nämä kolme esteettiseksi luonnehdittavaa perustelua ovat tavallaan kaikki läsnä Hellaakosken esipuheessa. Jo toisessa kappaleessa hän viittaa muuttuneeseen makuunsa ja teknisen taitonsa kehittymiseen sillä, ettei ole malttanut jättää muuttelematta ja auttamatta ”nuorukaisen sananvalintaa ja säetekniikkaa”. Esipuheensa lopussa hän puolestaan jättää lukijan päätettäväksi, ovatko tehdyt muutokset parantaneet teosta vai eivät. Mutta samalla kun Hellaakosken esipuhe kääntää nurin alkuperäisen ja viimeisen tekstiversion vastakohdat, nyrjähtää myös oletus esteettisen korjailun jälkikäteisytydestä. *Me kahden* ensipainoksen revisioiminen oli nimenomaan esteettisesti motivoitunutta: se oli runoelman eepin linjan selkiyttämistä ja yksinkertaistamista. Toisessa laitoksessa Hellaakoski palautti aiemmin poistamiaan jaksoja, mutta hioi teoksen runokieltä. Kummatkin laitokset ovat omalla tavallaan viimeistellympiä versioita. Ja samalla kumpikaan ei ole esteettiseltä muodoltaan toista viimeistellympi. Tekstiversion esteettisen vertailun Hellaakoski jättää hyvästä syystä lukijan kontolle.

Hellaakoski ajattelee teoksen olevan ainakin ”jossain määrin” sidottu historialliseen kontekstiinsa. Hän korostaa, etteivät ”toisarvoiset” muutokset ole ”varsinaista uudestimuokkausta”. Hellaakoski siis parantelee ja täydentää teostaan, mutta kiistää sen aiheuttavan muutoksia teoksen identiteettiä osittain määrittelevään historialliseen kontekstiin. Päinvastoin hän ”aavistelee” revisioiden tehneen teoksesta historiallisesti entistä todistusvoimaisemman. Laajennettu laitos antaakin nyt ensipainosta luotettavamman ja alkuperäisemmän kuvan tekijästään. Mutta jälleen kerran on toistettava, ettei alkuperäistä *Me kahta* yksinkertaisesti ole. Kummatkin laitokset ovat omalla tavallaan historiallisesti tarkempia. Ensimmäinen painos on se tekstiversion, jossa teos ilmestyi ensi kerran suomalaisen kirjallisuuden näyttämölle. Se on julkaisu- ja reseptiohistoriallisesti varhaisempi. Toinen laitos on puolestaan kokonaisuutena varhaisempi. Vaikka se on julkaistu myöhemmin, se tarjoaa näköalan Hellaakosken käsitykseen teoksestaan vuoden 1920 tienoilla. Se näyttää, mitä Hellaakoski kirjoitti vuoden 1920 tienoilla, kun taas ensimmäinen laitos näyttää, mitä hän julkaisi 1920.

Teoksen kaksi julkaistua laitosta muodostavat tekstuaalisen kokonaisuuden, jota ei voida millään yksinkertaisella tavalla jakaa ja erottaa omiksi kokonaisuuksikseen historiallisin, esteettisin tai intentionaalisin perustein. Tekstiversion auktorisoiminen riippuu käytetyistä kriteereistä. Hellaakoski ei esipuheessaan tarjoa lukijoilleen näitä kriteereitä, vaan hänen kehotuksensa muutosten esteettiseen arviointiin pätee myös laajemmin. Lukijan on hankittava ratkaisunsa perusteet teoksen tekstuaalisen identiteetin määrittelemiseksi jostakin muualta. Hellaakosken lause ”runokin on jossain määrin ajan ja paikan sanelema” voidaankin nyt ymmärtää laajemmin kuin pelkkänä teoksen sitoutumisena historialliseen syntykontekstiinsa. Aika ja paikka eivät olekaan enää yksi, vaan jossakin määrin suhteellisia määreitä.

Riippuu myös lukijan ajasta ja paikasta, miten teoksen identiteetti määrittyy.

Se, miten lukija identifioi *Me kahden* tekstin, riippuu siitä, mikä teksti hänelle on tarjolla kussakin paikassa kulloisenakin hetkenä. Vuodesta 1920 vuoteen 1945 ei ollut kuin yksi painos tarjolla. Siitä eteenpäin oli kaksi erilaista julkaistua laitosta, joille myös myöhemmät Hellaakosken runojen valikoimat ja kokoelmat ovat perustuneet. Nämä versiot tarjoavat vähintään kolme erilaista identifikaation mahdollisuutta: ensimmäisen laitoksen teksti, toisen laitoksen teksti tai molemmat. Identifikaation mahdollisuudet moninkertaistuvat vielä, mikäli otetaan huomioon myös yksittäisten runojen erilaiset julkaistut ja julkaisemattomat versiot sekä *Me kahden* prototyypin tekstiversio.

### Hellaakosken paperikori

Nostan seuraavaksi esille yhden keskeisen muutoksen, jonka Hellaakoski teki *Me kahden* revisioimisen yhteydessä. Se on lisätty säkeistö, joka ei ilmeisesti ole kuullut *Me kahden* alkuperäiseen kokonaisuuteen. Säkeistö on merkittävä, sillä se liittää kirjoituksen aiheen *Me kahden* keskeiseen kaksoisolento-motiiviin. Jälkeen päin teokseen lisättyinä säkeistönä se alkaa myös eräänlaisella metafiktiivisellä tasolla kommentoida teoksen tekstuaalista kahdentumista ja tekijän itsestään etääntymisen kokemusta. Säkeistö voidaan ottaa tulkinta-avaimeksi, jonka avulla voidaan lukea *Me kahden* tekstuaalista variaatiota laajemminkin suhteessa teoksen kaksoisolento-motiiviin.

Pitkä ja monimuotoinen kaksoisolentoa käsittelevän kirjallisuuden traditio voidaan jakaa kahteen ryhmään sen mukaan, miten kaksoisolento rakentuu. Se voi olla minästä erillinen ulkopuolista voimaa edustava kahdentuma tai jakaantunut minä, joka muodostuu kahdesta enemmän tai vähemmän erillisestä osasta (Envall 1988, 14). *Me kaksi* lukeutuu jälkimmäiseen ryhmään. Hellaakoski käsittelee kaksoisolento-motiivia ihmisen kaksijakoisen luonteen näkökulmasta käyttäen allegoriaa kahdesta riitaisasta veljeksestä: Sydäimestä ja Järjestä. Heissä lihallistuvat persoonallisuuden vastakkaiset voimat: tunne- ja viettielämän määrittämä ruumiillisuus sekä itsesäätelyyn pyrkivä tietoisuus, sosiaalinen velvollisuudentunne ja kontrolli. Kaksoisolento-kirjallisuuden perinteessä *Me kaksi* on harvinainen siinä suhteessa, että jakaantuminen ei edusta uhkaa tai vaaraa. Markku Envallin mukaan kaksoisolenossa on yleensä kyse kahden puolen välisestä valtataistelusta, joka tyypillisesti loppuu jommankumman tai molempien kuolemaan (mt. 35–36). *Me kahdessa* Sydän ja Järki kuvaavat ihmisen psyykkisen ja fyysisen ulottuvuuden dynaamista suhdetta, jossa veljesten polut erkanevat tarinan edetessä toisistaan, mutta palaavat jälleen eri vaiheiden jälkeen yhteen. Kyse on enemmän kasvutarinasta, jossa minän eri puolet hakevat sijaansa kokonaisuudessa, kuin lopullisesta konfliktista. Runoelma on jaksotettu lauluihin, joista osa vie eepisesti veljesten tarinaa eteenpäin, osa muodostuu itsenäisinä kokonaisuuksinakin toimivista runoista. Myös jälkimmäiset kytkeytyvät kuitenkin olennaisesti veljesten tarinaan. Ne kuvaavat erityisesti Sydämen kokemuksia kun hän veljestään erillään matkaa maailmalla.

Kaksoisolenon motiivi kytkeytyy teoksen tekstuaaliseen kahdentumiseen miltei



täsmälleen *Me kahden* keskivaiheessa, jossa tarinan veljekset eroavat toisistaan. Veljekset ovat viettäneet viimeisen yhteisen yön, ja Järki on jäänyt yksin krapulassa riutumaan. Hän on turhaan yrittänyt puhua Sydän-veljeään jäämään luokseen. Jäljellä on vain etäinen toive veljen paluusta.

Niin on tämä aika, se jakaa voi  
sen, jonka luojamme yhdeks loi. –  
Sydän-veljeni olkoon onnellisin.  
Kuin ilman lintu hän olkoon vapaa.  
Mut varron, ma varron sittenkin,  
ja jos luokse käy, oven auki hän tapaa.  
(Hellaakoski 1920, 33.)

Luojan luoma ykseys viittaa tietenkin ihmiseen tunteen ja järjen kokonaisuutena, mutta perinteisen rinnastuksen avulla sitä voidaan ajatella myös teoksen ykseytenä. Taiteen tekemistä on toistuvasti verrattu Jumalan luomistyöhön. Aika voi ihmisen lisäksi jakaa myös hänen tekonsa ja teoksensa. Näin on käynyt *Me kahden* tapauksessa. Esimerkiksi käy tämän samaisen tekstikohdan tulkinta. 1920- ja 1930-luvuilla olisi ollut melko lailla perusteetonta tulkita säkeistön jakaantumisen viittaavan *Me kahden* tekstuaaliseen jakaantumiseen, sillä teoksella ei silloin ollut ainakaan yleisesti saatavilla toista tekstiversiota. Sen sijaan vuonna 1945 (tai ehkä jopa jo vuonna 1940 *Valittujen* ilmestyessä) tällainen tulkinta tuli mahdolliseksi. Laajennetun laitoksen teksti toimii nyt ikään kuin heijastuspintana, jonka kautta ensipainoksen tekstin merkitykset resonoivat aivan toisella tavalla. *Me kahden* tekstien välisistä eroista muodostuu teokselle tulkintakonteksti. Säkeet ”[m]ut varron, ma varron sittenkin, / ja jos luokse käy, oven auki hän tapaa” voidaan nyt lukea vertauskuvallisesti, ikään kuin tekstin merkitys olisi jäänyt avoimena odottamaan tekijänsä paluuta, jotta sen merkitys voisi täydentyä toisen laitoksen revisioissa. Kun Hellaakoski palasi 1945 revisioimaan *Me kahta*, myös näiden säkeiden merkitykset muuttuivat. Ne eivät enää merkinneet yksiselitteisesti vain veljesten välistä eroa, vaan rupesivat kertomaan myös omasta kirjoittumisestaan.

Ensipainoksessa krapula-aamun kohtausta jakaantuu kolmannen laulun lopun ja neljännen laulun alun välille. Laulujen vaihtuminen erottaa toisistaan myös veljekset, sillä kolmannessa laulussa Sydän-veli on vielä läsnä, mutta neljännessä laulussa hän on jo lähtenyt tiehensä. *Me kahden* laajennetussa laitoksessa tämä ero kasvaa entisestään, kun Hellaakoski lisää siihen väliin kokonaisen uuden laulun. Aiemmasta neljännessä laulusta tuleekin nyt viides laulu. Uusi laulu koostuu sikermästä ”Kantaatti”, joka on peräisin *Mainingista ja vaahtopäästä*. Motivoidakseen näiden runojen istuttamisen *Me kahteen* Hellaakoski on joutunut tekemään lisäyksiä ja muutoksia niitä kehystävien kolmannen ja viidennen laulun eppiseen kerrontaan. Krapula-aamun kohtauksessa veljesten ero assosioituu nyt kirjoittamisen kanssa. Kirjoittamisesta tulee erottava tekijä. Se erottaa veljet toisistaan, mutta tekee eron myös *Me kahden* tekstien välillä, sillä kirjoittamisen

aihe ilmestyy juuri Hellaakosken revisioiden myötä. Silloin kun Hellaakoski kirjoittaa uusiksi, Sydän-velikin rupeaa kirjoittamaan. Lainaan rinnakkain ensimmäisen ja toisen laitoksen varioivat säkeistöt kolmannen laulun loppupuolelta:

Hänen yhäti tuolla istuvan nään  
lääjä tupakanpätkiä vierellään.  
Hän pikarin täyttää ja mulle tuo:  
”Siin’ on kohmeloryyppy. Ota ja juo!  
(Hellaakoski 1920, 28.)

Hänen istuvan, kirjoittelevan nään  
lääjä tupakanpätkiä vierellään.  
Hän pikarin täyttää ja mulle tuo:  
”Noh, kohmeloryyppy. Ota ja juo!  
(Hellaakoski 1945, 30.)

Toisen laitoksen kolmannen laulun loppuun lisätyssä uudessa säkeistössä ”Kantaatti”-sikermä selittyikin sitten Sydän-veljen kirjoittamaksi: ”Hänen on tämä vuodatus, tottakai” (Hellaakoski 1945, 30). Krapula-aamun kohtausta löytyy molemmista *Me kahden* laitoksesta, mutta kirjoituksen aihe vain jälkimmäisestä. Kirjoituksen aihe on tietenkin sellaisenaan luettavissa ja tulkittavissa jo pelkän toisen laitoksen pohjalta. Sellaisenaan, pelkästään *Me kahden* toisesta laitoksesta luettuna, kirjoituksen aihe ei voi saada sitä temaattista lisämerkitystä, jonka se saa revisioiden kontekstissa. Kirjoituksen aihe näyttäytyy revisioituna lisäyksenä vain silloin, kun todetaan, ettei sitä ole teoksen ensimmäisessä painoksessa.

Kirjoituksen aihe yhdistää *Me kahden* merkitysisällön teoksen revisioimiseen. Siinä tulkinnalle avautuu mahdollisuus *Me kahden* päähenkilöiden ja tekijän väliseen rinnastukseen. Nuoremman, ensipainoksen julkaisseen Hellaakosken ja vanhemman, teosta laajentaneen Hellaakosken välinen ero vertautuu näin toisistaan eroaviin veljeksiin. Revisioiminen ei siten vaikuta teoksen tulkintaan ainoastaan muuttamalla merkityksiä tekstin tasolla eli esimerkiksi korvaamalla sanoja toisilla tai poistamalla tai lisäämällä niitä. Revisioiminen itsessään voi performatiivisena tapahtumana osallistua teoksen merkityksen muodostumiseen: ei siis ainoastaan aiheuttamalla muutoksia tekstissä, vaan tullessaan samalla kertaa osaksi tekstin tematiikkaa. Erityisen selvästi tämä tulee esille viidennen laulun alkuun lisätyssä säkeistössä:

Oi paperikori, sua kateeksi käy.  
Et koskaan tyhjäksi jäävän näy  
niin kauan kuin ideat leimahteli.  
Oi paperikorini, vaiti, vait!  
Mun kynästäni kurjempaakin sait  
kuin sinulle uhrasi mennyt veli.  
(Hellaakoski 1945, 47.)

Paperikoria voidaan lukea paitsi Hellaakosken revisioiden metaforana myös kirjallisen teoksen tekstuaalisen luonteen vertauskuvana. Esineenä paperikori viittaa käyttöyhteytensä osalta uudelleenkirjoittamisen mahdollisuuteen. Kirjoituspöydän alla tai vieressä paperikori täyttyy toisinaan erilaisista hylätyistä tekstien luonnoksista ja käsikirjoituksista. Paperikoriin joutuneet tekstit eivät kuitenkaan välttämättä päädy aina roskiin asti.

Ei ole vaikea kuvitella tilannetta, missä kirjoittaja kaivaa paperikoristaan jonkin sinne heittämiensä tekstin ja aloittaa sen pohjalta uuden tekstiversion kirjoittamisen. Tuoreiden ideoiden puutteessa paperikori voi näin toimia pöytälaatikon tavoin uuden tekstin lähtökohtana. Jos paperikoria ajatellaan hieman muodollisemmin, sen käyttöyhteyden pohjalta voidaan muotoilla käsitteellinen rakenne, joka sopii *Me kahden* revisioiden kuvaamiseen. Paperikori on näkökulmasta riippuen eräänlainen hylkäämisen ja huolimisen tai jättämisen ja palaamisen välitila. Esineen tasolla paperikoriin voidaan heittää luonnospaperi, mutta sitä ei vielä ehdottomasti hylätä. Vasta silloin, kun paperikorin sisältö tyhjennetään ja tuhotaan, luonnoksesta on luovuttu täysin. Paperikori säilyttää näin aina uudestaan huolimisen mahdollisuuden. Välitilana paperikori ei merkitse ehdotonta hylkäämistä, jättämistä, huolimista eikä palaamista, vaan eräänlaista ratkaisematonta jännitettä näiden vastakohtien välillä.

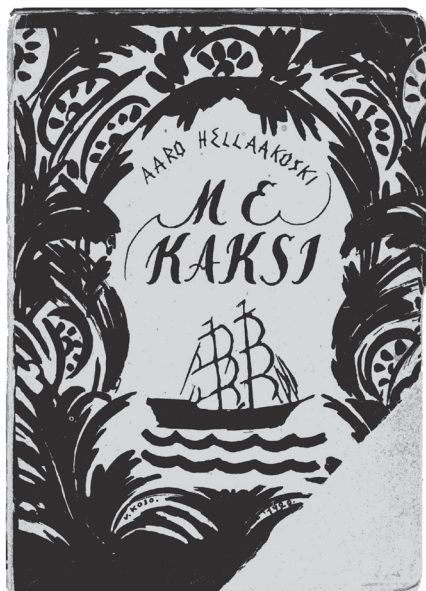
*Me kahden* tekstissä tämä paperikorin käsitteellinen rakenne näyttäytyy kahdella tavalla. Ensinnäkin Sydän-veli hylkää kirjoittamansa runot paperikoriin ja Järki-veli poimii ne sieltä esiin. Järki-veli ei jatka niiden kirjoittamista tai tuota niiden pohjalta uutta tekstiä, mutta lukiessaan niitä hän ottaa ne uudestaan käyttöön ja arvottaessaan ne omia tuotoksiaan paremmiksi hänen voidaan ymmärtää hyväksyvän ne. Revisioiden ajattelemisen kannalta tässä on merkittävämpää se, että tekstin paperikoriin hylännyt ja sen uudelleen käyttöön ottava henkilö ei välttämättä ole sama henkilö. Lukijat voivat nähdä sellaisessakin tekstissä tai tekstin piirteessä arvoa ja merkitystä, jota tekijä itse pitää merkityksettömänä. Toiseksi paperikori edustaa tekstissä asemointinsa osalta jättämisen ja palaamisen välitilaa. Paperikori on keskeisellä paikalla kohtauksessa, jossa Sydän jättää Järki-veljensä. Se sijaitsee täsmälleen tämän erotapahtuman keskellä: se mainitaan ensimmäisen kerran kolmannen laulun lopussa, jossa Sydän esiintyy viimeisen kerran ennen lähtöään, ja uudestaan viidennen laulun ensimmäisessä säkeistössä. Näin paperikorin esiintymät tekstissä ikään kuin muodostavat laidat, jotka sulkevat sisäänsä neljännen laulun eli Sydän-veljen hylkäämät runot. Mutta Sydän-veljen lähtö ei ole jäännöksetön eikä välttämättä lopullinen. Järki-veli jää ovi auki paperikorin äärelle vartomaan veljensä mahdollista paluuta. Lohtunaan hänellä on Sydämen jälkeensä jättämät kirjoitukset. Paperikorin metaforan avulla *Me kahden* veljesparin suhde voidaan rinnastaa nuoren ja vanhemman Hellaakosken väliseen suhteeseen. Paperikori yhdistää ja erottaa kaksi veljeä: sen äärellä läsnä olevan, runot vastaan ottavan ja heikommilla kirjoittajan lahjoilla siunatun Järki-veljen ja poissa olevan, runot kirjoittaneen, kirjoittajana kykenevämmän Sydän-veljen. Paperikori yhdistää ja erottaa myös kaksi eri Hellaakoskea. Ensinnäkin se erottaa nuoren Hellaakosken vanhasta, koska paperikoria ei ollut *Me kahden* ensimmäisessä painoksessa. Toisaalta se myös yhdistää vanhemman Hellaakosken nuoremman yhteyteen, koska siitä tulee teoksen toisessa laitoksessa esipuheen ja epilogin ohella keskeisin nuoren Hellaakosken kirjoittamista kommentoivista jaksoista.

### Kirjan ulkoasun muutokset osana *Me kahden* tulkintaa

Laajemmin ymmärrettynä teoksen tekstuaalisen variaation tutkimus kattaa tekstiversioiden lisäksi käsikirjoitusten graafisten, semioottisiksi kutsuttujen ominaisuuksien sekä painettujen tekstien erilaisten bibliografisten ominaisuuksien tarkastelun.<sup>4</sup> *Me kahden* tapauksessa kiinnostavia ovat muutokset sen bibliografisessa ulottuvuudessa, erityisesti sen kansikuvituksessa ja typografisessa ulkoasussa. Myös niitä voidaan tulkita jakaantumisen tematiikan näkökulmasta.

Kansikuvan ja tekstin suhdetta voisi käsitteellistää Roman Jakobsonin intersemioottisen käännökseen termillä, jolla hän tarkoittaa kielellisten merkkien kääntämistä toiselle merkkijärjestelmälle (Mikkonen 2005, 36). Kääntäminen ei kuitenkaan ole kovin osuva analogia, koska kansikuvat usein pyrkivät kuvamaan teosta kokonaisuutena eivätkä esimerkiksi yksittäisen tekstikohdan tai kohtauksen kääntämiseen toiseen median ilmaisumuotoon, kuten esimerkiksi kirjakuvituksessa. Paremminkin kansikuvan ja tekstin suhteen tavoittaa mielestäni muunnoksen käsite, jolla Hans Lund luonnehtii yhtä kuvan ja tekstin mahdollista yhdistymistapaa. Muunnoksessa kuva ja teksti viittaavat vapaammin toistensa elementteihin tai niiden yhdistelmiin siten, että eri esitysmuodot tulkitsevat toisiansa. (Mt. 21–22.) Kirjan kansikuva on teoksen tulkinnan kannalta merkittävä, koska se antaa usein ensivaikutelman teoksen sisällöstä. Oletus on, että kuva jollakin tavoin liittyy teoksen sisältöön. Kansikuva luo jonkinlaisen odotuksen tai mielikuvan. Tämä mielikuva täsmentyy tai korjaantuu kuvan ja tekstin väliseksi tulkinnalliseksi suhteeksi lukemisen edetessä. Lukija enemmän tai vähemmän tietoisesti rekisteröi tekstistä elementtejä, jotka kytkevät sitä kansikuvan representoimaan tematiikkaan. Siinä mielessä kansikuva on ensimmäinen merkitystä luova bibliografinen koodi, joka ohjaa teoksen tulkintaa. Ei ole ollenkaan yhdentekevää, minkälainen kansikuva kirjalle annetaan, koska se on jo itsessään tulkinta teoksesta ja se suuntaa heti alkuun lukemisen tietyille tulkinnallisille raiteille.

*Me kahden* ensipainoksen kannessa on Viljo Kojon tussipiirros purjelaivasta. Kansikuva synnyttää kaikei useissa merellisiä mielikuvia, mutta kirjan lukeminen ei anna paljoa tukea tälle ensivaikutelmalle. Vaikka Sydän-veli lähtee maailmalle ja merille, kytkös kansikuvan ja teoksen tematiikan välillä aktualisoituu oikeastaan vasta runossa ”Lentävä Hollantilainen”. Runo perustuu kirjallisuudessa usein hyödynnettyyn myyttiin merikapteenista, joka kieltoja uhmaten yrittää Kap Hornin kiertämistä ja joutuu tästä rangaistuksena seilaamaan meriä tuomiopäivään asti.<sup>5</sup> Näin ensipainoksen kansikuva asettaa yksittäisen runon teoksen tulkinnan keskiöön. Hellaakosken käsitteilyssä lentävän hollantilaisen motiivista tulee vertauskuva hänen nuoruudentuotannolle ominaiselle siljollaiselle eettiselle rigorismille. Kirottu miehistö kieltäytyy uhmakkaasti sadan vuoden välein tarjotusta armahduksesta ja pitäytyy periaatteissaan kärsien



Kuva 1. Viljo Kojon piirtämä kansikuva *Me kahden* ensipainokseen.



Kuva 2. Väinö Aaltonen tekemä kansikuva *Me kahden* toiseen laitokseen.

rangaistuksensa uudelleen ja uudelleen. *Me kahden* kontekstissa runo korostaa Sydänveljen kompromissitonta itsenäisyyden ja omaperäisyyden hakua ja asettaa hänet vastakkain arkipäiväiseen porvarilliseen elämään tyytyvän Järki-veljen kanssa.

Toisen laitoksen irrallisen kansilehden kuvan toteutti Väinö Aaltonen, joka kuvitti myös muita Hellaakosken teoksia. Aaltonen ei tyytynyt toistamaan ensipainoksen aihetta, vaan suunnitteli täysin uuden kuvan, joka vei teoksen tulkittaa toiseen suuntaan. Aaltonen on tuotannossaan käyttänyt Hellaakoskea mallina muun muassa Savonlinnan Tuomiokirkon Kirkkopuiston sankaripatsaassa. Hän on myös valanut Hellaakoskesta kaksi pronssiveistosta. Ensimmäisen vuonna 1919, siis vuosi ennen *Me kahden* ilmestymistä, ja toisen 1945, samana vuonna teoksen toisen laitoksen ilmestymisen kanssa. Kuva ensimmäisestä veistoksesta julkaistiin Hellaakosken nuoruuden tuotannon keskeisimmän osan kattavassa *Valituissa runoissa* yhdessä Anna-Maija Tallgrenin artikkelin kanssa. Myöhemmin julkaistuissa *Runoissa* (1953) on puolestaan kuvat molemmista veistoksista, ja Tallgrenin artikkelin lisäksi (jolle nyt on annettu nimi ”Nuori Hellakoski”) on liitetty Eino S. Revon artikkeli ”Kypsä Hellaakoski”.

*Me kahden* kanteen Aaltonen kuvasi Hellaakosken kahdesta eri näkökulmasta asettamalla päällekkäin kasvot ja profiilin niin, että ne leikkaavat toisensa. Kansi ei viittaa enää millään tavoin ”Lentävän Hollantilaisen” uhmakkuuteen, vaan ohjaa ajatukset

suoraan kaksoisolento-motiiviin. Kapinoivan, itseään etsivän yksilön sijasta kansi korostaa nyt kaksijakaisuutta. Kuvaa voidaan tulkita niin, että profiilina kuvattu kypsä Hellaakoski tarkastelee siinä sivusta nuorempaa itseään, joka on kasvokkain lukijan kanssa. On merkittävää, että tämä kansi ilmestyy vasta toiseen laitokseen, jossa on nimenomaan kyse palaamisesta nuoruuden vimmassa kirjoitetun teoksen äärelle ja sen revisioimisesta. Aaltosen kansikuva alleviivaa näin *Me kahden* minän jakautumisen teemaa, yhdistää sen vielä Hellaakosken muuttuneeseen runoilijakuvaan ja mahdollistaa assosiaation teoksen tekstuaalisen kahdentumisen kanssa.

*Me kahden* typografinen ulkoasu muuttui toisessa laitoksessa huomattavasti, kun ensipainoksen goottilainen fraktuura korvattiin groteskilla Gill sansilla.<sup>6</sup> Ero on huomattava, sillä koukeroinen goottilainen fraktuura luo yleensä tumman ja raskaan vaikutelman, mutta päätteettömät groteskit ovat luonteeltaan pelkistettyjä ja selkeälinjaisia. Lukukokemuksen kannalta tällä typografisella erolla on tietenkin merkitystä ainakin lukijalle, jonka silmä ei välttämättä ole kovinkaan harjaantunut lukemaan harvinaistunutta fraktuuraa.<sup>7</sup> Kirjaintyyppin muuttuminen voidaan tietenkin kuitata sillä, että 1940-luvulle tultaessa fraktuuraa ei enää käytetty niin paljon kuin aiemmin, ja sitä myötä myös yleisön lukutottumukset olivat muuttuneet. Hellaakoski kuitenkin tuntee *Jääpeilin* typografisista kokeiluista, mikä antaa syytä epäillä, että fraktuuran valinnalle *Me kahden* ensipainokseen ja sen muuttumiseen toisessa laitoksessa voi olla syvempiä merkityksiä.<sup>8</sup> *Me kahden* laitosten väliselle typografiselle erolle voidaan hahmottaa teoksen tulkintaan vaikuttavia merkityksiä kolmesta suunnasta: kulttuurihistoriallisista assosiaatioista, joita goottilaisilla ja groteskeilla kirjaintyypleillä on, *Jääpeilin* typografisten ratkaisujen implikoimista merkityksistä sekä *Me kahden* tekstiversioiden sisällöllisistä eroista.

*Me kahden* kannalta typografian historia tarjoaa kaksi kiinnostavaa ulottuvuutta. Ensimmäinen näistä on fraktuuran assosioituminen keskiaikaan sen mallina olleiden keskiaikaisten käsin kirjoitettujen goottilaisten kirjaintyyppien vuoksi, mikä yhtäältä tuo kirjaintyyliin arkaaista arvokkuutta, mutta toisaalta myös tiettyä synkeyttä, jota aikakauteen usein yhdistetään. Tätä jälkimmäistä piirrettä vahvistaa goottilaisille kirjaintyypleille ominaiset kapeat ja tiiviit kirjaimet, kapeat rivien välit ja pitkät ylä- ja alapidennykset, jotka korostavat tekstin vertikaalisuutta. Nämä ominaisuudet tekevät tekstin ulkoasusta visuaalisesti tummempaa ja raskaampaa. Toinen painettuun fraktuuraan liittyvä kulttuurihistoriallinen merkitys liittyy sen yleisyyteen saksalaisella kieli-alueella. Ensimmäiset painokirjaimet jäljittelivät käsin kirjoitettua fraktuuraa, ja niillä Johannes Gutenberg (n. 1398–1468) painoi 42-rivisen *Raamattunsa* 1455. Etenkin romaanisissa maissa siirryttiin käyttämään antiikvaa jo varhain, koska sen ajateltiin pohjautuvan roomalaiseen kirjaintyyliin. Antiikvan suosiminen oli näin yhteydessä humanismiin, jossa ajattelulle etsittiin tukea mieluummin antiikista kuin keskiajan

perinnöstä. Napoleonin (1769–1821) hyökättyä Preussiin 1800-luvun alussa fraktuurala painamisesta tuli isänmaallinen teko. Sittemmin fraktuuralalla on ollut nimenomaan saksalaiskansallisia konnotaatioita, joita myös kansallissosialistit 1930-luvulla hyödynsivät propagandassaan. (Kapr 1971, 57–59, 62–63, 91–92, 182, 211.)

Fraktuuran suosiminen voisi selittyä 1900-luvun alun suomalaisten kulttuuri-vaikuttajien voimakkaasta suuntautumisesta Saksaan. Se ei kuitenkaan vielä selitä, miksi fraktuura valikoitui juuri *Me kahden* kirjaintyyppiä, sillä lukuun ottamatta *Jääpeilin* viimeistä osastoa, Hellaakosken muita kokoelmia ei ole painettu goottilaisella kirjaintyyllä. Yksi selitys löytyy Goethen (1749–1832) *Faustista* (1908, 1832), jota on pidetty yhtenä *Me kahden* esitkkeistä. Timo Tiusanen selvittää *Faustin* ja *Me kahden* välistä yhteyttä tutkielmassaan ”Faust ja Mefisto, Sydän ja Järki” (1977) muun muassa Hellaakosken kotikirjastoon lukeutuvien erilaisten *Faust*-laitoksien avulla. Alkukielisiin niteisiin Hellaakoski on itse askarrellut ja kuvittanut kansipaperit. Varsinkin ensimmäisen osan tekstiin Hellaakoski on tehnyt runsaasti merkintöjä. (Tiusanen 1977, 49–50.) Tiusanen ei kuitenkaan kiinnitä huomiota siihen, että kyseiset Philip Reclam Junior Universal-Bibliothekin Leipzigissa (1918 ja 1920) julkaistut *Faust*-niteet ovat *Me kahden* ensipainoksen tapaan painettu fraktuuralalla. Vastaavuus vahvistaa toisaalta Tiusasen tulkintaa ja toisaalta tarjoaa yhden selityksen *Me kahden* ensimmäisen painoksen typografiselle ulkoasulle.<sup>9</sup>

*Jääpeilin* typografiaa tulkitsemalla voidaan yrittää määrittää niitä mahdollisia merkityseroja, joita Hellaakoski näki erilaisten kirjaintyylien välillä. *Jääpeilissä* käytetyt kirjaintyypit jakaantuvat neljään ryhmään teoksen osastojen mukaan. Kirjaintyypit muuttuvat yksinkertaisimmasta, selkeälinjaisemmasta, avoimesta ja valoisammasta asteittain kohti monimutkaisempaa, vaikeaselkoisempaa, tiiviimpää ja tummempaa. Ensimmäisessä osastossa käytetään groteskia kirjaintyyppiä, toisessa antiikvaa, kolmannessa kursivoitua antiikvaa ja viimeisessä fraktuuraa. *Jääpeilin* lukeminen paljastaa runojen aiheiden ja teemojen asteittaista muuttumista valoisasta kohti vakavampia ja synkempiä aiheita osastosta toiseen, etenkin toisen ja neljännen osaston välillä. Fraktuuran käyttö tukee tällöin hyvinkin viimeisen osaston patriarkaalisen totista sävyä. *Jääpeilin* osastojen sisällöt vastaavat näin typografisen ulkoasun muuttumista valoisammasta hämärämmäksi ja raskaammaksi.

*Me kahden* typografista eroa voidaan yrittää tulkita yhdessä typografian historian ja *Jääpeilin* kirjaintyyppiä käytön pohjalta. Tässä viitekehyksessä fraktuuran ja groteskin suhteessa vaikuttaisi olevan kyse kirjaintyyppien visuaalisen avaruuden vaihtelusta suhteessa sisällön tummanpuhuvuuteen. *Me kahden* lopun sävy nimittäin muuttuu ratkaisevalla tavalla teoksen toisessa laitoksessa, kuten Unto Kupiainen on huomannut (Kupiainen 1948, 92–93). *Me kahden* ensimmäisen painoksen lopussa Hellaakoski piirtää lukijan eteen synkän kuvitelman maailman tuhoutumisesta ja kaiken elämän katoamisesta tyhjään, kylmään avaruuteen (kuva 3).

Kuin Hollantilainen sun eesäsi ois.  
 Merimiehet wain owat menneet pois.  
 Joku heist' oli syntynyt Wapahtajaksi,  
 oli syntynyt toisia wiisaammaksi,  
 ja olemattomuuden-ristin hän  
 weti ylitse Laitwan Lentäwän.

Mis' on se mies, joka täyttää saa  
 näyn tuon, joka eesämme kangastaa?  
 Hän, ruhtinas Tiedon ja Rakkauden,  
 hän, ampuja nuolen viimeisen,  
 wait' olkoon, ja kylmästi läyhkään työhön.  
 Me, siunaten häntä, astumme yöhön.

Kuva 3. Näyte *Me kahden* ensipainoksen  
 typografiasta (Hellaakoski 1920, 102).

Toisessa laitoksessa Hellaakoski on korvannut ”nuolen” ”pommilla”, mikä voidaan ymmärtää yhdeksi esimerkiksi Hellaakosken esipuheessa mainitsemasta sananvalinnassa auttamisesta, mutta samalla se kytkee tuomiopäivän näyn vuonna 1945 ajankohtaiseen atomiaseeseen. Kiinnostavampaa on kuitenkin, että Hellaakoski ei lopeta toista laitosta tähän nihilistiseen maailmanlopun toiveeseen, vaan liittää siihen epilogin. Kyseessä on runo ”Kuolemanlaulaja”, joka siis ilmestyi alunperin *Jääpeilin* viimeisessä fraktuuralla painetussa osastossa. Kupiainen on oikeassa sanoessaan, ettei uusi epilogi ”kiellä entisen näkemyksen ehdottomuutta, mutta se kääntää näkökulman kuoleman taustasta elämään.” (Kupiainen 1948, 93.) Jäljelle jäävä kuva lopusta ei ole enää tämän jälkeen täysin pimeä, vaan se asettuu uuteen viitekehykseen. Viimeinen sana ei jää tuhoa manaavalle äänelle, vaan manaajaa kommentoivalle puhujalle. ”Kuolemanlaulajan” siirtyessä *Jääpeilistä Me kahteen* sen luonne muuttuu. Kokoelman yhteydessä yksittäisillä runoilla on itsenäisempi ja omavaraisempi asema kuin runoelmassa, jossa tekstin tulisi muodostaa eepinen kerronnallinen kokonaisuus. *Jääpeilin* viimeinen osasto kuitenkin vahvistaa kuoleman tematiikan ja typografian osalta sitä synkkää sävyä, joka ”Kuolemanlaulajassa” on päällimmäisenä irrallaankin luettuna. Kuolema on siinä elämää rytmittävä ja määrittävä tekijä. Sitä vastoin sama runo näyttäytyy paljon valoisampana *Me kahdessa*, jossa viitekehys on vielä ”Kuolemanlaulajaakin” synkempi. Muutos fraktuurasta groteskiin myötäilisi näin *Me kahden* sanoman muuttumista lohduttomasta pessimismistä optimistisempaan tulevaisuuden näkymään.



*Me kahden* jälkimmäiseen laitokseen lisätty epilogi esittelee myös toisen mahdollisen tavan tulkita laitosten välistä typografista eroa (kuva 4).

Yhä sieluni kuolemanlaulajan  
näen tekevän lujaa työtä.  
Mitä teit, sen allekirjoitan.  
Mitä aiot, siin' olen myötä.

Sinä ylistit ikuista kuolemaa  
ja turhuutta maailmoitten  
ja talstoa vielä turhempaa  
elon, ihmiskohtaloitten.

Sun silmilläs näyn nähdä saln  
jota en möis tuhansin hinnoin:  
maapallo tähtenä tuikuttain  
kuin juveeli, lumisin pinnoin;

se kiersihe kylkensä verkalleen  
yön varjosta valoa kohti.  
Ja edessä katseeni huienneen  
sen maisemat tuttuina hohti,

niin tuttuina, ikimykkinä niin  
etten sen lumosta pääse,  
vaan kaikkiin, kaikkiin aatoksiin  
yhä pohjimmalle jää se.

Olet, kuolemanlaulaja, päivien  
ja öitteni pahahenki.  
Sinä tahtia lyöt, jos leikitsen  
tai muita kuuntelenki.

Mut en vois kuulua elämään  
sua vailla, piinaajani.  
Jos vaikenet, silloin yksin jään  
ja sekoan tahdistani.

Kuva 4. Näyte *Me kahden* toisen laitoksen typografiasta  
(Hellaakoski 1945, 125–126).

Tässä tavassa tulkinta perustuu *Me kahden* tekstin revisioimiseen, joskin sillä on edelleen tekemistä myös *Jääpeilin* kanssa. Epilogilla – kuten myös prologilla ja muilla jälki- ja loppusanoilla – on erityinen asema suhteessa teoksen ydintekstiin. Se on eräänlainen reunateksti – tai parateksti, kuten Gerard Genette sitä kutsuu – joka ei pelkästään seuraa ydintekstiä ja jatka kerrontaa siitä, mihin se jäi (ks. Genette 1987). Samalla kertaa, kun epilogi on osa teosta, se myös kääntyy taaksepäin ja kommentoi teosta kokonaisu-

dessaan. *Me kahden* tapauksessa tämä tekstilaji saa aivan erityisen merkityksen, koska epilogi ilmestyy teokseen vasta 25 vuotta sen ensijulkaisun jälkeen. ”Kuolemanlaulaja” ei kommentoi ainoastaan *Me kahden* loppua ja tarinaa kokonaisuudessaan, vaan se voidaan lukea myös varttuneemman Hellaakosken kommenttina nuoremmasta Hellaakoskesta ja hänen tekstistään: ”Mitä teit, sen allekirjoitan. / Mitä aiot, siin’ olen myötä.” (Hellaakoski 1945, 125.)

Unto Kupiainen on perinpohjaisesti selvittänyt *Me kahden* runokielen muutoksia Hellaakoski-elämäkerrassaan. Kiinnostavimpia hänen huomioistaan ovat ne, jotka koskevat *Me kahden* vanhahtavaa kieltä. *Me kahden* runokielen ikääntynyt sävy juontuu kahdesta eri seikasta. Ensinnäkin Hellaakoski on ilmeisen tietoisesti tavoitellut arkaaiselta kuulostavia sanontoja. Kuten Kupiainen toteaa, ”ne tuntuvat sopivan tähän teokseen samantapaisesti kuin esim. vanhaan virsikirjaan sopivat sen arkaaismit.” (Kupiainen 1953, 378.) Siten fraktuuran valitseminen ensipainoksen kirjaintyyppiä kuin ikään kuin typografinen vastine runokielen arkaaiselle sävyille. Se, miksi toinen laitos on painettu Gill sansilla, voidaan puolestaan tulkita niiden modernisaatioiden kautta, joita Hellaakoski teki *Me kahden* runokieleen. 1900-luvun alussa suomi oli runouden kielellä voimakkaassa kehitysvaiheessa, mikä näkyy muun muassa sanastossa, lyhentymämuodoissa ja suhtautumisessa riimisääntöjen lievennyksiin (ks. Leino 1982, 116, 249, 254–255, 257, 321). Ilmaisut, jotka olivat täysin tyydyttäviä vuonna 1920, saattoivat parikymmentä vuotta myöhemmin näyttää hyvinkin kömpelöiltä. Hellaakoski pyrki modernisoimaan näitä tahattomia ”arkaismeja”, jotka heijastivat pikemminkin 1900-luvun alun runokielen kehitysvaihetta kuin tietoista vanhahtavaa tyyliä.

Typografian historian valossa fraktuuran vaihtuminen groteskiin voidaan ajatella kytkeytyvän *Me kahden* runokielen modernisoimiseen. Typografinen muutos on ikään kuin visuaalinen vastine Hellaakosken tekemälle runokielen nuorennusleikkaukselle. Fraktuura soveltuu mainiosti arkaaiselle ilmaukselle, mutta tekstin painaminen modernismiin assosioituvalla groteskillä tuo teoksen keskelle nykyaikaa. Groteskien juuret ovat 1800-luvun alussa, jossa niitä käytettiin pääasiassa otsikoissa ja mainoskäytössä, silloinkin lähinnä vain versaaleina. Varsinaisesti groteskit yleistyivät 1900-luvulla. Myös *Jääpeilissä* modernistisimmat runot sijoittuvat osastoon, joka on painettu niin kutsutulla Akzidenz-Groteskillä. Vuonna 1928 kokonaisen osaston painaminen mainoksiin assosioituvalla kirjaintyyppillä saattoi tuottaa lukijalle yhtä vaikuttavan efektin kuin fraktuura nykyään. Toisaalta se myös sopii erinomaisesti modernin kaupunkielämän sanastoon, jota Hellaakoski kokoelmassa viljelee. *Me kahden* toinen laitos on painettu Eric Gillin (1882–1940) 1928 suunnittelemana Gill sansilla, joka on yksi tunnetuimmista groteskeista. (Itkonen 2004, 42, 49.) Vuonna 1945 groteskillä painaminen ei todennäköisesti enää ollut yhtä shokeeraavaa kuin 1920-luvulla, mutta verrattuna fraktuuraan *Me kahden* teksti tuli varmasti lähemmäksi nykyaikaa. Toisen laitoksen

julkaisuajankohta tarjoaa myös kulttuuripoliittisen selityksen typografiselle muutokselle. Saksa oli ollut keskeinen vaikuttaja suomalaisessa kulttuurielämässä koko 1900-luvun alkupuolen. Fraktuurasta luopuminen voidaan tulkita tavaksi ottaa etäisyyttä tähän perintöön ja uudesta suuntautumisesta länsivaltoihin, jota Gill sans englantilaisena kirjaintyyppinä edustaa. Toisaalta typografista muutosta voidaan tässä suhteessa ajatella myös Hellaakosken oikealta vasemmalle tekemän poliittisen takinkäännöksen ilmentymänä (Kupiainen 1953, 291).

### Intentionaalisuus ja tekstuaalisen variaation tulkinta

Teoksen tekstuaalista variaatiota ei tarvitse nähdä ongelmana, josta olisi päästävä eroon auktorisoimalla jokin yksittäinen tekstiversio, vaan tekstuaalinen variaatio voi olla myös teoksen tulkinnan lähtökohta. *Me kahden* revisiot johtuvat osittain suomalaisen runokielen kehittymisestä, mikä on saanut Hellaakosken modernisoimaan sanastoaan ja säetekniikkaansa. Se ei kuitenkaan selitä niitä laajempiin kokonaisuuksiin tehtyjä muutoksia, kuten *Mainingista ja vaahtopäästä*, *Elegiasta ja oodista* sekä *Jääpeilistä* lisättyjä runoja sekä muutamia uusia säkeistöjä. Ne vihjaavat sen sijaan muuttuneeseen näkemykseen teoksen kokonaisrakenteesta. Vanhempi Hellaakoski ei ollut enää samaa mieltä *Me kahden* kokonaisuudesta sen nuoremman itsensä kanssa, joka teoksen alun perin julkaisi. Palatessaan paperikorinsa äärelle toisen laitoksen yhteydessä Hellaakoski siis hyväksyi *Me kahden* osaksi sellaisia runoja, jotka hän oli aiemmin hylännyt. Lisäksi runoelman yksi uusi kokonaisuus muodostuu ”Kantaatti”-runosikermästä, jonka Sydän-veli hylkää paperikoriin, mutta jonka Järki-veli myöhemmin nostaa sieltä esille.

Kun Hellaakoski tässä yhteydessä lisää *Me kahteen* kirjoituksen aiheen osaksi runoelman kaksoisolento-motiivia, voidaan hyvin kuvitella, että se tuli hänen mieleensä juuri teoksen revisioimisen yhteydessä. Jos hän oli joskus omakohtaisesti kokenut ristiriidan sisäisen ja ulkoisen minuutensa välillä ja osaltaan sen pohjalta kirjoittanut *Me kahta*, voidaan myös ajatella, että 25 vuotta myöhemmin hän näki sanoissaan uusia ajankohtaisia merkityksiä, jotka kuvaisivat hänen ja nuoremman itsensä välistä ajallista erilleen kasvua. Revisioidessaan teostaan ja lisäillessään sinne vanhoja runoja ja uusia säkeitä hän ehkä tahtoi kirjata myös tämän jakaantumisen teeman näkökulman osaksi *Me kahta*.

Tällainen luenta saattaa vaikuttaa epäuskottavalta siinä mielessä, ettei ole olemassa suoraa näyttöä siitä, että Hellaakoski olisi tarkoituksellisesti hakenut revisioilla tällaista temaattista lisäystä. Tekstuaalisen variaation tutkimisen ei kuitenkaan tarvitse rajoitua pelkästään varianttien luokitteluun, teoksen syntymisen ja parantelun sekä tekijän teknisen kehityksen kuvailuun, vaan se voi olla myös teoksen tekstuaalisen variaation potentiaalisten merkitysten selvittämistä ja tulkitsemista. Tällöin tulkinta liikkuu tekijän erilaisten intentioiden välimaastossa. Revisiot jakavat intention kahtia, kun tekijä ei

enää hyväksy tekstiä, jonka on tullut kirjoittaneeksi. Kirjallisuudentutkimuksen kohde on tekstuaalisen variaation osalta tuossa mahdollisten merkitysten tilassa, joka avautuu, kun tekijä teosta revisioidessaan osoittaa olevansa eri mieltä aiemman itsensä kanssa.

Hellaakosken paperikorissa on kyse nimenomaan tästä tulkinnan mahdollisuudesta, joka on kirjautuneena *Me kahden* revisioihin. Tuo paperikori voidaan ottaa tulkinnan lähtökohdaksi, tulkinta-avaimeksi, jonka kautta koko *Me kahden* jakaantumisen teema-aiikkaa luetaan. Runoelma osoittaa, miten tekstin paperikorista uudestaan käyttöön ottavan henkilön ei tarvitse olla sama henkilö, joka sen sinne hylkäsi. Vastaavalla tavalla revisioiden tuottamien merkitysten tulkintojen ei tarvitse vastata tekijän dokumentoituja tai oletettuja intentioita. Hellaakoski on revisioidessaan voinut tiedostamattaan synnyttää uusia merkityksiä. Kyseessä on jonkinlainen merkityksen ylijäämä, josta tekijä ei kenties ole itse tietoinen ja jonka hän ikään kuin hylkää tekstinsä intentionaalisesta merkitysrakenteesta. Nämä merkitykset ovat kuitenkin edelleen tekstissä toisten tulkittavissa. Revisioiden yhteydessä *Me kahden* merkityksen ylijäämä on ”jakojäännös”, joka seuraa teoksen tekstuaalisesta kahdentumisesta. Se on merkitys, joka syntyy teoksen tekstiversioiden välisten erojen tulkinnasta Hellaakosken uudelleenkirjoittamisen kontekstissa. Hellaakosken paperikori edustaa tätä jakajaa: välitilaa, jossa tekstit ja niiden merkitykset on toistaiseksi hylätty, mutta josta ne voidaan ottaa uudelleen käyttöön ja palauttaa voimaan. Sellaisena paperikori on ennen kaikkea lukijan ja teoksen välisen vuorovaikutuksen tila. Tällaisen tulkinnan mahdollisuus ei kuitenkaan koskaan avaudu, jos tyydytään lukemaan vain jompaakumpaa laitosta. Se vaatii teoksen tarkastelua tekstuaalisen variaation näkökulmasta.

Sama pitää paikkansa teoksen bibliografisen koodin tutkimuksessa. Yhteys kirjan ulkoasun ja sisällön välillä on tulkinnallinen. Se voidaan nähdä merkityksellisenä tai merkityksettömänä. *Me kahden* tapauksessa toisen laitoksen typografinen asu ei sellaisenaan näyttäydy mitenkään silmiinpistävän erikoiselta ratkaisulta, joka houkuttelisi sen tulkintaan toisin kuin ensipainoksen tapauksessa. Teoksen toisen laitoksen erityisyys tulee esille nimenomaan silloin, kun sitä tarkastellaan rinnakkain ensipainoksen kanssa. Se luo erityisen selkeän typografiansa vuoksi jyrkän kontrastin ensipainokseen nähden. Tämä ero tuo itsessään merkityksellisenä typografian tulkintaan, mikä ei ole saavutettavissa vain yhden laitoksen perustalta.

Vaikka tällainen teoksen tekstuaalisen variaation laajempaan tulkintaan tähtäävä kirjallisuudentutkimus on kaikkea muuta kuin konservatiivista, sillä on tietty kirjallisuuden materiaalista historiaa säilyttävä funktio. Ajan myötä eivät pelkästään ainutkertaiset käsikirjoitukset uhkaa tuhoutua, vaan myös painetut kirjat ja lehdet ja muut vastaavat dokumentit käyvät harvinaisiksi. Kun teosta ei samasteta sattumanvaraisesti hyllystä löytyneen yksittäisen kirjan kappaleen sisältämän tekstin tai tekijän auktorisoiman tekstiversion kanssa, vaan se nähdään laajempaan tekstuaalisena kokonaisuutena,

mihin kuuluu paitsi julkaisemattomia ja painamattomia käsikirjoitusmateriaaleja myös erilaisia julkaistuja tekstiversioita, korostetaan samalla teoksen transmission välineiden materiaalista ja siten historiallisesti määrittynyttä ja rajallista luonnetta. Tekstuaalisen transmission ja siihen sisältyvän lingvistisen ja bibliografisen koodin variaation huomioiva tutkiminen ja tulkitseminen tuo välillisesti esille materiaalsiin dokumentteihin sisältyvän kulttuurisen arvon sekä niiden säilyttämisen tärkeyden ja mielekkyyden.

Sitä vastoin auktorisoinnin perusteina olevilla tekijän intentioilla voi olla tuhoisat kääntöpuolensa. Anekdootin mukaan Hellaakoski oli viimeisinä päivinään ennen sairaalaan lähtöä valmistanut kaksi pakettia, joista toinen piti luovuttaa arkistoitavaksi ja toinen hävittää. Ensin mainitussa paketissa sanotaan olleen Hellaakosken romaanikäsi-  
kirjoitus, toisessa muuta käsikirjoitusaineistoa. Jostakin syystä paketit menivät kuitenkin sekaisin ja viimeistelemätön romaani tuli tuhotuksi. Kertomus on varsin traaginen esimerkki siitä, miten tekijä ei voi täysin hallita teostensa ja tekstiensä kohtaloa. Ei ainoastaan säilymisen vaan myös sen kannalta, mitä jäljelle jäävistä teksteistä tulee luetuiksi ja miten ne tulevat luetuiksi. Toisin sanoen tekijän tahto ei yksiselitteisesti ohjaa teosten tulkintaa eikä määritä tekstien auktoritatiivisuutta. Pelkkään tekijän tahtoon nojautuen Franz Kafkan (1883–1924) romaanit olisi tuhouttu. Pitkälti juuri näiden tekijänsä tahdon vastaisesti säilyneiden tekstien johdosta olemme ylipäättään kiinnostuneita siitä, mitä Kafka tahtoi. Voidaan myös katsoa, että tällainen valikoiva auktorisoiminen, joka erottaa toisistaan säilyttämisen arvoisen hävitettävästä, johti Hellaakosken romaanikäsi-  
kirjoituksen tuhoon. Kenties Hellaakosken tuotanto olisi yhtä romaania rikkaampi, mikäli tekijä ei olisi häpeillyt keskeneräisiä dokumentteja kirjoitusprosessistaan, vaan olisi tahtonut jättää tuleville polville arvioitavaksi, mikä on kiinnostavaa ja arvokasta. Paperikorin sisältöä ei tulisi tyhjentää, vain kierrättää.

## Viitteet

<sup>1</sup> Artikkelin perustuu väitöskirjani lukuun ”Hellaakosken paperikori – teos käymistilana” (Pulkkinen 2010, 159–219).

<sup>2</sup> Jerome J. McGannin lanseeraamalla bibliografisen koodin käsitteellä tarkoitetaan tekstin materiaalista ulottuvuutta, kuten esimerkiksi kirjassa käytettyä musteen laatua, kirjaintyyppiä, paperia ja niin edelleen. Sen käsitepari on lingvistinen koodi, joka viittaa verbaaliseen tekstiin sanoista, välimerkeistä, lauseista, virkkeistä ja niitä pitemmistä kokonaisuuksista koostuvana rakenteena. (McGann 1991, 13.) Jaottelu lingvistisen ja bibliografisen koodin välillä on varsin yleinen tekstikritiikin piirissä, ja esimerkiksi Peter L. Shillingsburg käyttää vastaavasta käsiteparista termejä lingvistinen teksti ja materiaallinen teksti (Shillingsburg 1991, 54; ks. myös McKenzie 2002).

<sup>3</sup> Myös teknologian kehityksellä on ollut merkittävä osa kriittisen edition kehityksessä. Painetun kirjan rajallinen muoto oikeastaan pakottaa kriittisen edition yhden editointiperiaatteen säätämään taloudelliseen esitystapaan. Digitaalisissa editioissa ja arkistoissa teoksen tai teoksien tekstuaalisen transmission historiaa on mahdollista

esittää paljon laajemmassa mittakaavassa kuin kirjankansien välissä. Esimerkiksi teoksen käsikirjoituksista ja eri painoksista ja laitoksista on mahdollista tehdä faksimilejäljennöksiä, jolloin tekstiversiot voidaan esittää kokonaisuuksina sen sijaan, että ne olisi kutistettu pelkkiin variantteihinsa kriittisessä apparaatissa. Editioperiaate on muuttunut pikemminkin kokoavaksi kuin valikoivaksi. Sen sijaan, että pyrittäisiin konstruoimaan yksi auktorisoitu tekstiversio jonkin tietyn periaatteen mukaan, teoksen tekstuaalisen transmission historiaa pyritään tuomaan esille mahdollisimman laajasti. Edition käyttäjälle tuodaan materiaali, johon hän voi soveltaa erilaisia auktorisointiperiaatteita. (Tanselle 1998, 262; Shillingsburg 1999, 23–25; 2006, 19–20, 26, 77 viite 27; McGann 2006, 25–29.)

<sup>4</sup> Geneettisen kritiikin teoreetikko Louis Hay käyttää käsikirjoitusten tutkimuksen yhteydessä erottelua semanttisen ja semioottisen järjestelmien välillä, joka vastaa painettujen tekstien lingvistisen ja bibliografisen koodin käsitteitä. Verbaalisesta tekstistä erotetulla semioottisella järjestelmällä kuvataan käsikirjoituksen graafisia piirteitä, kuten käsialaa, kirjoituksen sommittelua paperille, piirroksia ja niin edelleen. (Hay 1989, 11; 2002, 197, 203.) Erotuksena on, että käsikirjoituksen semioottinen järjestelmä on ainutkertainen, kun taas painettu bibliografinen koodi toistuu enemmän tai vähemmän samalla tavoin yksittäisissä kirjan kappaleissa. Esimerkin käsikirjoituksen semioottisen ulottuvuuden analyysistä tarjoaa Hanna Karhun artikkeli ”Ensin oli suomennos: Otto Mannisen ’Mennyt päivä’ -runon syntyprosessi” (2010).

<sup>5</sup> Aihetta ovat käsitelleet muun muassa Walter Scott (1771–1832) runoelmassa *Rokeby* (1813), Frederick Marryat (1792–1848) romaanissa *The Phantom Ship* (1839), Heinrich Heine (1797–1856) teoksissaan *Reisebilder aus Nordene* (1826) ja *Salon* (1834) sekä Viktor Rydberg (1828–1895) runossa ”Den flygande holländern” (1914) (Grünthal 1997, 185).

<sup>6</sup> Olen kiitollisuudenvelassa typografi Jaakko Tuomivaaralle avusta käsittelemieni kirjaintyyppien tunnistamisessa ja typografiaa koskevista arvokkaista kommentista.

<sup>7</sup> Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Suomalaisen kirjallisuuden klassikoita -sarjassa julkaistua Hellaakoski-kokoelmaa *Runot 1916–1928* (1997) toimitettaessa on ajateltu, että *Me kahden* ja *Jääpeilin* fraktuura on mukavuudenhaluiselle nykylukijalle liian työlästä luettavaa. Typografisen eron säilyttämiseksi alkuperäinen fraktuura on korvattu lihavoidulla Gill sansilla. (Lassila 1997, xv.)

<sup>8</sup> *Runon historiaa* -teoksessa Hellaakoski kertoo tutustuneensa laajasti ranskalaisiin modernisteihin, niin runoilijoihin kuin maalareihin, ja keskustelleensa niistä Wäinö Aaltosen kanssa. Kubismin ja futurismin innoittamana Hellaakoski haaveili ”kokonaan uudesta tyylistä, joka käyttäisi hyväkseen painoasunkin teknillisiä mahdollisuuksia, saadakseen sielunilmeen värähdysten kiinni sanaan. Onhan runo nykyisin painotuote. Miksei se jo syntyessään ajattelisi typografista muotoansa!” (Hellaakoski 1964, 61, 63.) Hellaakoski on myös kirjoittanut typografiaa sivuavan esseen ”Kirjojen ulkoasusta ja koristelemisesta”, joka sisältyy teoksen *Kuuntelua – Esseitä teoksista ja tekijöistä* (1950). Esseen kirjoitusvuodeksi on merkitty 1923, eli kolme vuotta *Me kahden* ensipainoksen jälkeen. Siinä Hellaakoski esittää näkemyksen siitä, että typografia voi yhtä hyvin muodostaa yhden esteettisen kokonaisuuden tekstin kanssa kuin olla muodostamatta. Sen sijaan kirjan kuvitus vaikuttaa väistämättä ja yleensä haitallisesti tekstin tulkintaan. (Hellaakoski 1950, 14–16.)

<sup>9</sup> Fraktuura kytkeytyy Faustin legendaan myös siinä mielessä, että hahmon on uskottu pohjautuvan Gutenbergin liiketoveriin Johann Fustiin (k. n. 1466), jonka nimi esiintyy myös

muodossa Faust. Fustin on kerrottu keksintöä suojellakseen myyneen Gutenbergin kanssa fraktuuralla painamaansa *Raamattua* Pariisiin kirjamarkkinoilla käsin kopioituna kirjana. Ihmiset rupesivat epäilemään Fustia noituudesta, koska hän pystyi tuottamaan *Raamattuja* niin paljon ja niin nopeasti. (Smeed 1975, 99–109.)

### Aineistolähteet

EOKK = HELLAAKOSKI, AARO: Elegiasta oodiin. Käsikirjoitus. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto: Aaro Hellaakosken arkisto. Käsikirjoituskokoelma. Kl. 11535. Laatikko 1.

HELLAAKOSKI, AARO 1916: *Runoja*. Helsinki: Otava.

HELLAAKOSKI, AARO 1918: *Nimettömiä lauluja*. Helsinki: Otava.

HELLAAKOSKI, AARO 1920: *Me kaksi*. Helsinki: Kustannusliike Minerva.

HELLAAKOSKI, AARO 1921: *Elegiasta oodiin*. Hämeenlinna: Karisto.

HELLAAKOSKI, AARO 1924: *Maininki ja vaahtopää*. Hämeenlinna: Karisto.

HELLAAKOSKI, AARO 1928: *Jääpeili*. Helsinki: Otava.

HELLAAKOSKI, AARO 1940: *Valitut runot*. Helsinki: WSOY.

HELLAAKOSKI, AARO 1945: *Me kaksi*. Toinen, laajennettu painos. Helsinki: WSOY.

HELLAAKOSKI, AARO 1953: *Runot*. Helsinki: WSOY.

JKK = HELLAAKOSKI, AARO: Jääpeili. Käsikirjoitus, 98 liuskaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto: Aaro Hellaakosken arkisto. Käsikirjoituskokoelma. Kl. 11540. Laatikko 1.

MKKK = HELLAAKOSKI, AARO: *Me kaksi*. Korjausvedoksia, 86 liuskaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto: Aaro Hellaakosken arkisto. Käsikirjoituskokoelma. Kl. 11544. Laatikko 2.

### Muut lähteet

BOWERS, FREDSON 1988: Unfinished Business. Presidential Address. The Society for Textual Scholarship April 26, 1985. *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship* 4/1988, 1–11.

BRYANT, JOHN 2002/2005: *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

ENVALL, MARKKU 1988: *Toinen minä: tutkielmia kaksoisolenon aiheesta kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.

GABLER, HANS WALTER 1995/1998: Introduction: Textual Criticism and Theory in Modern German Editing. – *Contemporary German Editorial Theory*. Ed. Hans Walter Gabler, George Bornstein and Gillian Borland. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1–16.

HAY, LOUIS 1989: L'écrit et l'imprimé. – *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits*

*littéraires*. Éd. Louis Hay. Paris: Éditions du CNRS, 7–34.

HAY, LOUIS 2002: *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. Paris: Jose Corti.

HELLAAKOSKI, AARO 1950: Kirjojen ulkoasusta ja koristelemisesta. – Aaro Hellaakoski: *Kuuntelua – Esseitä teoksista ja tekijöistä*. Helsinki: WSOY, 11–19.

HELLAAKOSKI, AARO 1964: *Runon historiaa*. Helsinki: WSOY.

GENETTE, GERARD 1987: *Seuils*. Paris: Éditions du Minuit.

GREETHAM, DAVID C. 1996: Editorial and Critical Theory: From Modernism to Post-modernism. – *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities*. Ed. George Bornstein and Ralph G. Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 9–28.

GREETHAM, DAVID C. 1999: *Theories of the Text*. Oxford, New York: Oxford University Press.

GRÜHNTHAHL, SATU 1997: *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.

HUUHTANEN, PÄIVI 1977: Hellaakosken modernistista estetiikkaa. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 30. Helsinki: SKS, 45–69.

ITKONEN, MARKUS 2004/2003: *Typografian käsikirja*. Helsinki: RPS-yhtiöt.

KANTOLA, KAISA 1972: *Olen, enkä ole. Minuus ja oleminen Aaro Hellaakosken runoudessa*. Helsinki: WSOY.

KAPR, ALBERT 1971/1983: *The Art of Lettering – The History, Anatomy, and Aesthetics of the Roman Letter Forms*. Alkuteos: *Schriftkunst – Gesichte, Anatomie und Schönheit der Lateinischen Buchstaben*. Transl. Ida Kimber. München, New York, London and Paris: K.G. Saur.

KARHU, HANNA 2010: Ensin oli suomennos: Otto Mannisen ”Mennyt päivä” -runon syntyprosessi. – *Lukemattomat sivut: kirjallisuuden arkistot käytössä*. Toim. Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso. Helsinki: SKS, 38–59.

KUPIAINEN, UNTO 1948: *Suomalainen lyriikka Juhani Siljosta Kaarlo Sarkiaan*. Helsinki: WSOY.

KUPIAINEN, UNTO 1953: *Aaro Hellaakoski. Ihminen ja runoilija*. Helsinki: WSOY.

LASSILA, PERTTI 1997: Aaro Hellaakosken alkukauden runot. – Aaro Hellaakoski: *Runot 1916–1928*. Helsinki: SKS, vii–xii.

LEINO, PENTTI 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: SKS.

MARJANEN, KAARLO 1958: Rajain särkijä. Aaro Hellaakoski. – Kaarlo Marjanen: *Näkökulma. Tutkisteluja, esseitä, arvosteluja*. Helsinki: WSOY, 104–133.

MCGANN, JEROME J. 1985: The Monks and the Giants. Textual and Bibliographical Studies and the Interpretation of Literary Works. – *Textual Criticism and Literary Interpretation*. Ed. Jerome J. McGann. Chicago and London: The University of Chicago Press, 180–199.



- MCGANN, JEROME J. 1991: *The Textual Condition*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- MCGANN, JEROME J. 2006: From Text to Work: Digital Tools and the Emergence of the Social Text. *Romanticism on the Net*, Nro. 41–42/2006. <<http://www.erudit.org/revue/ron/2006/v/n41-42/013153ar.html>> (20.3.2009)
- MCKENZIE, D. F. 1984/1991: *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCKENZIE, D. F. 2002/1981: Typography and Meaning: The Case of William Congreve. – D. F. McKenzie: *Making Meaning. "Printers of the Mind" and Other Essays*. Ed. Peter D. McDonald and Michael F. Suarez. S. J. Amherst and Boston: University of Massachusetts, 198–236.
- MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus
- PLACHTA, BODO 1995/1997: German Literature. – *Scholarly Editing. A Guide to Research*. Ed. D. C. Greetham. New York: The Modern Language Association of America, 504–529.
- PULKKINEN, VEIJO 2010: *Epäilyksen estetiikka – Tekstuaalinen variaatio ja kirjallisen teoksen identiteetti*. Acta Universitatis Ouluensis B Humaniora 94. Oulu: Oulun yliopisto.
- REPO, EINO S. 1953: Kypsä Hellaakoski. – Aaro Hellaakoski: *Runot*. Helsinki: WSOY, xxiii–xxxii.
- SEARLE, LEROY F. 2004: Emerging Questions. Text and Theory in Contemporary Criticism. – *Voice, Text, Hypertext. Emerging Practices in Textual Studies*. Ed. Raimonda Modiano, Leroy F. Searle & Peter Shillingsburg. Seattle and London: University of Washington Press, 3–21.
- SHILLINGSBURG, PETER L. 1986: *Scholarly Editing in the Computer Age. Theory and Practice*. Athens and London: University of Georgia Press.
- SHILLINGSBURG, PETER L. 1991: Text as Matter, Concept, and Action. – *Studies in Bibliography* 44, 31–82.
- SHILLINGSBURG, PETER L. 1999/1996: Principles for Electronic Archives, Scholarly Editions, and Tutorials. – *The Literary Text in the Digital Age*. Ed. Richard J. Finneran. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 23–35.
- SHILLINGSBURG, PETER L. 2006: *From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts*. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press.
- SMEED, J. W. 1975: *Faust in Literature*. London, New York and Toronto: Oxford University Press.
- TANSELLE, GEORGE THOMAS 1998: Critical Editions, Hypertexts, and Genetic Criticism. – George Thomas Tanselle: *Literature and Artifacts*. Charlottesville: The Bibliographical Society of the University of Virginia, 258–271.

TIUSANEN, TIMO 1977: Faust ja Mefisto, Sydän ja Järki. – Timo Tiusanen: *Linjoja. Tutkielmia kirjallisuudesta ja teatterista*. Helsinki: Otava, 49–56.

WELLEK, RENÉ & WARREN, AUSTIN 1969/1949: *Kirjallisuus ja sen teoria*. Alkuteos: *Theory of Literature*. Suom. Vilho Viksten ja Matti Suurpää. Helsinki: Otava.