Pääkirjoitus

3 Tekstien muuttuminen ja teosten välittyminen kuuluvat kirjallisuuden perusolemukseen
Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko

Artikkelit

6 Aaro Hellaakosken *Me kaksi* -runoelman tekstuaalinen variaatio ja sen tulkinta
Veijo Pulkkinen

32 Suomentaminen, korjailu, toimittaminen: esimerkkinä *Les Misérables* -romaanin suomennokset
Outi Paloposki

49 Teoksen synty ei ole tekstinsä funktio. Tekstuaalitieteellisen tekijätutkimuksen suuntia
Teemu Manninen

Puheenvuorot

62 Miten löytää neula heinäsuovasta ja auttaa muutkin sen jäljille – eli kuinka viitata arkistoaineistoihin?
Hanna Karhu

65 Kirjallisuuden ydin: kirjallisuuteus
Erkki Lyytikäinen

Katsaukset

68 Geneettinen kritiikki – uusia näkökulmia teoksen synnyn tutkimukseen
Hanna Karhu

75 Topelius skriftliga kvarlåtenskap får nytt liv
Carola Herberts

78 ”In manibus linguae” – Pyhän Benedictuksen luostarisääntö ja sen suomennos pedagogisena projektina
Maiju Lehmijoki-Gardner ja Joona Salminen

81 TEI – järjestystä ja metatietoja tekstidokumentteihin
Olli Hallamaa

84 Kirjallisuuden sosiaalihistoriaa monitieteisesti ja alhaalta päin
Kati Mikkola

86 Digital Humanities -konferenssi Lontoossa 7.–10.7.2010
Heli Kautonen

88 (Epä)kriittisten editioiden kritiikkiä. Tekstikriittiset editiopäivät 3.–4.12.2009
Minna Maijala

90 Variantti-kollokvio 2010: Teoksen äärirajoilla
Elisa Dammert

92 Editionsfilologiskt nätverk för utgivare i Norden
Paula Henrikson

94 Tekstuaalitieteiden sanasto verkossa
Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko

Arvostelut

95 Veistoksesta versioon
Veijo Pulkkinen: *Epäilyksen estetiikka. Tekstuaalinen variaatio ja kirjallisen teoksen identiteetti.*
Teemu Manninen

97 Sotakirjat sensuurin kourissa
Helena Pilke: Etulinjan kynämiehet. Suomalaisen sotakirjallisuuden kustantaminen ja ennakkosensuuri kirjojen julkaisutoiminnan sääntelijänä 1939–1944.
Juhani Niemi

99 Kirjan matka äärestä viereen
Kai Häggman: *Paras tawara maailmassa. Suomalainen kustannustoiminta 1800-luvulta 2000-luvulle.*
Jyrki Hakapää*: Kirjan tie lukijalle. Kirjakauppojen vakiintuminen Suomessa 1740-1860.*
Risto Turunen

102 Arkistot avautuvat kirjallisuudentutkimukselle
Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso (toim.): *Lukemattomat sivut: Kirjallisuuden arkistot käytössä.*
Veijo Pulkkinen

104 Kirjantekemisen konkretiaa keskiajalla
Tuomas Heikkilä: *Piirtoja ja kirjaimia. Kirjoittamisen kulttuurihistoriaa keskiajalla.*
H. K. Riikonen

107 **Abstracts**

Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko

Tekstien muuttuminen ja teosten välittyminen kuuluvat kirjallisuuden perusolemukseen

Niin kuin hyvin tiedetään, on Jumala kaikkivaltias, ja kaukaa viisas, kirjoitti Väinö Linna. Vai kirjoittiko? Näin lukee *Tuntemattoman sotilaan* itsenäisyyden juhlavuoden erikoispainoksessa vuodelta 1977, mutta aiemmissa painoksissa Jumala mainitaan myös kaikkitietäväksi. Mitä on tapahtunut? Tiedossa on ollut jo pitkään, että Linnan kirjoittaman tekstin tie kaiken kansan juhlimaksi romaaniksi ei ollut helppo ja suora. Kymmenen vuotta sitten *Sotaromaanin* nimellä julkaistu käsikirjoitus nosti jälleen esiin kysymykset kustantajan tekemästä muokkauksesta ja sensuroinnista. Tiedetään myös, että Linna oli varsin vastahakoinen joihinkin muutoksiin, mutta hyväksyi ne sitten välttämättöminä muun muassa ehtiäkseen saada kirjan joulumarkkinoille.

Vaikka keskustelu *Tuntemattoman* ja *Sotaromaanin* suhteesta on ollut lähinnä närkästystä kirjailijan puolesta ja 50-luvun kustantajien konservatiivisuuden ihmettelyä, tekstien tahallisia ja tahattomia muutoksia syntyy aina kun kirjoja kirjoitetaan ja julkaistaan. Tekstit ja teokset muuttuvat ja liikkuvat väistämättä. Niihin vaikuttavat monet tekijät, kuten kirjailijan tavoitteet ja revisioinnit, kirjojen kustantamisen ehdot, painotyössä tapahtuvat tekstimuutokset sekä saman teoksen erilaisten versioiden asema kirjallisuudentutkimuksessa ja suuren yleisön keskuudessa. Näiden ilmiöiden syitä ja merkityksiä selvittävät niin sanotut tekstuaalitieteet.

Tekstuaalitieteet (*textual scholarship*) on yhteisnimitys tekstien kirjoittamista, variaatiota ja välittymistä tutkiville tieteille. Tutkimuskysymykset ovat pääasiassa historiallisia. Ne voivat liittyä esimerkiksi kirjoitus- ja kirjapainotapojen kehittymiseen, tietyn kirjailijan tapaan kirjoittaa ja revisioida teoksiaan, tekstien toimittamisen historiaan, kirjojen lukemiskulttuurin tutkimukseen, sensuurikäytäntöihin tai jonkin tekstin aitouden selvittämiseen. Tekstuaalitieteisiin kuuluvat muun muassa tekstien alkuperää ja variaatiota selvittävä tekstikritiikki, käsin kirjoitettuja tekstejä ja kirjoituskäytäntöjä tutkiva paleografia, teosten syntyprosesseihin keskittyvä geneettinen kritiikki, kirjahistoria sekä bibliografian eri suuntaukset ja tieteellinen editointi.

Tutkimuskohteina voi olla kirjallisuutta tai historiallisia dokumentteja, vanhimmista säilyneistä kirjoituksista nykypäivään. Osa tekstuaalitieteiden alaan kuuluvista tutkimussuuntauksista keskittyy tiettyihin materiaalisiin aineistoihin tai tekstilajeihin. Sellaisia ovat muun muassa koville pinnoille kaiverrettuihin kirjoituksiin keskittyvä epigrafiikka, käsikirjoituksia konkreettisina esineinä tarkasteleva kodikologia,

historiallisia asiakirjoja tutkiva diplomatiikka ja painettuja kirjoja materiaalisesti tarkasteleva analyyttinen bibliografia. Tutkimuksen tuloksena voi syntyä artikkeleiden ja monografioiden ohella kriittisiä tai muita tieteellisiä editioita, bibliografioita, digitaalisia arkistoja ja korpuksia sekä arkistoluetteloita.

Tekstuaalitieteellisen tutkimuksen historia on pisimmillään yli 2 000 vuotta vanhaa, mutta alan eri suuntauksia yhdistävästi tekstuaalitieteistä on puhuttu vasta joitakin kymmeniä vuosia. Sateenvarjokäsitteen synnyn keskeisiä alkupisteitä ovat yhdysvaltalaisen STS:n (The Society for Textual Scholarship) perustaminen 1980-luvun alussa sekä David C. Greethamin kymmenisen vuotta myöhemmin kirjoittama alan ensimmäinen yleisteos *Textual Scholarship. An Introduction* (1992). Sittemmin on perustettu esimerkiksi tutkimuskeskukset Centre for Textual Scholarship ja Institute for Textual Scholarship and Electronic Editing, ja STS on saanut oman eurooppalaisen sisarseuransa The European Society for Textual Scholarship.

Suomessakin tekstuaalitieteiden alan tutkimus ja yhteistyö ovat lisääntyneet viime vuosina. Editioita laaditaan muun muassa Agricolasta, Chydeniuksesta, Kivestä, Sibeliuksesta ja Topeliuksesta. Alan uusia toimijoita ovat esimerkiksi 1997 perustettu Suomen kirjahistoriallinen seura, Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa 2006 toimintansa aloittanut yksikkö Edith – suomalaisen kirjallisuuden kriittiset editiot sekä 2007 perustettu Variantti-tutkijaverkosto. Lisäksi Suomessa on viime vuosina pidetty useita kirjahistorian ja tekstikritiikin alan kansainvälisiä konferensseja ja seminaareja. Alalta on tekeillä ja jo valmistunut väitöskirjoja, joista osa on perinteisiä monografioita ja osa editioväitöskirjoja. Eri toimijoiden yhteistyönä kehitetään myös digitaalisia työvälineitä vanhojen käsikirjoitusten faksimilejulkaisemiseen sekä erilaisten aineistojen editointiin ja annotointiin.

Vaikka tekstien muuttuminen ja teosten välittyminen kuuluvat kirjallisuuden perusolemukseen, tekstuaalitieteetkään eivät tee kirjallisuutta tutkivaa kaikkitietäväksi. Tekstuaalitieteissä hyödynnetään myös muiden tekstejä tutkivien tieteiden, kuten lingvistisen tekstintutkimuksen ja eksegetiikan, sekä muun muassa tietojenkäsittelytieteen ja biologian metodeja. Kirjallisuudentutkimuksen tuottama tieto ja kehittämät metodit auttavat tekstuaalitieteilijää ymmärtämään esimerkiksi kirjallisten luonnosten fragmentaarisia vihjeitä kirjailijan oletetuista pyrkimyksistä ja kirjallisuuden lajeihin liittyviä konventioita. Monesti tieteellisten editioiden annotointikin on lähtökohdiltaan puhtaasti kirjallisuudentutkimuksellista.

Tekstuaalitieteet antavat puolestaan kirjallisuudentutkijoille tietoa ja välineitä, joiden avulla he voivat paremmin määritellä esimerkiksi tutkimansa kirjailijan tuotannon rajoja ja ymmärtää tutkittavan teoksen eri versioiden merkitystä. Kirjallisuudentutkimuksen ja tekstuaalitieteiden välinen raja ei ole – eikä tarvitse olla – niin jyrkkä kuin joskus on väitetty.

Avain-lehden tekstuaalitieteiden erikoisnumeron ovat toimittaneet allekirjoittaneet lukuun ottamatta arvostelupalstaa, jonka toimitustyöstä lämmin kiitos Mika Hallilalle ja Samuli Häggille.

Helsingissä ja Joensuussa 14.9.2010

Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko

Veijo Pulkkinen

Aaro Hellaakosken *Me kaksi* -runoelman tekstuaalinen variaatio ja sen tulkinta[1]

Tekstuaalinen variaatio kirjallisuudentutkimuksen kohteena

Aaro Hellaakosken (1893–1952) runoelma *Me kaksi* ilmestyi 1920 Kustannusliike Minervan julkaisemana. 1940-luvulle tultaessa teos oli pitkään ollut loppuunmyytynä 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.[2] *Me kahden* ensipainos on painettu fraktuurakirjaintyypillä 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 liittänyt 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 välisiin 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 uuskritiikin 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 tekstikritiikin 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 tekstikritiikin 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. Uuskriitikot eivät juuri piitanneet 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.[3] 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 auktorisointiperiaatteista. (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 jäännöksettömästi tai yksinkertaisesti palauttaa yhteen tekstiversioon, ei historiallisin eikä intentionaalisin perustein. 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 laitoksien 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 syttymään 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 kypsyyskauden 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 vastakohdaksi. 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 muuttelematta. 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 revisioidun version.

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

tyydyttää 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 jälkikäteisyydestä. *Me kahden* ensipainoksen revisioiminen oli nimenomaan esteettisesti motivoitunutta: se oli runoelman eeppisen 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. Tekstiversioiden 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 tekstiversio, 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. Tekstiversioiden 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 kuulunut *Me kahden* alkuperäiseen kokonaisuuteen. Säkeistö on merkittävä, sillä se liittää kirjoituksen aiheen *Me kahden* keskeiseen kaksoisolento-motiiviin. Jälkeen päin teokseen lisättynä säkeistönä se alkaa myös eräänlaisella metafiktiivisella 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: Sydämestä 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 kaksoisolennossa 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 eeppisesti 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.

Kaksoisolennon 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 kohtaus 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 neljännestä 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 eeppiseen 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
läjä tupakanpätkiä vierellään.
Hän pikarin täyttää ja mulle tuo:
”Siin’ on kohmeloryyppy. Ota ja juo!
(Hellaakoski 1920, 28.)

Hänen istuvan, kirjoittelevan nään
läjä 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 selittyykin sitten Sydän-veljen kirjoittamaksi: ”Hänen on tämä vuodatus, tottakai” (Hellaakoski 1945, 30). Krapula-aamun kohtaus 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* merkityssisällön 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 lisäilemällä 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 heittämänsä 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.

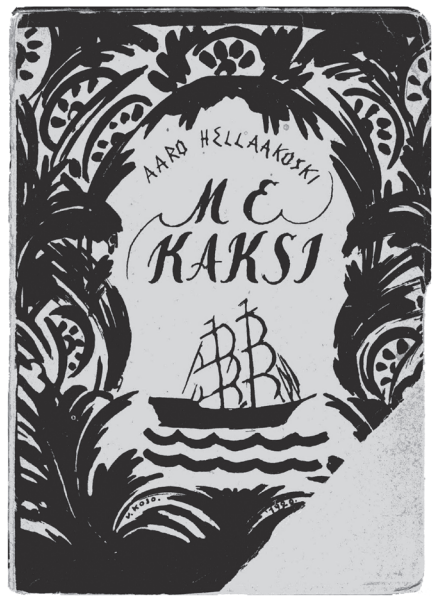
Me kahden tekstissä tämä paperikorin käsitteellinen rakenne näyttäytyy kahdella tavalla. Ensinnäkin Sydän-veli hylkää kirjoittamansa runot paperikoriin ja Järki-veli poimii ne sieltä esiin. Järki-veli ei jatka niiden kirjoittamista tai tuota niiden pohjalta uutta tekstiä, mutta lukiessaan niitä hän ottaa 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.[4] *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 käännöksen 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. Paremmin 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 kaiketi useissa merellisiä mielikuvia, mutta kirjan lukeminen ei anna paljoa tukea tälle ensivaikutelmalle. Vaikka Sydän-veli lähteekin 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.[5] Näin ensipainoksen kansikuva asettaa yksittäisen runon teoksen tulkinnan keskiöön. Hellaakosken käsittelyssä lentävän hollantilaisen motiivista tulee vertauskuva hänen nuoruudentuotannolle ominaiselle siljolaiselle 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. Wäinö Aaltosen 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 Wäinö Aaltonen, joka kuvitti myös muita Hellaakosken teoksia. Aaltonen ei tyytynyt toistamaan ensipainoksen aihetta, vaan suunnitteli täysin uuden kuvan, joka vei teoksen tulkintaa 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 kaksijakoisuutta. 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.[6] 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.[7] Kirjaintyypin 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 tunnetaan *Jääpeilin* typografisista kokeiluista, mikä antaa syytä epäillä, että fraktuuran valinnalle *Me kahden* ensipainokseen ja sen muuttumiseen toisessa laitoksessa voi olla syvempiä merkityksiä.[8] *Me kahden* laitosten väliselle typografiselle erolle voidaan hahmottaa teoksen tulkintaan vaikuttavia merkityksiä kolmesta suunnasta: kulttuurihistoriallisista assosiaatioista, joita goottilaisilla ja groteskeilla kirjaintyyleillä on, *Jääpeilin* typografisten ratkaisujen implikoimista merkityksistä sekä *Me kahden* tekstiversioiden sisällöllisistä eroista.

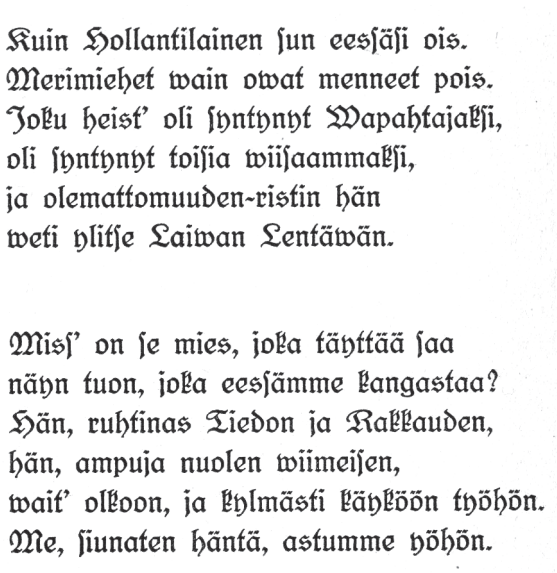
Me kahden kannalta typografian historia tarjoaa kaksi kiinnostavaa ulottuvuutta. Ensimmäinen näistä on fraktuuran assosioituminen keskiaikaan sen mallina olleiden keskiaikaisten käsin kirjoitettujen goottilaisten kirjaintyyppien vuoksi, mikä yhtäältä tuo kirjaintyyliin arkaaista arvokkuutta, mutta toisaalta myös tiettyä synkeyttä, jota aikakauteen usein yhdistetään. Tätä jälkimmäistä piirrettä vahvistaa goottilaisille kirjaintyyleille 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 kielialueella. 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 kirjaintyylin. Antiikvan suosiminen oli näin yhteydessä humanismiin, jossa ajattelulle etsittiin tukea mieluummin antiikista kuin keskiajan

perinnöstä. Napoleonin (1769–1821) hyökättyä Preussiin 1800-luvun alussa fraktuuralla painamisesta tuli isänmaallinen teko. Sittemmin fraktuuralla 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 kulttuurivaikuttajien voimakkaasta suuntautumisesta Saksaan. Se ei kuitenkaan vielä selitä, miksi fraktuura valikoitui juuri *Me kahden* kirjaintyypiksi, sillä lukuun ottamatta *Jääpeilin* viimeistä osastoa, Hellaakosken muita kokoelmia ei ole painettu goottilaisella kirjaintyylillä. Yksi selitys löytyy Goethen (1749–1832) *Faustista* (1908, 1832), jota on pidetty yhtenä *Me kahden* esiteksteistä. 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 fraktuuralla. Vastaavuus vahvistaa toisaalta Tiusasen tulkintaa ja toisaalta tarjoaa yhden selityksen *Me kahden* ensimmäisen painoksen typografiselle ulkoasulle.[9]

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* kirjaintyyppien 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).

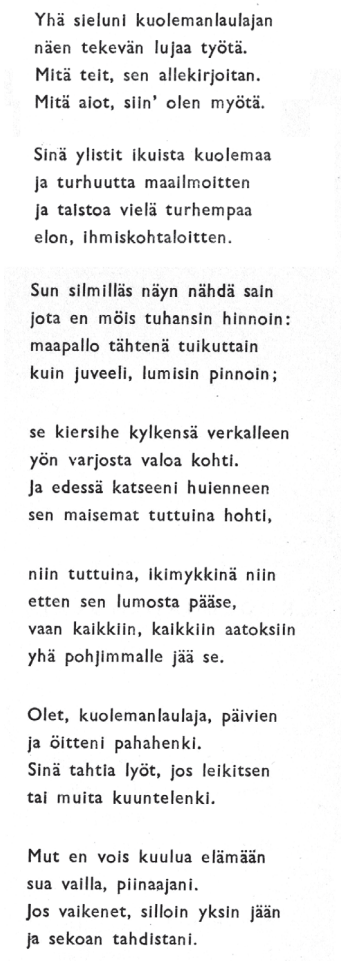

Kuin Hollantilainen ſun eesſäſi ois.
Merimiehet wain owat menneet pois.
Joku heist' oli ſyntynyt Wapahtajakſi,
oli ſyntynyt toiſia wiiſaammakſi,
ja olemattomuuden-ristin hän
weti yhtiſe Laiwan Lentäwän.

Miſſ' on ſe mies, joka täyttää ſaa
näyn tuon, joka eesſämme kangastaa?
Hän, ruhtinas Tiedon ja Rakkauden,
hän, ampuja nuolen wiimeiſen,
wait' olkoon, ja kylmästi käyköön 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 eeppinen 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 taistoa vielä turhempaa
elon, ihmiskohtaloitten.

Sun silmilläs näyn nähdä sain
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 kokonaisuu-

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 arkaismit.” (Kupiainen 1953, 378.) Siten fraktuuran valitseminen ensipainoksen kirjaintyypiksi on ikään kuin typografinen vastine runokielen arkaaiselle sävylle. 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 kielenä 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 groteskilla 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-Groteskilla. Vuonna 1928 kokonaisen osaston painaminen mainoksiin assosioituvalla kirjaintyypillä 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 suunnittelemalla Gill sansilla, joka on yksi tunnetuimmista groteskeista. (Itkonen 2004, 42, 49.) Vuonna 1945 groteskilla 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 rajoittua 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 tematiikkaa 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 merkityslisän 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 laajempana 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 materiaalisiin 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 romaanikäsikirjoitus, 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 Kafkankin (1883–1924) romaanit olisi tuhottu. Pitkälti juuri näiden tekijänsä tahdon vastaisesti säilyneiden tekstien johdosta olemme ylipäätään kiinnostuneita siitä, mitä Kafka tahtoi. Voidaan myös katsoa, että tällainen valikoiva auktorisoiminen, joka erottaa toisistaan säilyttämisen arvoisen hävitettävästä, johti Hellaakosken romaanikäsikirjoituksen tuhoon. Kenties Hellaakosken tuotanto olisi yhtä romaania rikkaampi, mikäli tekijä ei olisi häpeillyt keskeneräisiä dokumentteja kirjoitusprosesseistaan, vaan olisi tahtonut jättää tuleville polville arvioitavaksi, mikä on kiinnostavaa ja arvokasta. Paperikorin sisältöä ei tulisi tyhjentää, vain kierrättää.

Viitteet

[1] Artikkeli perustuu väitöskirjani lukuun ”Hellaakosken paperikori – teos käymistilana” (Pulkkinen 2010, 159–219).

[2] Jerome J. McGannin lanseeraamalla bibliografisen koodin käsitteellä tarkoitetaan tekstin materiaalista ulottuvuutta, kuten esimerkiksi kirjassa käytettyä musteen laatua, kirjasintyyppiä, 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 materiaalinen teksti (Shillingsburg 1991, 54; ks. myös McKenzie 2002).

[3] Myös teknologian kehittymisellä on ollut merkittävä osa kriittisen edition kehittymisessä. Painetun kirjan rajallinen muoto oikeastaan pakottaa kriittisen edition yhden editointiperiaatteen säätelemään 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 historia 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.)

[4] Geneettisen kritiikin teoreetikko Louis Hay käyttää käsikirjoituksien tutkimuksen yhteydessä erottelua semanttisen ja semioottisen järjestelmien välillä, joka vastaa painettujen tekstien lingvistisen ja bibliografisen koodin käsiteparia. 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).

[5] 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 Nordeney* (1826) ja *Salon* (1834) sekä Viktor Rydberg (1828–1895) runossa ”Den flygande holländern” (1914) (Grünthal 1997, 185).

[6] Olen kiitollisuudenvelassa typografi Jaakko Tuomivaaralle avusta käsittelemieni kirjaintyyppien tunnistamisessa ja typografiaa koskevista arvokkaista kommenteista.

[7] 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.)

[8] *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 värähdyksen 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 teokseen *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.)

[9] 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* Pariisin 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 kaksoisolennon 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 Postmodernism. – *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.
GRÜHNTAHL, 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.

Outi Paloposki

Suomentaminen, korjailu, toimittaminen
Esimerkkinä *Les Misérables* -romaanin suomennokset

Uudelleenkäännöksiä käsittelevä tutkimus on pitkään keskittynyt sen väitteen toistamiseen, että uudet käännökset ovat ”parempia” ja lähempänä alkutekstiä kuin ensikäännökset ja että uudelleenkäännöksiä tarvitaan, koska käännösten kieli vanhenee ja uudet sukupolvet tarvitsevat ajantasaistetut versiot klassikkoteoksista. Artikkeli käsittelee niitä tekstuaalisia ilmiöitä ja tämänkaltaisen tutkimuksen ongelmakohtia, joita on tullut eteen yhtä uudelleensuomennettua teosta, Victor Hugon *Kurjia*, tarkasteltaessa. Tutkimus on osa laajempaa yhdessä Kaisa Koskisen kanssa rakentamaamme hanketta, jossa olemme keränneet erilaisia aineistoja uudelleensuomennoksista, niiden taustoista, vastaanotosta ja eroista. Olimme lähtökohtaisesti kiinnostuneita siitä, miksi jostain teoksesta tarvitaan useita versioita. Väitteet käännöksen vanhentuneisuudesta ja uuden, ajanmukaisen käännöksen tarpeesta eivät tunnu läheskään aina vastaavan uudelleenkäännöstilannetta, vaan taustalla on paljon monimutkaisempia syitä. Uudelleenkäännökset ovat kuitenkin nostaneet esiin myös toisen ilmiön, uusintapainokset, ja nämä puolestaan herättäneet huomaamaan sen toimitus-, korjaus- ja uusimistyön, mikä usein jää piiloon uusintapainoksista puhuttaessa. Käännösten muokkaaminen ensimmäisen painoksen jälkeen on varsin yleistä, ja tähän editointiin liittyy paljon sellaista, mikä voi kertoa myös yleisesti suhteestamme teoksiin, kieleen, kirjailijaan ja kääntämiseen.

Vanhojen käännösten muokkaamista on joskus pidetty vain ensimmäisenä vaiheena ennen uuden käännöksen tekemistä (esim. Vanderschelden 2000), mutta suomennosten historiassa on useita esimerkkejä käännöksistä, joihin on tehty laajojakin muutoksia vuosien ja vuosikymmenien varrella ja joita silti ei koskaan ole käännetty uudestaan, vaikka ensimmäinen käännös olisi jo sata vuotta vanha. Tällaisia ovat esimerkiksi jotkut Julius Krohnin ja Maila Talvion käännökset, Eino Leinon Anatole France -suomennos *Kuningatar Hanhenjalan ravintola* vuodelta 1910 ja monet muut vuosisadan vaihteen klassikot, erityisesti nuorisoromaanit. Toisaalta uudelleensuomentaminen ja vanhan suomennoksen editoiminen voivat myös kulkea käsi kädessä ja kietoutua toisiinsa monin tavoin. Esimerkki tällaisesta monipolvisesta suomennoshistoriasta on Victor Hugon romaanin *Les Misérables* suomentamisen vaiheet.

Kurjien julkaisuhistorian alku Suomessa (1896–1897)

Les Misérables ilmestyi ranskaksi vuonna 1862. Teos oli laaja ja polveileva. Hugo oli rakentanut romaanin viisiosaiseksi, joista jokainen osa (*partie*) jakautui edelleen kirjoiksi (*livre*), nämä taas luvuiksi (*chapître*), joita yhteensä on 365. Osien nimet on mainittu lähdeluettelossa. Myöhempää lukijaa saattaa hämmentää se, että tämä romaanin sisäinen jako ei näy kaikissa versioissa. Teosta ei aina ole sidottu osien mukaan, vaan vihkosina ilmestyneet, satunnaisiin kohtiin katkeavat romaanijaksot on saatettu koota ensin pienemmiksi vihkoiksi ja sitten sitoa kirjoiksi, jotka nekään eivät välttämättä noudattaneet osajakoa. Niinpä käyttämäni Brysselissä painettu vuoden 1862 laitos on nidottu 17 niteeseen (*tome*), jotka puolestaan on sidottu neljäksi kirjaksi; ensimmäinen ruotsinnos samalta vuodelta on jaettu 10 sidokseen.

Hugon teokset levisivät Euroopassa nopeaa vauhtia belgialaisten piraattipainosten ansiosta (ks. Häggman 2008, 90), ja *Les Misérables* käännettiin jo ilmestymisvuonna useille kielille, muun muassa ruotsiksi. Victor Hugo olikin Suomessa tunnettu ensin ruotsinnosten kautta. Ensimmäinen tunnettu suomennos Hugon teoksista oli Pietari Hannikaisen julkaisemattomaksi jäänyt *Hernani* vuodelta 1870; se on talletettu SKS:n kirjallisuusarkistoon ja digitaalisesti Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen Kainotietokantaan. Silva Kiuru (s.a.) on arvellut *Hernanin* ruotsinkielisten esitysten Helsingissä 1870-luvulla saattaneen innostaa Hannikaista suomennostyöhön. Suomennos kuitenkin lienee tehty alkuteoksesta, koska käsikirjoitukseen on tehty ranskankielisiä merkintöjä. Vuonna 1833 ilmestynyt ruotsinkielinen mukaelma ei Kiurun mukaan ole voinut olla Hannikaisen näytelmän esikuva.

Hugo herätti ristiriitaisia tunteita Suomessa. Jo *Lucrezia Borgian* ruotsinnos kirvoitti Runebergilta ankaran arvion *Morgonbladetiin*, ja myöhemmin *Kirjallinen Kuukauslehti* ja sen piirissä toimivat olivat nihkeitä Hugoa kohtaan. Suomalaisen teatterin johtaja Kaarlo Bergbom arvosteli Hugoa ”sanarikkaasta pöyhkeilystä” (Lehtonen 1917, 69–70), ja K. G. S. Suomalainen (1884, 1) vertasi Eugene Suen ja Victor Hugon kirjoituksia myrkkyyn kultaisissa kupeissa. Ranskasta ajateltiin tulevan ”siveydentunnetta” loukkaavia teoksia (Tuominen 2004, 349), mutta sieltä oli kuitenkin 1800-luvun puolivälistä lähtien suomennettu esimerkiksi Alexandre Dumas’ta ja Jules Verneä, ja myös Hugoa esitettiin Suomalaisessa teatterissa: *Maria Tudor* 1873 ja *Angelo* 1878 (Sakari 1986, 91). Hugo, Sue ja varsinkin Zola olivat usein konservatiivisten kirjoittajien hampaissa, eikä kukaan näistä päässyt Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuoden 1870 listaamiin käännöstoiveisiin toisin kuin esimerkiksi Molière, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand ja Madame de Staël. Victor Hugon muistokirjoituksen kirjoittaja Werner Söderhjelm (1885) kuitenkin kehuu myös Hugon ansioita, vaikka kirjoituksesta ei kriittistä sävyäkään puutu – kritiikki on tässä kuitenkin pikemminkin kirjallista kuin moraalista.

Les Misérables aloitti Hugon romaanien historian Suomessa 1800-luvun viimeisellä vuosikymmenellä, kymmenen vuotta Hugon kuoleman jälkeen. Teosta lähdettiin julkaisemaan Tampereella sekä ruotsiksi että suomeksi. Vihkomuoto oli yleinen ilmestymistapa romaaneille 1800-luvun Euroopassa, ja näin Suomessakin aluksi julkaistiin monet romaanit, myös *Kurjien* ensilaitokset. Yhden painoarkin eli 16 sivun kokoisina vihkoina painettuja teoksia pyrittiin myymään lukijoille jatkokertomusten tapaan; ostajille oli edullisempaa hankkia kirjat vihko kerrallaan ja vasta lopuksi sidotuttaa ne yhteen. Jatkokertomuksiin lukijat jäivät myös helposti koukkuun.

Vihkopainannan vuoksi toisaalta myös teosten julkaisu saattoi joskus jäädä kesken. Hugon romaanista ilmestyi ruotsinkielisenä vain alku, 112 sivua, nimellä *Samhällets olycksbarn* vuonna 1895 ja suomenkielisenäkin vain osa, 448 sivua, nimellä *Yhteiskunnan onnettomat* vuosina 1896–1897. Ensimmäinen suomenkielinen *Kurjien* laitos ei siis kata edes teoksen koko ensimmäistä osaa, vaan päättyy sen kahdeksannen kirjan neljännen luvun alkuun. Oliko kustantaja tehnyt virhearvion ryhtyessään julkaisemaan käännöstä? Juuri ennen *Kurjien* julkaisuhistorian alkua Suomessa oli ilmestynyt Alexandre Dumas'n *Monte Criston kreivistä* ensimmäinen suomennos (1892, suom. J. A. Saivo), samoin Eugène Suen *Kuljeksiva juutalainen* oli parhaillaan ilmestymässä (1895–1896, suom. samoin J. A. Saivo), ja ranskalaisille mammuttiromaaneille ajateltiin ehkä olevan menekkiä. Kustantaminen oli 1800-luvulla vielä riskialtista, joskin houkuttelevaa lukijakunnan nopean kasvun vuoksi, ja kustannustoimintaan vaikuttivat monet tekijät (ks. Häggman 2008, 190–191). Ainakaan nopeaa voittoa ei Hugon romaani ensimmäisille suomalaisille kustantajilleen tuonut. Levityksessä oli kyllä pyritty maanlaajuiseen kattavuuteen ja varmasti sitä myötä takaamaan menekki ja kattamaan painatuskulut: suomennoksen alkuun on painettu tieto, että "asiamiehiä halutaan kaikkialta". Riittävää verkostoa ja kysyntää ei liene kuitenkaan saavutettu.

Vuoden 1895 ruotsinkielisessä laitoksessa ei mainita kääntäjää. *Yhteiskunnan onnettomien* suomentajaksi on merkitty nimimerkki J. J., jonka taakse kätkeytyy todennäköisesti Juho Jäykkä (J. Aulén). Hänen kohtalaisen runsas suomennostoimintansa käsitti myös ranskalaista kirjallisuutta, joskin ruotsin kautta suomennettuna.

Näiden kahden käännöksen nimien samankaltaisuus antaa vahvan oletuksen käännösten välisestä suhteesta, samoin se seikka, että sekä ruotsinnos että suomennos ilmestyivät Tampereella ja ajallisesti varsin lähekkäin. Ongelmia aiheuttaa kuitenkin se huomio, että ruotsinnos oli paljon lyhyempi kuin suomennos – suomennosta ei siis ole voitu tehdä ainakaan painetusta laitoksesta.[1]

Tukholman Kungliga Bibliotekissa säilytettävät ruotsinnokset antavat lisävalaistusta asiaan. Ruotsissa vuosina 1862 ja 1888–1889 ilmestyneet käännökset olivat molemmat nimeltään *Samhällets olycksbarn*. Otsikko on siis peräisin jo ensimmäisestä ruotsinnoksesta. Ruotsintaja C. J. Backman oli muokannut otsikon tavalla, joka toisaalta oli luova

ja omaleimainen (UNESCOn Index Translationumin käännöstietokannan mukaan ainakaan millään muulla skandinaavisella, germaanisella tai romaanisella kielellä ei teosta ole nimetty tämänkaltaisesti) ja toisaalta loi pohjan pitkälle nimeämisperinteelle: kaikki tämän jälkeenkin Ruotsissa ilmestyneet teoksen käännökset ovat samannimisiä. Molemmat varhaiset ruotsinnokset ilmestyivät L. J. Hiertan kustantamina, mutta vain ensimmäisen kääntäjä tunnetaan. Tekstivertailu näiden kahden ruotsinnoksen välillä kuitenkin osoittaa, että jälkimmäinen ei ole uusintapainos, vaan kyseessä on todella kaksi eri käännöstä.

Vertailu suomalaisteksteihin puolestaan kertoo, että Tampereen ruotsinkielinen käännös ei ollut itsenäinen käännös vaan se on ladottu vuosien 1888–1889 ruotsalaisesta laitoksesta. Laitosten välillä on eroja ainoastaan muutamien ladontavirheiden sekä alaviitteiden osalta. Erojen perusteella voidaan myös päätellä, että se konkreettinen teksti, joka suomentajalla oli edessään, ei ollut Tampereella painettu ruotsinnos vaan Ruotsissa 1888 ilmestynyt ensimmäinen osa. Esimerkiksi Ruotsissa ilmestyneessä laitoksessa on alaviitteitä, joita ei ole otettu mukaan Tampereella painettuun ruotsinkieliseen laitokseen, mutta jotka on käännetty suomennokseen. Suomentaja on todennäköisesti ollut tietoinen myös Tampereen ruotsinkielisen painoksen ilmestymisestä; kenties hän jopa käännöstä tehdessään käytti teoksen samaa ruotsalaista kappaletta kuin ruotsinkielisen painoksen latoja. Molempien painatushankkeiden takana ovat tietenkin saattaneet olla samat henkilöt.

Seuraavat katkelmat, jotka tässä esitetään allekkain vertailun helpottamiseksi, osoittavat syntaktisine samankaltaisuuksineen, että suomennos on tehty ruotsinnoksesta eikä suoraan ranskasta. Suomennos on ladottu fraktuuralla, jossa w-kirjain oli yleisesti käytössä v:n merkkinä, ja se on säilytetty tässä. Kaikki ruotsinnokset ja myös kaikki myöhemmät suomennokset sen sijaan on ladottu antiikvalla.[2]

Plötsligt kom så revolutionen, händelserna följde brådstörtadt på hvarandra,
Äkkiä tuli kapina, tapaukset seurasiwat nopeasti toinen toistaan,

parlamentsfamiljerna, decimerade, förjagade, efterspanade, skingrades åt alla håll.
parlamenttiperheet, harwennettuina, karkoitettuina ja wainottuina, hajaantuiwat kaikille suunnille.

Redan under revolutionens första dagar utvandrade Charles Myriel till Italien.
Jo kapinan ensi päiwinä waelsi Charles Myriel Italiaan.

Hans hustru dog der af en bröstsjukdom, hvaraf hon länge lidit. De hade inga barn.
Hänen waimonsa kuoli siellä rintatautiin, jota hän jo kauwan oli sairastanut. Heillä ei ollut yhtään lasta.

Hvad hade sedan tilldragit sig i Myriels lif? Hade det gamla franska
Mitä oli sitten tapahtunut Myrielin elämässä? Oliko tuon wanhan ranskalaisen

samhällets omstörtande, hans egen släkts fall och 1793 års
yhteiskunnan kumoutuminen, hänen oman perheensä perikato ja 1793 wuoden

sorgliga händelser, kanske ännu förfärligare för emigranterne, hvilka sågo dem
surulliset tapaukset, ehkä wielä hirwittäwämmät siirtolaisille, jotka näkiwät niitä

på långt håll genom förskräckelsens förstoringsglas, hade allt detta hos honom väckt
kaukaa kauhistuksen suurennuslasien läpitse, onko tämä kaikki herättänyt hänessä

tankarna på försakelse och ensamhet?
kieltäymyksen ja yksinäisyyden ajatuksia? (Hugo 1888, 9; Hugo 1896, 8.)

Sen lisäksi, että suomennoksen lauserakenteet seurailevat tarkkaan ruotsinnosta, ovat vuosiluku 1793 (ranskankielisessä tekstissä vain 93) ja ”suurennuslasi”-sanan käyttäminen merkkejä ruotsinnoksen ja suomennoksen yhteydestä. Tampereella painettu ruotsinnos oli tekstiltään sama, mutta siitä oli jätetty pois suuri osa ruotsinkielisen laitoksen alaviitteistä. Näitä alaviitteitä on suomennoksessa kuitenkin hyödynnetty, mikä myös puoltaa sitä oletusta, että suomentajan alkutekstinä oli ollut Ruotsissa vuosina 1888–1889 tehty laitos.

Esimerkiksi Tukholmassa painetun *Samhällets olycksbarn* -ruotsinnoksen tekstikohtaan ”äta sothöns” on lisätty viite ”Anspelar på ett sätt att kringgå förbudet att äta kött om fredagarna, enär sothönan som sjöfågel fick äran räkna slägtskap med den tillåtna fisken. ö.a.” (Hugo 1888, 93). *Yhteiskunnan osattomat* -suomennoksen vastaavaan tekstikohtaan (”syöwät nokikanoja”) on lisätty ruotsista käännetty viite ”Tarkoittaa lihan syönnin kieltoa perjantaina, koska nokikana wesilintuna, sai kunnian olla luwallisen kalan sukulainen” (Hugo 1896, 69). Sen sijaan vuoden 1895 ruotsinnoksessa kyseiseen tekstikohtaan ei ole lisätty selitystä.

Suomentamiensa alaviitteiden lisäksi J. J. on myös tehnyt omia lisäyksiä. Niiden sijoittelussa hän näkyy ottaneen opikseen aiemmin Yrjö Koskiselta saamastaan kritiikistä Sara Wacklin -suomennoksensa *Satanen muistelmia Pohjanmaalta* (1872–1876) yhteydessä. Koskinen (1877, 34) oli arvostellut *Kirjallisessa Kuukauslehdessä* suomentajaa siitä, että tämä oli ”tehnyt tekstiin lisäyksiä, jotka korkeintaan olisivat saaneet käydä eri muistutuksina viivan alla”. Hugon romaanissa J. J. on sijoittanut lisäyksensä alaviitteiksi. Niiden sisällöstä voi myös päätellä, mitä tietoa J. J. on ajatellut nimenomaan suomalaisen lukijan tarvitsevan. Esimerkiksi giljotiinista on tehty tällainen selitys.

Suomennoksen kieli oli syntaktisesti hyvin lähellä lähtötekstiä. Tämä näkyy J. J.:n muissakin suomennoksissa, ja tätä lienee Koskinen myös tarkoittanut todetessaan Wacklin-

käännöksestä, että se ”ei ole huolellisesti hoidettu, vaikka kyllä helppo ymmärtää”. Tämänkaltainen kääntäminen ei ollut mitenkään erityisen poikkeavaa 1800-luvun loppupuolella, vaan alkutekstiä seurailevaa kieltä oli paljonkin; siihen myös kiinnitettiin huomiota kritiikeissä (Paloposki 2007, 120–124). Tällaisen kääntämisen ei kuitenkaan voi väittää olleen tyypillistä, koska tyypillisyydestä ei ylipäätään voi puhua 1800-luvun kirjakielen kohdalla. Kirjakielen muoto(j)a haettiin vuosisadan alkukymmeninä voimakkaammin kuin loppuvuosina, mutta läpi koko vuosisadan käännöskirjallisuuden kieltä voi luonnehtia monimuotoiseksi ja vaihtelevaksi. Toiset suomentajat – kuten edellä mainittu Samuli Suomalainen – pyrkivät irtautumaan alkutekstistä ja etsimään suomen kielelle ominaisia rakenteita. Joskus se johti sisällön kotouttamiseen tai erilaisiin adaptaatioihin. Toiset taas noudattivat hyvinkin tarkkaan käyttämänsä alkutekstin kielen mukaisia ratkaisuja, oli se sitten alkuperäinen teos tai jokin sen erikielisistä käännöksistä. Tämä ilmenee erityisesti lauserakenteiden kopiointina ja osin myös vierassanoina. Näihin alkukielen seurailijoihin kuului myös Juho Jäykkä.

Kurjien toinen käännösyritys (1908–1909)

Kymmenen vuotta myöhemmin *Kurjia* ryhdyttiin suomennuttamaan Kansan romaanikirjastoon. Tarkoituksena oli suomentaa koko viisiosainen teos, minkä voi päätellä vuosina 1908–1909 ilmestyneiden vihkosten takakanteen merkityistä kokonaissivumäärästä. Vihtori Lehtosen suoraan ranskasta tehtyä käännöstä ilmestyi kuitenkin vain kaksi ensimmäistä osaa (Fantine ja Cosette), ja Cosette jäi koko Kansan romaanikirjaston viimeiseksi niteeksi. Suomalainen Kustannus OY Kansa, jonka johtokuntaan kuului varsin nimekkäitä henkilöitä (mm. A. W. Koskimies, Ernst Nevanlinna, Gunnar Suolahti), eli vain muutaman vuoden huolimatta kunnianhimoisista julkaisupyrkimyksistä (Virtanen 1958, 232; Zweygbergk 1958, 154).

Tämä vuosina 1908–1909 ilmestynyt suomennos julkaistiin sillä nimellä, jolla se nykyisinkin Suomessa tunnetaan, *Kurjat*. Siihen oli liitetty nimimerkki H.:n allekirjoittama 8-sivuinen esipuhe, jossa valotettiin Hugon elämää, kirjallisia vaikutteita, tuotantoa, *Kurjien* syntyhistoriaa ja sen sanomaa.[4] Esipuheen lisäksi vihkosten takakansitekstit mainostivat teosta pitkällä kuvauksella, joka alkoi seuraavasti: ”Laajin ja suurenmoisin romaani mitä suomeksi vielä on ilmestynyt, on ’Kurjat’, maailmankirjallisuuden merkkimiehen leimuava taistohuuto yhteiskunnan lapsipuolten edestä.”. Kolmannen vihon takakannessa henkilöhahmojen kuvailua jatketaan, ja romaanista todetaan vielä: ”’Kurjat’ on teos kaikille piireille. ’Jumalainen luoma’, lausuu sen suomentaja”. Vihkomuoto oli oiva tapa teoksen mainostamiseen, koska jännittäviä juonikäänteitä pystyttiin käyttämään takakansiselostuksissa ja näin ne houkuttelivat uusia lukijoita. Kirja ei päässyt heti unohtumaan asiamiehiltäkään, joita muistutettiin neljännessä vihkossa (kursivointi alkuperäisessä): ”*kenenkään ei pitäisi jättää käyttämättä tilaisuutta tutustua*

tähän suuremmoiseen nerontuotteeseen [- -] *Nyt* on hetki sen tilaamiseen vielä käsissä. Asiamiehillä on *nyt* parhain toimikautensa."

Kurjien käännöstyöstä ei ole mainintoja Kansalliskirjaston ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmissa säilytettävissä Vihtori Lehtosen kirjeissä, joten ristivalotusta *Kurjien* tämän suomennoksen syntyhistoriaan ei sieltä löydy. Kirjeistä Kaarle Krohnille vuosina 1908–1910 välittyy kuitenkin kuva kirjallisesta monitoimijasta, joka ei vielä tiedä, mihin suuntautuisi:

> Kaikenlainen kirjallisuus on minut sitonut, siihen olen minä aikoinani ollut innostunutkin, sitä minä olen käänneskellyt leipätöikseni ja elänyt siten omin neuvoineni jo kolme vuotta, sitä olen pyrkinyt ymmärtämään. En tiedä, onko minua siinä ohjannut sattuma taas, vaiko todellinen kiintymys, pää-asia vain on, että muuhun ei ole juuri harrastusta riittänyt. (Lehtosen kirje Kaarle Krohnille 27.7.1909.)

Lehtosen myöhemmän uran tuntijoita kiinnostaneekin kirjeestä kuultava epävarmuus: "mistä se [väitöskirja] on kirjoitettava? Laitani on tosiaankin niin hullusti, ettei minulla ole erityisempää kiintymystä mihinkään 'tieteen' lajiin, koska en luule itsestäni todellista tiedemiestä koskaan tulevan". (Lehtosen kirje Kaarle Krohnille 27.7.1909.)

Mitä itse käännökseen tulee, Lehtonen ei selvästikään pyrkinyt seurailemaan alkutekstin lauserakennetta, vaan lienee tähdännyt elävämpään ja vapaampaan suomen kieleen. Esimerkkinä Lehtosen tyylistä sama katkelma teoksen alusta kuin edellä ruotsinnoksesta ja Jäykän aiemmasta suomennoksesta:

> Iski vallankumouksen salama, tapaukset seurasivat nopeasti toisiaan, virkamiesperheet hajosivat sinne ja tänne, huvenneina, vainottuina, hätyytettyinä. Heti vallankumouksen alkaessa pakeni Charles Myriel Italiaan. Siellä kuoli hänen vaimonsa rintatautiin, joka oli häntä jo kauvemman aikaa vaivannut. Heillä ei ollut lapsia. Minkälaisen käänteen sai sitten herra Myrielin kohtalo? Saivatko Ranskan vanhan yhteiskunta-järjestyksen sortuminen, hänen oman perheensä häviö, 1773:n [sic] hirmutapahtumat, jotka etäämmältä asiaa seuraavain maanpakolaisten kauhu teki ehkä vieläkin hirvittävämmäksi, saiko kaikki tuo itämään hänen mielessään varjoon vetäytymisen ja yksinäisyyden ajatuksia? (Hugo 1909, 8.)

Teoksen kahdella ensimmäisellä suomennoksella on ajallisesti vain vuosikymmenen verran eroa, ja tyylilliset eroavuudet kertovatkin juuri siitä, että aikakauteen mahtui monenlaista kääntäjän kynänjälkeä ja työskentelytapaa. Alkuteosvalinta on yksi kääntäjän työn lähtökohtia, ja Lehtosella ranskankielisen tekstin käyttö näkyy esimerkiksi siinä, miten hän oli pyrkinyt säilyttämään tekstin moniäänisyyttä ja puhekielen variantteja. Hän on jättänyt käännökseensä ranskalaisen alkutekstin murrenäytteitä, jotka kuvaavat piispa Bienvenun (sitaatissa mainittu Charles Myriel) taitoa käyttää murteita kansanjoukossa. Juho Jäykkä ei olisi voinut murrekohtia millään tavoin säilyttää tai korvata, koska niitä ei hänen lähdetekstinä käyttämässään ruotsinnoksessakaan

ollut. Myös irtaantuminen aiempien ruotsinnosten tyylistä kertoo Lehtosen käyttäneen ranskankielistä tekstiä, vaikka on tietenkin mahdollista, että hänellä oli muitakin käännöksiä käytössään. Lehtonenkin käytti lukuisia alaviitteitä selittääkseen suomalaisille lukijoille tekstin monia viitteitä katolisen kirkon käytäntöihin, Ranskan vallankumoukseen, ulkomaisiin tiedemiehiin ja niin edelleen. Alaviitteet ovat osin eri paikoissa ja selittävät eri ilmiöitä kuin aiempien ruotsinnosten ja Jäykän suomennoksen alaviitteet. Toisessa osassa alaviitteiden määrä vähenee, mikä on yleinen ilmiö: niitä on usein eniten tekstin alkupuolella, osittain varmasti siksi, että vieraiden asioiden toistuessa niitä ei tarvitse enää uudelleen selittää, mutta ilmiölle on toki ajateltavissa muitakin syitä (ks. Paloposki 2010, 98).

Nuoren Lehtosen suomennokset herättivät positiivista vastakaikua. *Kurjia* ei käsitelty *Valvoja*-lehdessä, jonka sivuilla arvioitiin monia suomennettuja teoksia tuoreeltaan, mutta *Valvojassa* on muita viittauksia Lehtoseen suomentajana. Lehtosen tyyli sai kiitosta esimerkiksi nimimerkki V. T.:ltä (Viljo Tarkiainen, 1909, 520), joka kiitteli Lehtosen kääntäjäntaitoja tämän suomentaman Juan Valeran *Kiusaus*-romaanin (1908) yhteydessä seuraavasti: ”Suomennos on yleensä sujuvaa ja tyylikästä. Maisteri Lehtosesta on saatu hyvä lisä kelvollisten suomentajiemme harvalukuiseen joukkoon.” Ennen yliopistollista uraansa Lehtonen suomensi Vihtori Lehtosen nimellä suuren joukon kirjallisuutta romaanisista kielistä ja englannista. Vasta myöhemmin, kun hänestä tuli kirjallisuuden professori, ranskalaisen kirjallisuuden tuntija ja myös arvostettu Aleksis Kivi -tutkija, hän ryhtyi käyttämään nimeä J. V. Lehtonen. Hänen väitöskirjansa vuonna 1913 käsitteli ranskalaista Théophile Gautier’ta, ja Hugosta hän kirjoitti kymmenisen vuotta suomennostyönsä jälkeen Werner Söderströmin sarjaan Merkkimiehiä (Lehtonen 1917). *Kurjien* seuraavan laitoksen aikoihin J. V. Lehtonen oli valmistelemassa päätoimittajana Otavalle uutta maailmankirjallisuuden historian yleisesitystä; hän olisi itse vastannut Ranskan kirjallisuuden osuudesta. Suunnitelma ei kuitenkaan koskaan toteutunut. (Tarkka 1980, 157.)[5]

Koko teoksen käännös (1927–1931)

Kurjat otettiin WSOY:n julkaisuohjelmaan 1920–1930-lukujen taitteessa ja se ilmestyi Valiokirjasto-sarjassa. Ensimmäinen osa ”Fantine” julkaistiin Lehtosen käännöksenä ja hänen nimellään, mutta sen kieliasu tarkistettiin (tarkistajasta ei ole tietoa). Lehtosen suomennoksen toista osaa ei jostain syystä kuitenkaan enää korjattu, vaan Eino Voionmaa teki siitä sekä kolmesta vielä kääntämättömästä osasta uuden suomennoksen. Tässä vuosina 1927–1931 ilmestyneessä laitoksessa nidokset vastaavat Hugon alkuperäistä osajakoa. Tämä on myös ainoa suomeksi täysin kokonaisena ilmestynyt *Kurjien* laitos. Suomentajina on mainittu sekä Lehtonen että Voionmaa; tähän laitokseen perustuvan lyhennelmän uusintapainoksissa kääntäjätiedot sen sijaan ovat puutteellisia.

WSOY:n historian vuoteen 1928 asti kirjoittanut Yrjö Jäntti (1928, 312) totesi tuoreeltaan, että Valiokirjaston luominen oli ”kustannusliikkeen johdon rakkaimpia ajatuksia”, ja korosti sarjan pyrkivän julkaisemaan ”taiteellisesti ja kirjallishistoriallisesti parasta ja klassillisinta koti- ja ulkomaista kaunokirjallisuutta”. Kustantamon linjana olikin 1920-luvulla jatkaa käännöskirjallisuuden ja klassikoiden julkaisemista riippumatta isänmaallisuuden aallosta, joka tuolloin alkoi olla vallalla kustannusmaailmassa (Häggman 2001, 358–360). Menekki pyrittiin takaamaan muun muassa pyytämällä vakituiseksi avustajaksi V. A. Koskenniemi, joka kirjoitti alkulauseet julkaistaviin kirjoihin, minkä lisäksi yhtiö laski ”parhaiden suomentajavoimien” varaan. *Kurjien* julkaisemisesta Jäntti kirjoitti (mt., 318), että ”[p]aljoa ei ole tahdottu suomennuttaa, mutta sensijaan vain ensiluokkaista ja arvokasta. Sellainen yritys kuin ’Kurjien’, ’maailman suurimman romaanin’ suomennuttaminen vastaa jo yksinään useita kymmeniä pikkunäpertelyjä.” *Kurjat* saatiinkin nyt julkaistuksi täysimittaisena, mutta Valiokirjaston kohtalo oli sama kuin Kansan romaanikirjaston, edellisen *Kurjia* julkaisseen sarjan. Valiokirjasto lakkautettiin menestymättömänä muutaman vuoden päästä (Hellemann 2007, 339).

Romaanisuomennosten kieli oli 1900-luvun alkupuolella vielä paljon esillä *Virittäjän* kaltaisissa aikakauslehdissä. Kustantamotkin saivat usein kuulla kunniansa, jos niiden kustannustuotteiden kieltä pidettiin huonona. Kielenhuolto oli yhtäältä joidenkin instituutioiksi muodostumassa olevien elinten, kuten Kotikielen Seuran sekä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ja erityisesti sen Kielitieteellisen osakunnan, ja toisaalta yksittäisten kirjoittajien käsissä (Kangas 1988, 41–42). Suomen kieltä pyrittiin myös standardisoimaan ja kodifioimaan, ja vanhempia suomennoksia pidettiin usein kielellisesti vanhentuneina. Monia 1800-luvun puolella tehtyjä suomennoksia korjailtiin 1910–1930-luvuilla, jolloin monia teoksia käännettiinkin uudelleen. Ei ole helppoa tehdä yleistystä siitä, minkälaiset kirjat päätyivät uudelleen suomennettaviksi, mitkä taas korjattaviksi. Osittain päätöksiin on varmasti vaikuttanut resurssien vähyys, kun on ajateltu korjaamisen olevan nopeampaa ja taloudellisempaa kuin uudelleen käännättäminen. Tosin monet suomentajat ovat vuosikymmenien varrella kirjoittaneet toisilleen tai kustantajille, että vähemmällä vaivalla ja mieluummin olisivat kääntäneet uudelleen kuin korjailleet toisten tekstiä.[6] 1920-luvulla WSOY:llä joka tapauksessa tehtiin *Kurjien* lisäksi muitakin vanhojen käännösten korjailtuja painoksia, esimerkiksi Lewis Wallacen *Ben Hur* ja Hall Cainen *Kristitty* ja *Ikuinen kaupunki*, joten mikään yksittäistapaus *Kurjat* ja sen korjailu ei ole.

Kurjien ensimmäisen osan korjauksia on tässä tarkasteltu Hugon esipuheen ja muutaman muun tekstikatkelman osalta. Tarkasteltavien lukujen otsikot ovat vuoden 1908 suomennoksen mukaan ”Herra Myriel”, ”Herra Myrielistä tulee hänen ylhäisyytensä Bienvenu”, ”Hyvällä piispalla hankala hiippakunta”, ”Teot ja sanat sopusoinnussa keskenään” ensimmäisen kirjan ensimmäisestä osasta sekä ”Fantine on onnellinen”,

”Javert on tyytyväinen”, ”Järjestysvalta tarttuu jälleen saaliiseensa” ja ”Sopiva hauta” kahdeksannen kirjan lopusta. Ne korjaukset, joita Lehtosen suomentamaan ensimmäiseen osaan tehtiin, olivat tämän tarkastelun perusteella verraten vähäisiä. Teoksen alussa olevaan Hugon kaksisivuisen esipuheen suomennokseen tehtiin ainoastaan neljä muutosta. *Kauvan*-sana on korjattu *kauan*-muotoon, *ryysyköyhälistö* on korvattu *proletaarilla*, ilmaisu *löytyy tietämättömyyttä* on muutettu muotoon *on tietämättömyyttä* ja yksi *joka*-sana on jätetty pois. Lauserakenteiden osalta inversioita on poistettu, mutta ei erityisen systemaattisesti. Yksittäisten tekstikohtien korjaukset liittyvät paljolti ortografiaan ja yleensä sellaisiin seikkoihin, joista kielenhuollossa oli pyritty tällä välin vakiinnuttamaan tiettyjä muotoja. Esimerkiksi oikeinkirjoituksen kohdalla yhdyssanoista on poistettu väliviivoja (*pikku-lapsi* > *pikkulapsi*, *äiti-raukka* > *äitiraukka*), sellaiset 1900-luvun alkuvuosina vielä tavalliset kirjoitusasut kuin *ensimäinen* ja *kardinali* on korvattu geminaatallisilla tai pitkän vokaalin sisältävillä varianteilla (*ensimmäinen* ja *kardinaali*).

Kurjien osalta mielenkiintoista on, että se päätyi osin korjailluksi, osin uudelleenkäännetyksi. Ensimmäisen osan korjaukset eivät näytä olevan niin suurisuuntaisia, että niiden perusteella voisi ajatella uudelleenkäännättämisen olleen tarpeellista. Jos korjausten tekijä oli Eino Voionmaa, hän saattoi kokea toisen suomentajan tekstin korjaamisen työlääksi ja mahdollisesti toivoi saavansa kääntää lopputekstin uudestaan. WSOY:n arkistosta ei valitettavasti löydy asiaan liittyvää kirjeenvaihtoa tai pöytäkirja-aineistoa.

On sellaisiakin esimerkkejä, joissa vanhoja käännöksiä on korjailtu mutta näin syntynyt versio on sitten kirjattu korjausten tekijän nimiin uutena käännöksenä ja alkuperäisen kääntäjän nimi on jäänyt pois. Tällaisia olivat esimerkiksi hyvin todennäköisesti Nikolai Gogolin *Kuolleiden sielujen* vuoden 1939 suomennos, joka bibliografisten tietojen mukaan olisi uusi suomennos, ja Selma Lagerlöfin *Gösta Berlingin tarun* vuoden 1922 ja sitä myöhemmät laitokset, jotka myös kulkevat uuden suomentajan nimellä.[7] On kuitenkin selvää, että *Kurjien* toinen osa ei ole vain Lehtosen tekstin korjailua, vaan se on todella käännetty uudelleen. Seuraavassa toisen osan ensimmäisen kappaleen alku, jossa kuvataan saapumista Waterloon taistelun vanhalle tapahtumapaikalle. Vertailun vuoksi myös alkuteksti on otettu mukaan.

> Ce qu’on rencontre en venant de Nivelles?
> L’an dernier (1861), par une belle matinée de mai, un passant, celui qui raconte cette histoire, arrivait de Nivelles et se dirigeait vers La Hulpe. Il allait à pied. Il suivait, entre deux rangées d’arbres, une large chaussée pavée ondulant sur des collines qui viennent l’une après l’autre, soulèvent la route et la laissent retomber, et font là comme des vagues énormes. Il avait dépassé Lillois et Bois-Seigneur-Isaac. Il apercevait, à l’ouest, le clocher d’ardoise de Braine-l’Alleud qui a la forme d’un vase renversé. Il venait de laisser derrière lui un bois sur une hauteur, et à l’angle d’un chemin de traverse, à côté d’une espèce de potence vermoulue portant l’inscription: *Ancienne barrière no 4*, un cabaret ayant sur sa façade cet écriteau: *Au quatre vents. Echabeau, café de particulier*.

Un demi-quart de lieue plus loin que ce cabaret, il arriva au fond d'un petit vallon où il y a de l'eau qui passe sous une arche pratiquée dans le remblai de la route. (Hugo 1862a, Tome IV, 73–74.)

1. Mitä matkustaja näkee Nivellesin tiellä?
Viime vuonna (1861), eräänä kauniina toukokuun aamuna, kulki muuan matkustaja, tämän tarinan kertoja, Nivellesistä la Hulpea kohti. Hän asteli jalan. Hän seurasi leveätä kivitettyä ajotietä, jota puurivit reunustivat ja joka milloin nousi, milloin laski niiden ylänteitten mukaan, mitkä täällä suunnatonten aaltojen lailla seurasivat toinen toistaan. Hän oli jo kulkenut Lilloisin ja Bois-Seigneur-Isaacin ohi. Hän huomasi lännessä Braine-l'Alleudin liuskakivikattoisen kirkontornin, joka näyttää alassuin käännetyltä saviastialta. Hiljattain oli hän sivuuttanut kummullaan törröttävän metsän ja muutaman poikkitien kulmassa kyhjöttävän kapakan, jonka päädyssä upeilivat sanat: *Neljän tuulen kapakka. Échabeau, kahvila matkustavaisille*. Lähellä kapakkaa näkyi vanha, lahonnut pylväs, jonka tauluun oli kirjoitettu: Entinen tulliasema n:o 4.

Kapakasta kahdeksannes lieutä eteenpäin saapui hän pienen laakson pohjaan, missä puro solisee tien kohdalle laitetun kaarisillan alitse. (Hugo 1909, 9.)

1. Mitä Nivellesistä tullessa näkee?
Viime vuonna (1861), kauniina toukokuun päivänä, kulki eräs vaeltaja, se joka tätä tarinaa kertoo, Nivelles'istä tullen La Hulpeen päin. Hän kulki jalkaisin. Hän käveli kahden puurivin välissä leveää, kivettyä viertotietä, joka kumpuilee yli peräkkäisten kukkuloiden, jotka valtavina aaltoina nostavat ja taas laskevat tietä. Hän oli sivuuttanut Lillois'n ja Bois-Seigneur-Isaacin. Lännessä hän näki Braine l'Alleud'n kellotapulin, joka oli kuin nurinkäännetty maljakko. Hänen taakseen oli juuri jäänyt erään kukkulan metsä ja erään poikkitien risteyksessä lahoamassa olevan ristin vieressä, jossa oli kirjoitus: "Entinen vallitus n:o 4", ravintola, jonka seinässä oli kilpi: *Neljän tuulen kahvila*.

Neljännespeninkulman päästä tästä ravintolasta hän tuli pieneen alhoon, jonka pohjalla, tien penkereeseen sovitetun sillan alitse solisee vettä. (Hugo 1928, 7.)

Käännösten välillä on selviä eroja. Lehtonen esimerkiksi säilyttää ranskalaisen pituusmitan *lieu*, mutta muuttaa joidenkin sanojen sävyä runollisemmiksi kuin Voionmaa (vettä tarkoittava *eau* > *puro* / *vesi*; *allait* > *asteli* / *kulki*; *portant* > *upeili* / *oli*). Voionmaa näyttäisi pyrkivän tarkempaan ilmaukseen ja kenties myös lauseopillisesti lähemmäs lähtötekstiä.

Vuonna 1941 WSOY otti uuden painoksen vuoden 1927 laitoksen ensimmäisestä osasta. Vuosien 1927 ja 1941 painosten välillä ei ole eroja. Loppuosa, koko Voionmaan kääntämä osuus, jäi painamatta uudelleen. Sodan jälkeen vuosina 1945–1947 WSOY julkaisi uuden, kahteen kirjaan sidotun laitoksen, jonka nimiösivulla ilmoitettiin, että kyseessä oli lyhennetty suomennos. Kirjan tiedoissa ei kerrota, kuka lyhentämisen on tehnyt, mutta Fennica-tietokannassa "supistajaksi" ilmoitetaan Reino Rauanheimo.

Suomentajien nimet mainittiin kirjassa vasta nimiösivun takapuolella, ja kirjan myöhemmistä painoksista ne on jätetty kokonaan pois. Uuden laitoksen lukija ei siis tiedä, kenen suomennosta hän lukee.

Uusimman laitoksen lyhentely on tapahtunut niin, että käännöksestä on poistettu kokonaisia tekstikatkelmia sen sijaan, että tapahtumat olisi kerrottu lyhennellen ja toisin sanoin esittäen. Alkuperäisen teoksen hyvin monitasoinen osien, kirjojen ja lukujen numerointi on häivytetty, lukuja on yhdistelty ja osa niistä on poistettu. Lisäksi on poistettu sieltä täältä eripituisia jaksoja ja lauseita. Poistetut kohdat ovat sellaisia, joissa valotetaan henkilöiden luonnetta heidän toimiensa kautta, heidän keskustelujaan sekä pääjuoneen suoraan liittymättömiä sivujuonteita. Myös kuvailevia tai lisätietoa antavia sivulauseita on poistettu. Esimerkiksi V osan ensimmäisen kirjan ensimmäinen luku, ”Saint-Antoinen Charybdis ja Templen Scylla”, on jätetty kokonaan pois, samoin toisen luvun ensimmäinen kappale. Jäljelle jätettyä tekstiä itsessään ei ole muutettu, mutta poistoja ei ole merkitty, eikä niiden vuoksi ole päädytty myöskään millään lailla muokkaamaan tekstiä kuten usein lyhennelmissä tehdään koherenssin lisäämiseksi. Muokkaus ei olisi sinänsä ollut tarpeenkaan tässä tapauksessa, koska Hugon tekstin monet sivujuonteet näyttävät olevan irrotettavissa ilman että pintatason koherenssi kärsii. Karkean sanamääriin perustuvan arvion perusteella kokonaistekstin määrä on vähentynyt noin kolmasosalla. Sivuja on vuosien 1927–1931 painoksessa 1815, ja vuosien 1945–1947 laitoksessa 978. Tämä lyhennelmä on se versio, joka elää edelleen lukuisten uusintapainosten kautta ja on ainoa kirjakaupoista ja useimmiten yleisistä kirjastoistakin saatavilla oleva suomennos. Viimeisin, 14. painos on vuodelta 1999.

Sanomalehtikritiikki 1940-luvun lyhennelmästä oli pääosin positiivista, ja monet arvioijat tuntuivat pitävän lyhentämistä jopa hyvänä ratkaisuna. Hugon ”tendenssimäisyyttä” pidettiin vanhentuneena, minkä vuoksi lyhentäminen annettiin anteeksi ja sitä jopa arvostettiin. Hugon teosten lyhentelystä on esimerkkejä muuallakin. Chris Bongie (2005, 1) siteeraa Hugon elämäkerran kirjoittanutta Graham Robbia, jonka mukaan *Kurjista* on englanniksi saatavilla vain ”reikäjuustokäännös” (”a Swiss cheese of unavowed omissions”), surullisen typistetty teksti, jonka aukot eivät paljasta puuttuvia tekstikohtia. Ruotsiksi taas *Kurjista* ilmestyi vuonna 1906 Hugo Gyllanderin 650-sivuinen lyhennelmä, ja vuonna 1947 Gemma Funtek-Snellmanin 445 sivua pitkä lyhennelmä, josta otettiin toinen painos 1970. Gyllanderissa tieto lyhentämisestä mainitaan, mutta Funtek-Snellmanin kirjasta puuttuvat ruotsintajan nimi ja maininta lyhentämisestä, vaikka kirja on ilmestynyt juhlavasti sarjassa Berömda romaner. Hugon oma jako osiin, kirjoihin ja lukuihin on pelkistetty niin, että kirjassa on ainoastaan lukuja, joita on yhteensä 35. Funtek-Snellman ja Gyllander ovat molemmat lyhennellessään turvautuneet myös parafraasiin poistojen lisäksi. Viimeisin ilmestynyt ruotsinnos on Jakob Gunnarssonin käännöksen vuonna 1998 ilmestynyt toinen painos, joka sekin on lyhennelmä (ja muistuttaa ainakin osin Gyllanderin tekstiä).

Klassikot, käännökset ja tekstuaaliset kerrostumat

Klassikkouden ajatellaan usein määrittyvän jonkinlaisista laadullisista, sisäisistä kriteereistä käsin. Toisaalta ulkoiset tekijät vaikuttavat siihen, mitä kirjoja pidetään esillä, mitä nostetaan esiin ja suomennetaan uudelleen.[8] Näin joillekin teoksille kasaantuu käännöskertoja, toisille ei. Ne, joista uuden käännöksen sijaan tehdään uudelleenpainoksia, jatkavat myös elämäänsä – mutta usein muokattuina tai lyhenneltyinä, mikä jätetään kertomatta. Lisäksi tekstin korjaukset voivat olla monenlaisia ja monista eri syistä tehtyjä. *Kurjien* 1920-luvun korjaukset liittyivät kirjakielen kodifioinnin mukanaan tuomiin muutoksiin, mutta muita korjattuja käännöksiä tutkittaessa huomaa, että korjaajan kädenjälki voi myös olla toisenlainen. Korjaaja voi muuttaa tekstin tyyliä, esimerkiksi ylevöittää sitä. Termistö on kirjavaa: kirjojen etulehdillä saatetaan puhua korjatusta, tarkistetusta, uudistetusta tai toimitetusta käännöksestä. Lisäksi ”tarkistus” jonkin teoksen kohdalla on tarkistusta alkuteokseen verraten, mutta toisen teoksen kohdalla tarkistusta kielenhuollon normien suhteen. Tässä on huomattava, että myös alkuperäisiä suomenkielisiä teoksia on muokattu vuosien varrella, eikä niissäkään usein ole merkintää tekstin korjailusta.

Kurjat ja sen suomentamisen historia tuovat esiin monenlaisia tekstuaalisia ja metodologisia ongelmia, joita ei käännöstutkimuksessakaan ole vielä riittävästi käsitelty.[9] Alkuteksti ei ole aina pysyvä ja stabiili, eikä käännöskään ole yksinkertainen määritellä ja saumaton luokitella. Kahden perinteisen tutkimuksellisen kategorian, lähtötekstin ja käännöksen, lisäksi saattaa olla olemassa ensinnäkin monenlaisia eri versioita alkutekstistä. On piraattipainoksia, kirjailijan itsensä muokkaamia versioita, ja virallisen sensuurin tai muun muokkauksen ja lyhentelyn kohteeksi joutuneita tekstejä. Lisäksi kääntäjällä on voinut olla käytössään sekä muunkielisiä käännöksiä että edeltäviä samankielisiä käännöksiä, joihin uusi kääntäjä voi reagoida tietoisesti tai jopa osin tiedostamattomasti. Tuloksena on käännöksiä, joissa on moninkertaisia tekstuaalisia kerrostumia. Voidaan myös kysyä, missä menee raja vanhan käännöksen korjailun ja uuden käännöksen välillä – ja minkälaisia esioletuksia omiin tutkimusasetelmiimme sisältyy, jos haluamme nähdä käännöksen ”uutena”.

Painosten suuren määrän vuoksi ja siksi, että tekstit ovat maantieteellisesti hajallaan eri maissa, versioiden suhdetta toisiinsa on usein mahdoton kattavasti selvittää. Kuten tämänkin artikkelin esimerkeistä käy ilmi, myös bibliografiat ja tietokannat ovat puutteellisia ja osin harhaanjohtavia, kuten kaikki inhimillisen pyrkimyksen tulos. Vaillinainenkin kartoitus kuitenkin tuo esiin kysymyksiä tekstin alkuperästä ja myös kyseenalaistaa suhdettamme ”ikuisiin” lähtöteksteihin ja muuttumattomiin kategorioihin.

Viitteet

[1] Ranskalaisen realismin pohjoismaisia käännöksiä sisältävästä BREFS-tietokannasta (http://www.hf.uio.no/ilos/forskning/brefs/) ei löydy mitään oleellista lisätietoa *Kurjien* pohjoismaisista laitoksista. Kääntäjämerkintä puuttuu BREFS-tietokannan tavoin myös laitoksen Kansalliskirjaston kokoelmissa säilytettävästä kappaleesta.

[2] Katkelman ranskankielinen alkuteksti kuuluu seuraavasti: La révolution survint, les événements se précipitèrent, les familles parlamentaires décimées, chassées, traquées, se dispersèrent. M. Charles Myriel, dès les premiers jours de la révolution, émigra en Italie. Sa femme y mourut d'une maladie de poitrine dont elle était atteinte depuis longtemps. Ils n'avaient point d'enfants. Que se passa-t-il ensuite dans la destinée de M. Myriel? L'écroulement de l'ancienne société française, la chute de sa propre famille, les tragiques spectacles de 93, plus effrayants encore peut-être pour les émigrés qui les voyaient de loin avec le grossissement de l'épouvante, firent-ils germer en lui des idées de renoncement et de solitude? (Hugo 1862a, 8.)

[3] Ruotsintaja on merkinnyt oman alaviitteensä lyhenteellä ”ö.a.” (översättarens anmärkning), mikä oli yleinen käytäntö. Myös suomentajilla oli tapana kirjoittaa omia alaviitteitään käännökseen, ja he merkitsivät ne usein lyhenteellä ”Suom. muist.” tai ”Suom. huom.” (ks. Paloposki 2010, 94). Jos suomentajan alaviitteen perässä ei ollut tällaista lyhennettä, alaviite ei välttämättä ollut hänen omansa, vaan se oli saattanut olla jo suomentajan käyttämässä lähdetekstissä. Alaviitteet ovat voineet tekstiin tulla jo kirjailijan tai aiemman kääntäjän myötä. Merkitsemiskäytännöt ovat vaihdelleet jonkin verran, joten niiden perusteella ei voi tehdä johtopäätöksiä vertailematta painoksia toisiinsa. *Kurjien* tapauksessa kyseessä oli siis ruotsintajan alaviite, jonka suomentaja oli kääntänyt. Vuoden 1862 ruotsinnoksessa ei tässä kohden ollut alaviitettä, ja käännös on muutenkin varsin erilainen, joten se ei liene ollut suomentajan käytössä.

[4] H:n henkilöyttä en ole kyennyt selvittämään. Nimimerkki ja aihepiirin samankaltaisuus sopisivat yhteen Jalmari Hahlin kanssa. Hän oli kirjoittanut edellisvuonna ilmestyneeseen *Lucrezia Borgiaan* esipuheen. Esipuheet ovat kuitenkin hyvin erityylisiä ja Hahl viittaa aivan muihin lähteisiin kuin ”H”.

[5] Lehtosen kirjallisen uran alkuvaiheet olivat sekä hänen omien kommenttiensa että arvostelujen valossa niin suomentamisvoittoisia, että voisi helposti luulla kyseessä olevan kaksi eri ihmistä – Vihtori Lehtonen ja J. V. Lehtonen. Edes Fennica-tietokanta ei anna vihjeitä siitä, että kyseessä on sama henkilö, joten J. V. Lehtosen nimellä etsittäessä Hugo-suomennosta ei sieltä löydy. *Kansallisbiografia* (SKS, osa 6) ei mainitse Lehtosen varhempaa käännöstuotantoa. *Suomen kirjailijat* -matrikkeli listaa Vihtori Lehtosen nimellä tehdyn Juan Valeran *Kiusaus*-suomennoksen J. V. Lehtosen kohdalle, muttei *Kurjia* eikä Lehtosen tekemää Raleigh-suomennosta.

[6] Esimerkiksi Aatto Suppanen ja Juhani Konkka ovat kirjeenvaihdossaan pohtineet jo käännetyn tekstin korjaamisen hankaluutta.

[7] Näistä tarkemmin ks. Paloposki ja Koskinen (tulossa). Todennäköisesti on kyse tapauksista, joissa tarkoitus ei ole ollut esittää tekstiä uutena käännöksenä vaan korjattuna versiona, mutta korjaaja on vahingossa merkitty suomentajaksi.

[8] Klassikkouden määrittelemisestä käännöskirjallisuudessa ks. Paloposki ja Koskinen (tulossa).

[9] Ks. kuitenkin esimerkiksi Pym 1998, 68–70 ja Bassnett 2000 erilaisista käännösversioista ja niiden luokittelusta.

Aineistolähteet

Alkuteos ja käännökset

HUGO, VICTOR 1862A: *Les Misérables*. Tomes I–XVII. Bruxelles: Paetz. (Teoksen viisi osaa Fantine, Cosette, Marius, L'Idylle Rue Plumet & L'Epopée Rue St. Denis ja Jean Valjean on ensin jaettu 17 niteeseen, jotka puolestaan on yhdistetty neljäksi sidokseksi.)
HUGO, VICTOR 1862B: *Samhällets olycksbarn*. Övers. C. J. Backman. Stockholm: Hierta.
HUGO, VICTOR 1888–1889: *Samhällets olycksbarn*. (Ei ruotsintajatietoa.) Stockholm: Hierta.
HUGO, VICTOR 1895: *Samhällets olycksbarn*. (Ei ruotsintajatietoa.) Tammerfors: Nya tryckeribolagets tryckeri. (Teoksen alku, 112 sivua.)
HUGO, VICTOR 1896–1897: *Yhteiskunnan onnettomat*. Suom. J. J. Tampere: Tampereen kp.-osakeyhtiö. (Teoksen alku, 448 sivua.)
HUGO, VICTOR 1906: *Samhällets olycksbarn. En galärslafs historia*. Öfs. Hugo Gyllander. Stockholm: Fröléen & Komp. (Lyhennetty laitos.)
HUGO, VICTOR 1908–1809: *Kurjat I–II*. Suom. Vihtori Lehtonen. Viipuri: Kansan Romaanikirjasto. (Osat Fantine ja Cosette.)
HUGO, VICTOR 1927–1931: *Kurjat I–V*. Suom. Vihtori Lehtonen ja Eino Voionmaa. Porvoo: WSOY. (Osat Fantine, Cosette, Marius, Idylli Plumet- ja Epopeia Saint-Denis-kadun varrella ja Jean Valjean.)
HUGO, VICTOR 1941: *Kurjat I*. Suom. Vihtori Lehtonen. Porvoo WSOY. (2. painos.)
HUGO, VICTOR 1945–1947: *Kurjat I–II*. Porvoo: WSOY. (Koko teoksen lyhennetty painos kahdessa **s**idoksessa; lukuisia uusintapainoksia.)
HUGO, VICTOR 1947: *Samhällets olycksbarn 1–2*. Övers. Gemma Funtek-Snellman. Berömda romaner 7–8. Helsingfors: Söderström.
HUGO, VICTOR 1998: *Samhällets olycksbarn*. Övers. Jakob Gunnarsson. Andra upplaga. Stockholm: Klassikerförlag.

Arkistoaineisto

KONKKA, JUHANI: kirjeet Werner Söderström Osakeyhtiölle. Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjallisuusarkisto, Juhani Konkan arkisto: Kirjekokoelma 835 (C. Kirjeet: 25: 1–68).
LEHTONEN, J. V.: kirjeet A. V. Koskimiehelle 23.3.1903 ja 17.8.1903. Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjallisuusarkisto. Kirjearkisto, Mf 2005:1, rulla 1 (143–144:71:1:c).
LEHTONEN, J. V.: kirjeet Kaarle Krohnille 27.7.1909 ja 6.4.1910. Suomalaisen kirjalli-

suuden seuran kirjallisuusarkisto. Kirjearkisto, III:39:1–10.
SUPPANEN, AATTO: kirjeenvaihto Werner Söderström Osakeyhtiön kanssa. WSOY:n arkisto.

Kirjallisuus

BASSNETT, SUSAN 2000: Adventures across time: Translational transformations. – *On Translating French Literature and Film II*. Ed. Myriam Salama-Carr. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 155–170.
BONGIE, CHRIS 2005: Victor Hugo and "The Cause of Humanity". Translating Bug-Jargal (1826) into The Slave-King (1833). *The Translator* 11:1, 1–24.
HELLEMANN, JARL 2007: Kustannustoiminta kansainvälistyy. – *Suomennoskirjallisuuden historia I*. Toim. H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Helsinki: SKS, 336–345.
HÄGGMAN, KAI 2008: *Paras tawara maailmassa. Suomalainen kustannustoiminta 1800-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Otava.
HÄGGMAN, KAI 2001: *Piispankadulta Bulevardille. Werner Söderström Osakeyhtiö 1878–1939*. Helsinki: WSOY.
JÄNTTI, YRJÖ A. 1928: *Werner Söderström osakeyhtiö: viisikymmenvuotinen kustannustoiminta 1878–1928*. I–II. Porvoo: WSOY.
KANGAS, AINO 1988: Muodot vakiintuvat, merkitykset karkaavat. Kielenhuoltoa Virittäjässä 1920-luvulta nykypäivään. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto: suomen kielen laitos.
KIURU, SILVA S.A.: [kommentteja Hugon *Hernani*-suomennokseen]. < http://kaino.kotus.fi/korpus/1800/meta/hannikainen/hernani1870_rdf.xml> (31.5.2010)
KOSKINEN, YRJÖ [Y. K.] 1877: Saara Elisabet Wacklin. Satanen Muistelmia Pohjanmaalta. [kirja-arvio]. *Kirjallinen Kuukauslehti* 2/1877, 31–34.
LEHTONEN, J. V. 1917: *Victor Hugo.* Merkkimiehiä 8–9. Porvoo: WSOY.
PALOPOSKI, OUTI 2010: The Translator's Footprints. – *Translators' Agency*. Ed. Tuija Kinnunen and Kaisa Koskinen. Tampere Studies in Language, Translation and Culture. Series B4. Tampere: Tampere University Press, 1–22. <http://tampub.uta.fi/tup/978-951-44-8082-9.pdf> (31.5.2010)
PALOPOSKI, OUTI 2007: Suomentaminen ja suomennokset 1800-luvulla. – *Suomennoskirjallisuuden historia I*. Toim. H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Helsinki: SKS, 102–126.
PALOPOSKI, OUTI JA KAISA KOSKINEN (TULOSSA): *Sata kirjaa, tuhat suomennosta*. Julkaisematon käsikirjoitus.
PYM, ANTHONY 1998: *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
SAKARI, ELLEN 1986: Ranskalaisesta käännöskirjallisuudesta autonomian aikana. –

Maailmankirjallisuuden ja sen klassikkojen suomentamisesta I. Toim. Urpo Kovala. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos. Monisteita 30. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 82–119.

SUOMALAINEN, SAMULI 1884: Onkohan A. Kiven Nummisuutarit todellakin ansiokas näytelmä? *Laatokka* 6.4.1884, 1–2.

SÖDERHJELM, WERNER 1885: Victor Hugo. *Valvoja* 1885, 325–330.

Tarkiainen, Viljo [V. T.] 1909: Valera, Juan. Kiusaus. [kirja-arvio]. *Valvoja* 1909, 519–520.

TARKKA, PEKKA 1980: *Otavan historia. Toinen osa 1918–1940*. Helsinki: Otava.

TUOMINEN, LAURA 2004: Ranskalainen kirjallisuus Valvojassa 1800-luvun lopulla. – *Yhteistä kieltä tekemässä*. Toim. Lea Laitinen, Katja Huumo ja Outi Paloposki. Helsinki: SKS, 341–371.

VANDERSCHELDEN, ISABELLE 2000: Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality. – *On Translating French Literature and Film II*. Ed. Myriam Salama-Carr. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1–18.

VIRTANEN, ARTTURI 1958: *Suomen kirjakaupan ja kustannustoiminnan vaiheita*. Helsinki: Suomen kustannusyhdistys.

ZWEYGBERGK, OLA 1958: *Om bokförlag och bokförläggare i Finland: en översikt*. Helsingfors: Finlands förlagsförening.

Teemu Manninen

Teoksen synty ei ole tekstinsä funktio
Tekstuaalitieteellisen tekijätutkimuksen suuntia

Tekijyys ja tekstuaalitieteet

On jo pitkään ollut tavanomaista todeta Roland Barthesia seuraten, että "tekijä on vain kirjoittava instanssi" ja että "teksti ei ole sarja sanoja, joka paljastaa yhden ja ainoan 'teologisen' merkityksen (Tekijä-Jumalan 'viestin') vaan moniulotteinen tila, jossa monituiset ja alkuperättömät kirjoitukset sekoittuvat ja törmäävät toisiinsa" (Barthes 1977). Barthesin julistama (romanttisen) tekijän kuolema laittoi Michel Foucault'n vuonna 1970 täsmentämään, että tuo tekijä on moderni konstruktio. Toisin sanoen, "kuvitteleva mieli ei ole ajaton tuottaja vaan kulttuurispesifi tuote", tietoa, joka on löydetty "tietyllä historian hetkellä". (Siskin 1988, 126.) Tämä käsitys modernista tekijästä jäljitetään nykyään kapitalismin, tekijänoikeuksien, länsimaisen rationalismin ja patriarkaatin kehitysvaiheisiin (Ede & Lunsford 2001, 354).

Barthesin ja Foucault'n[1] pystyttämästä tekstuaalisesta ja materiaalis-poliittisesta tekijätutkimuksesta on tullut yksi kirjallisuustieteen vakiintuneista tutkimusaloista. Sitä edustavat hyvin Andrew Bennettin (2005) ja Seán Burken (1998) teokset, joissa tekijän käsitettä jäljitetään kirjailijoiden ja kirjallisuusteoreetikkojen ajattelussa erilaisia aattellisia, kulttuurisia ja historiallisia taustoja vasten. Tämän tutkimuksen piirissä, kuten Christine Haynes toteaa *Book History* -lehden artikkelissaan, tekijyyden romanttinen kuvasto on viimeisten vuosikymmenien aikana dekonstruoitu ja historisoitu jälkistrukturalismin, uushistorismin, kirjallisuudensosiologian ja kirjahistorian teorioiden ja metodien avulla (Haynes 2005, 288).

Haynes kuitenkin väittää, että teoreettisesta ja metodologisesta kehittyneisyydestään huolimatta tutkijat jatkavat yhä romanttisen tekijän "esineellistämistä [reification] ja (paradoksaalista) naamiointia". Hän kehottaakin tutkijoita yhä suurempaan luovuuteen ja eklektisyyteen teoreettisissa ja metodologisissa lähestymistavoissaan, jos he aikovat kritisoida "romanttista käsitystä, jonka mukaan tekijä – määritelmällisesti ja kautta historian – luo uniikin kirjoitetun tekstin, josta hän yksin vastaa ja josta hän yksin kerää kunnian". (Mt. 315, 288–289.)[2] Mitä Haynes oikein tarkoittaa? Eivätkö muka tekstin ja tekijäfunktion käsitteet ja niiden myötä syntynyt tekijyyden ja teoksen dekonstruoiminen ole jo saaneet tarpeeksi jalansijaa kirjallisuudentutkimuksessa? Onko mitään todellakaan enää jäljellä dekonstruoitavaksi?

Tietenkin, mutta Haynes, joka on kirjahistorioitsija, kritisoikin *kirjahistoriallisia* tutkimuksia siitä, että ne keskittyvät yhä liikaa tekijöihin. Esimerkiksi silloin kun eritellään tekijyyden taloudellisia ja materiaalisia ehtoja ainoastaan suhteessa kirjailijoihin ja heidän teoksiinsa, saattaa vaikuttaa siltä kuin tutkimuksen ainoa tehtävä olisi miettiä, miten kulttuurisen tuotannon lainalaisuudet vaikuttavat kirjailijoihin ja heidän teoksiinsa. Saattaa olla vaikea ymmärtää, miksi moinen olisi Haynesin mielestä epäilyttävää, etenkin jos ajattelee, että kirjallisuudentutkimuksen metodologisena ohjeena tulisi olla *hermeneuttinen imperatiivi*, ”itse tekstin” tulkinta (tarkoitettiin sillä sitten yksittäisiä teoksia, kulttuurisia tekstejä tai laajempaa kielen ja kulttuurin tekstuaalisuutta).

Haynes ei kuitenkaan halua tulkita tekstejä. Hän edustaa tekstuaalitieteellistä kirjahistoriaa, jonka ytimessä on analyyttisen hermeneuttisen imperatiivin sijasta synteettinen *arkistollinen velvollisuus*: yleisen ja yhteisen kirjallisen arkiston hallinnointi, kokoaminen, toimittaminen ja sen yhteiskunnallisen roolin määrittäminen ja teoretisoiminen. Haynes ei siis väitä, että romanttinen tekijä kummittelee hermeneuttista imperatiivia noudattavien kirjallisuudentutkijoiden tulkinnoissa. Hänen mukaansa se väijyy tekstuaalitieteiden omien teoreettisten kysymyksenasettelujen ja metodologisten rajausten katveissa. Tämä väite ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti luettavissa Haynesin artikkelista, vaan piilee niissä oletuksissa, jotka Haynes kirjahistorioitsijana jakaa muiden tekstuaalitieteellisten tutkijoiden kanssa. Mutta mitä nämä tekstuaalitieteet sitten ovat?

Mitä tekstuaalitieteet ovat?

Määrittelen itse tekstuaalitieteet (*textual scholarship*) angloamerikkalaisessa tutkimuksessa tavanomaisen *criticism–scholarship*-jaottelun mukaisesti. Siinä *criticism* ei tarkoita “kritiikkiä”, vaan lähinnä “valtavirran” kirjallisuudentutkimusta, siis kaikkea kulttuurintutkimuksesta kirjallisuusfilosofiaan, feminismistä ja queer-tutkimuksesta formalismiin ja narratologiaan.[3] *Scholarship* viittaa puolestaan kaikkeen siihen, mitä historiatieteissä tavataan kutsua aputieteiksi: dokumenttien lähdekriittistä luokittelua, arkistointia ja editointia, kodikologiaa, paleografiaa, diplomatiikkaa, enumeratiivista ja analyyttistä bibliografiaa, antiikin, keskiajan ja renessanssin käsikirjoituskulttuurin tutkimusta ja kirjahistoriaa. *Criticism* kattaa siis oikeastaan kaiken sen, mitä Suomessa akateeminen kirjallisuudentutkimus pitää sisällään. Sen sijaan kaikki, mikä kuuluu *scholarship*-termin alle, on meillä osoitettu kirjastonhoitajille, teologeille, historioitsijoille ja kirjallisuusarkistoille. Usein on vaikeaa välttyä käsitykseltä, että kyseisiä aputieteitä pidetään hieman vähempiarvoisina kuin tulkintaan tähtäävää “oikeaa” tutkimusta.[4]

Scholarship on kuitenkin oma, varteenotettava traditionsa. Ja vaikka molemmat käsittelevät samoja asioita, *criticism*-tradition pohjalle rakentuva tekijätutkimus on monella tavalla erilaista kuin *scholarshipin* perinteessä. *Criticism*-tutkijoiden käsittelemät kysymykset on tekstuaalitieteissä löydetty eri syistä ja kehystetty eri tavalla. Voitaisiin

sanoa, että Haynes edustaa tekstuaalitieteellistä tekijätutkimusta, joka tulisi erottaa Foucault'n–Barthesin linjan edustamasta diskurssianalyyttisesta tekijätutkimuksesta.

Uskon, että tekstuaalitieteiden hieman poikkeavat lähestymistavat ja kehystykset saattavat antaa erilaisen perspektiivin hermeneuttisessa perinteessä toimiville kirjallisuudentutkijoille. Artikkelini tarkoituksena ei siis ole niinkään tarjota uutta tietoa kuin toisenlainen näkökulma tuttuihin kysymyksiin. Jäljempänä käsittelen lyhyesti (ja valitettavan pinnallisesti) kolmea tekstuaalitieteellisen tekijätutkimuksen suuntausta: ranskalaista geneettistä kritiikkiä, angloamerikkalaista tekstikritiikin teoriaa sekä tekstien sosiologiaa. Lopuksi käsittelen näiden kaikkien keskuudessa syntynyttä sosiaalisen yhteistekijyyden käsitettä varhaismodernin käsikirjoituskulttuurin tutkimuksen kontekstissa.[5]

Teoksen synty ei ole tekstinsä funktio

1970-luvulla syntynyt geneettinen kritiikki on erikoistunut lähinnä modernien kirjailijoiden käsikirjoitusten tutkimukseen (teosten komposition ja muiden materiaalisten syntyprosessien analyysiin, kategorisointiin ja selittämiseen). Geneettiset tutkijat ovat onnistuneet esimerkiksi rekonstruoimaan Stendhalin, Flaubertin ja Joycen muistiinpanoista ja käsikirjoituksista heidän teostensa syntyvaiheet ja kuvailemaan heidän luovaa prosessiaan sen edetessä muistikirjan sivuilla.

Geneettisen kritiikin taustalla on mielestäni kaksi ranskalaisen kirjallisuusteorian perinnettä, marxilainen materialismi ja jälkistrukturalismi. Edellistä edustaa Pierre Macherey, joka oli jo vuotta ennen kuin Roland Barthes julisti tekijän kuolleeksi (1967) antanut kirjallisuudentutkimukselle uuden päämäärän. Macherey esitti, että kirjallisuushistoriallisen tutkimuksen tulisi tarjota tietoa kirjallisen tuotannon prosessien ehdoista sen sijaan, että vain kuvailtaisiin valmista tuotetta. Teosten tulkintaa helpottavan periodisoinnin ja genrekategorisoinnin sijaan pitäisi kysyä, mitä ovat kirjallisen tuotannon lait. (Macherey 1978, 12.)[6] Tuotantoehtojen paljastaminen oli mielessä myös jälkistrukturalisteilla, kuten Michel Foucault'lla, jolle tekijyys ei siis ollut itsestäänselvä tuottajan ja tuotteen välinen suhde vaan muuttuva joukko erilaisia diskursiivisia, ekonomisia, sosiaalisia ja historiallisia suhteita.

Kun Macherey kiinnitti huomion kirjallisten artefaktien olemassaolon ehtoihin ja Foucault tekijyyden suhteellisuuksiin, geneettinen kritiikki on mielestäni osoittanut, miten nämä kysymykset voidaan yhdistää toisiinsa. Kuten Louis Hay, eräs geneettisen kritiikin tärkeimpiä edustajia, on sanonut, on kysyttävä "[m]iten on mahdollista, että yksityinen kirjoittamisen prosessi, joka omaperäisyydessään ei voi olla historiallinen tapahtuma, saattaa muuttua kulttuurisen historian hetkeksi muuttumalla taideteokseksi?" (Hay 1996, 207). Machereyn toive "uudesta päämäärästä" kiteytyy tässä Louis Hayn kysymyksessä.

Foucault'n kehotus tutkia tekijäfunktiota löytää puolestaan lunastuksensa samaisen Hayn muotoilemasta kirjallisen tuotannon "laista" tai maksiimista. Jos halutaan tietää, miten kirjallisten teosten tuotantoa voitaisiin tutkia, ei voida lähteä perinteisen kirjallisuudentutkimuksen kategorioista ja teorioista, kuten aikakauden, genren tai teosten tuntemuksesta, sillä kompositioprosessit eivät ole riippuvaisia siitä, mitä aikaisemmin on kirjoitettu. Tästä Hay johtaa seuraavan maksiiminsa: "teoksen synty ei ole tekstinsä funktio". (Mt. 207.) Toisin sanoen teoksen sisällön tulkinta ei paljasta sen tuotannon lakeja. Yksittäisen kirjailijan omintakeinen luonnostelutekniikka ei välttämättä ole esimerkiksi hänen teoksensa genreen missään yhteydessä, vaan täysin omalakinen ilmiönsä.

Sama pätee laajemminkin: Robert J. Griffin (1999, 891) toteaa anonyymin tekijyyden historiaa käsittelevässä artikkelissaan, että tarkasteltaessa julkaisemisen materiaalisia ehtoja esteettisten kriteerien ympärille muodostetut perinteiset kirjalliset periodit eivät mitenkään tavoita esille tulevia jatkumoita. Mutta millaisista jatkumoista silloin olisi kyse? Rachel Malik (2008) on ehdottanut, että kirjoja tarkasteltaisiin *julkaistavan horisontissa*. Tällöin julkaisemisen luonne kulttuurisena käytänteenä pitäisi ajatella uudelleen. Se ei ole pelkkää kirjojen julkistamista, vaan jotain kirjoittamista edeltävää ja lukemisen mahdollistavaa. Malik väittää, että kirjallisuudeksi katsottavien tekstien on ensin oltava julkaistavissa (*publishable*) ja että näiden julkaistavuuden ehtojen paljastamisen (vrt. Macherey) tulisi olla kirjallisuudentutkimuksen ensisijaisena tehtävänä.

Muun muassa näistä syistä geneettinen kritiikki ja laajemmin tekstuaalitieteellinen tekijätutkimus ei pääasiallisesti tulkitse tekstejä eikä tekijyyden käsitettäkään missään kulttuurihistoriallisessa mielessä. Se tutkii tekijyyden dokumentteja julkaistavan horisontissa. Käsittelen seuraavaksi sitä, miten tekstikritiikki suhtautuu näihin dokumentteihin ja horisontteihin.

Tekijä tekstikritiikissä ja kriittisessä editoinnissa

Tekstikritiikki jatkaa tietyssä mielessä siitä, mihin geneettinen kritiikki päätyy. Sen kiinnostuksen kohteena on toki myös kompositioprosessi, mutta laajemmassa *tekstuaalisen transmission* eli tekstien tuotannon, kopioinnin ja jakelun kehyksessä. Metodina tekstikritiikki palvelee kriittistä editointia, historiallisten tekstien tieteellistä toimittamista ja rekonstruointia. Christine Haynesin väite, jonka mukaan romanttinen tekijä on edelleen läsnä tekstuaalitieteissä, osuu lähimmäksi totuutta kriittisten editioiden teoriassa. Kriittisten editioiden tuotanto on tai on ainakin ollut eräs konservatiivisimpia kirjallisuudentutkimuksen alueita angloamerikkalaisessa maailmassa. Siellä nykyaikaisen kriittisen editoinnin juuret ovat niin sanotussa uusbibliografisessa liikkeessä (*New Bibliography*). Tämä 1900-luvun puolivälissä vaikuttanut liike syntyi kun W. W. Greg (1875–1959) pyrki luomaan kriittisille editioille tukevan metodologisen perustan. Hänen kehittämänsä kuuluisa aksidentaalisten (merkitykseen vaikuttamatto-

mat "ulkoiset" piirteet kuten välimerkit ja ortografia) ja substantiaalisten eli merkitykseen vaikuttavien piirteiden erottelu artikkelissa "The Rationale of Copy-Text" (Greg 1951) loi perustan niin sanotulle copy-text-teorialle.

Copy-text-teorian taustalla on perinteisen kriittisen editoinnin keskeisin pyrkimys: tarve päästä mahdollisimman lähelle tekijän luoman teoksen sisältöä ja kieliasua. Tekstien kopioinnissa ja painattamisessa tapahtuu aina virheitä, joiden poistaminen on editorin tärkein tehtävä. Kieliasun ja sisällön (aksidentaalisten ja substantiaalisten piirteiden) erottelu on tarkoitettu editorin työn helpottamiseksi. Gregin erikoisalaa oli englantilainen renessanssikirjallisuus, ja kieliasun vaihtelu oli tuolloin painetun kirjallisuuden alkuaikoina ja systemaattisen ortografian puuttuessa varsin huomattavaa. Kriittisen editorin oli vaikea päättää, minkä painoksen kieliasua edition tekstin tulisi noudattaa, etenkin kun usein ajateltiin, että sekä editioiden kieliasun että sisällön tulisi perustua vain yhteen painokseen.

Gregin ratkaisu on elegantti: kopioitavaksi kieliasuksi valitaan yksittäisen painoksen yksittäisessä kappaleessa toteutuvat käytännöt ja sisältö toimitetaan eklektisesti eli käyttämällä monia erilaisia lähteitä kriittisen tekstin rekonstruoinnissa. Näin tuli tehdä, koska tekijät saattoivat vaikuttaa myöhempien painosten tekstiin tai myöhemmillä painattajilla saattoi olla käytössään parempia käsikirjoituksia. Kieliasun perustaksi valittavan perustekstin (*copy-text*) tuli tietenkin olla mahdollisimman auktoritatiivinen eli lähimpänä tekijän alkuperäiskäsikirjoitusta, mikä tarkoitti käytännössä sitä, että perustekstiksi tuli valita aina varhaisin luotettava painettu versio.

Gregin teoria oli tarkoitettu varsin spesifien ongelmien ratkaisemiseen, mutta hänen kieliasun suhteen varhaisimmalle auktoritatiiviselle tekstille antamansa etuasema auttoi hänen seuraajaansa Fredson Bowersia (1905–1991) muotoilemaan niin kutsutun lopullisten intentioiden teorian. Tämän oikeastaan metodologisen katsannon mukaan tilanteessa, jossa editorilla on valittavanaan sisällöllisesti yhtä auktoritatiivisilta vaikuttavia tekstejä, hänen tulee valita se, joka parhaimman tiedon mukaan on lähimpänä tekijän lopullista intentiota. Käytännössä tämä johti editorit suosimaan (sikäli kuin se oli saatavilla tai rekonstruoitavissa) kaikkein viimeisintä käsikirjoitusvedosta, koska kaikki toimittajien, painattajien ja latojien aikaansaamat virheet oli poistettava kriittisen edition tekstistä. Tämä johti kuitenkin toimittamaan editioita, jotka pahimmassa tapauksessa olivat kriitikon itsensä luomia eklektisiä fiktioita, kuten Jerome J. McGann on esittänyt vaikutusvaltaisessa teoksessaan *A Critique of Modern Textual Criticism* (1992/1983).[7]

McGannin mukaan historiallisia tekstejä ei voi toimittaa lopullisten intentioiden teorian mukaisesti, koska kirjoittajilla ei koskaan ole, eikä voi olla, lopullisia intentioita teostensa suhteen (edes ideaalisesti). Päinvastoin tekijöillä on lukuisia intentioita, jotka muuttuvat ajankohdan ja tilanteiden myötä. Kirjallisia teoksia tuotetaan yhteistyössä ystävien, toisten kirjailijoiden, toimittajien ja monien muiden toimijoiden kanssa.

Gregin ja Bowersin ohjeita noudattava editori joutuu käsittelemään näiden toimijoiden työtä virheinä, koska teorian mukaan tekijä on autonominen auktoriteetti: toimitustyössä tavoitellaan tekstiä, joka parhaalla tavalla vastaa autonomisen tekijän yksinään tuottamaa tekstiä tai tekstiä, jonka hän olisi tuottanut ilman ulkopuolista vaikutusta. Näin on tehtävä siinäkin tapauksessa, että rekonstruoitu teksti ei muistuttaisikaan teosta, jonka tekijä omana aikanaan julkaisi tai olisi voinut tai halunnut julkaista. McGannin mukaan tällainen teoria perustuu romanttiseen uskomukseen tekijän, instituution, teoksen ja yleisön välisistä suhteista (vrt. Haynes). Siinä ei oteta huomioon, että tekijät usein haluavat tehdä yhteistyötä kustantajiensa ja toimittajiensa kanssa. McGannin mielestä kirjat ovatkin sosiaalisia eivätkä psykologisia tuotteita: niiden olemassaolo taiteellisina teoksina alkaa vasta kun ne kohtaavat yleisönsä. (Mt. 40–44.)

Kuten Louis Hay sanoi, tekstuaalitieteiden ytimessä on paradoksaalinen hetki, jolloin yksityinen prosessi muuttuu kulttuurisen historian hetkeksi. McGann lisäsi, että tuo hetki on aina sosiaalinen tapahtuma, minkä vuoksi pitäisikin puhua *sosiaalisesta yhteistekijyydestä*. Hänen mukaansa kriittisen editorin tulisi paljastaa tekijyyden dokumenteissa ilmenevä sosiaalinen tuotantohistoria, jonkin tietyn tekstin julkaistavuuden ehdot, eikä vain toimittaa tekstiä lukukelpoiseksi.[8]

Tekijä tekstien sosiologiassa

Jos McGannin käsittelemät sosiaalista kontekstia koskevat kysymykset eivät ole perinteisesti kriittisten editorien aluetta, niin vielä vähemmän ne ovat olleet bibliografien heiniä.[9] Perinteisesti bibliografinen analyysi on keskittynyt selvittämään esimerkiksi sitä, missä järjestyksessä jonkin teoksen painokset ja painosten eri kappaleet painettiin, miten teoksen sisältö ladottiin painoarkeille, millaiselle paperille, millaisin kirjasimin, millaisella painokoneella, musteella tai korjauksilla ja kuinka suuri painos oli, kuka sitä myi, missä ja kenelle, ja niin edelleen. Oxfordin yliopistossa vaikuttanut amerikkalainen bibliografi Don McKenzie on sen sijaan pyrkinyt laajentamaan bibliografiaa "tekstien sosiologiaksi", jonka piiriin tekijyyttäkin koskevat kysymykset kuuluisivat.

McKenzie ajatteli McGannin tapaan, että kaikkea kirjallista tuotantoa tulee tarkastella sosiaalisen yhteistekijyyden puitteissa. Sosiaalisen yhteistekijyyden käsitteen avulla voidaan purkaa moderniin tekijäkäsitykseen liittyviä vääristymiä, kuten painotaidon myötä syntynyt käsitys kirjoista viestintävälineinä, jotka "paljastavat yhden ja ainoan teologisen merkityksen" lukijalleen (Barthesia siteeratakseni). Toisin kuin tekijän kuoleman perinteessä on ajateltu, tämä käsitys ei McKenzien mukaan perustunut ideologisiin vääristymiin tai filosofiin väärinkäsityksiin (kuten läsnäolon metafysiikkaan tai humanismin subjektikäsitykseen) vaan käytännöllisiin ja materiaalisiin syihin. Rajusti yksinkertaistaen painattamiseen liitetyt mielikuvat ja käytänteet johtivat ajatukseen

kirjaksi tiivistyneestä sisäisestä merkityksestä. McKenzie kuitenkin väitti, että tämän ”sisäisen äänen todellisuuden” ja “ideaalisten muotojen totuuden” rinnalla on kuitenkin aina kulkenut tekstuaalisten muunnosten vastatraditio. Sen piirissä on ymmärretty, että tekstuaalisen transmission prosessit muokkaavat tekstejä jatkuvasti uudelleen. Tämän perinteen mukaan tekijyyden dokumentteja tulisi käsitellä “tekosyinä [pretext] tuleville merkityksille” pikemminkin kuin “menneiden merkitysten ruumiillistumina”. (McKenzie 1985, 24–25, 31.)

Malikin ja McGannin ajatuksiin yhdistäen: kirjan julkaiseminen on prosessi, joka alkaa tekijän ensimmäisistä käsikirjoitukseen tekemistä muutoksista. Se jatkuu toimittajien korjauksista ja oikovedosvaiheesta painatukseen ja siitä aina mahdollisiin uusiin painoksiin. Teos ei ole vain tekstiä, vaan sosiaalinen teko, jonka taustalla on joukko toimijoita. (McGann 1992/1983, 51–52.) Jos näiden toimijoiden tekojen nähdään kategorisesti tuottavan vain virheitä ja korruptoivan tekijöiden intentioita, jos meitä kiinnostaa vain ideaalisten olioiden rekonstruoiminen tai valmiiden esineiden objektiivinen kuvailu, mahdollisuutemme tutkia julkaistavuuden ehtoja kapenee huomattavasti. Samasta syystä tekijyyttä ei voi palauttaa yksittäiseen kirjoittajaan. Myös sitä on tarkasteltava joukkona materiaalisia ja retorisia tekoja, auktorisoinnin prosessina, joka vallitsee kaikissa julkaisuketjun vaiheissa.

Tällaisin perustein tekstuaalitieteiden piirissä on siis päädytty samaan kuin Barthesin–Foucault’n perimälinjassa: teos ei ole ideaalinen olio eikä tekijyys yksilön sisäinen ominaisuus. Kummatkin ovat sosiaalisen ja historiallisen instituution ominaisuuksia kaikkine ”virheineenkin”. Kielelliset ja psykologiset ainekset, joista teokset rakentuvat, eivät ole (ainoastaan) kirjailijan kuvittelukyvyn synnyttämiä. Ne ovat historiallisesti paikallistettavissa olevia merkityksiä ja intressejä, jotka ovat tulleet kirjailijan käsiteltäviksi erityisten ja paljastettavissa olevien sosiaalisten prosessien, materiaalisten apparaattien ja vastaanoton tapojen välityksellä (Levinson 1997, 5). Kirjallinen teos ei siis ole pelkkä esine, vaan tuottavien ihmisten ja voimien verkoston tuote (McGann 1985, 343). Malikin termein sekä teos että tekijä ovat tulleet näkyviin vasta julkaistavan horisontissa.

Tältä pohjalta McKenzie päätyi lopulta määrittelemään bibliografian uudelleen eräänlaiseksi kattotutkimusalaksi, joka tutkisi paitsi tekstien fyysisiä muotoja, tekstuaalisia versioita ja teknistä välittymistä myös niiden institutionaalista valvontaa, niissä havaittuja merkityksiä ja näiden sosiaalisia vaikutuksia. Tämän laajan määritelmän pohjalta hän toteaa, että “olisi hyödyllisempää kuvailla bibliografiaa tekstien sosiologiaksi”. Tekstien sosiologit voisivat “käsitellä niitä inhimillisiä motiiveja ja yhteistoiminnan muotoja, jotka teksteihin liittyvät kaikissa niiden tuotannon, välittämisen ja kuluttamisen vaiheissa”. (McKenzie 1985, 4–7.) Valtavirran termein voitaisiin sanoa, että siinä missä McGannin *A Critique of Modern Textual Criticism* edustaa uuskritiikin purkamis-

ta, McKenzie edustaa kulttuurintutkimuksellista käännettä. Molemmat edustavat tietyssä mielessä hermeneuttisen imperatiivin ja arkistollisen velvollisuuden omintakeista sekoitusta. Tarkastelen seuraavaksi varhaismodernin käsikirjoituskulttuurin tutkimusta esimerkkinä perustutkimuksesta, johon nämä teoreettiset muotoilut ovat johtaneet.

Käsikirjoituskulttuurin sosiaalinen tekijyys

Klassisen käsikirjoitustutkimuksen perusta on antiikin, *Raamatun* ja keskiajan kodikologiassa, diplomatiikassa ja paleografiassa. Kriittisen editoinnin tapaan myös käsikirjoitustutkimuksen piirissä konservatiivisemmat käsitykset tekijyydestä ovat vallinneet kenties pidempään kuin muilla kirjallisuudentutkimuksen alueilla. Esimerkiksi kirjurien roolia on perinteisesti väheksytty ja aikakaudelle yleistä tekstien vapaata kopioimista, levitystä ja muokkaamista on pidetty huolimattomuutena tai epäkunnioittavana suhtautumisena tekijöiden ”oikeuksia” kohtaan. 1980-luvulta lähtien näitä käsityksiä on kuitenkin alettu arvioida uudelleen, erityisesti varhaisen uuden ajan käsikirjoituskulttuurin tutkimuksessa.

Käsikirjoituskulttuurilla tarkoitetaan varhaisen uuden ajan tutkimuksessa (hieman toisin kuin antiikin ja keskiajan tutkimuksessa, vaikkakin samaa perinnettä jatkaen) painotaidon rinnalla pitkälle 1700-luvulle jatkunutta käsin kopioitujen kirjojen systemaattista tuotantoa ja kierrätystä, kirjurijulkaisemista (*scribal publication*).[10] Kirjurijulkaiseminen tarjosi kirjoittajille sosiaalisiin verkostoihin perustuvan vaihtoehtoisen levityskanavan. Mielenkiintoisinta tässä yhteydessä on, että näiden kanavien käyttäjät eivät käsittäneet teoksiaan jäykiksi, muotoon lukituiksi kirjoiksi, joilla olisi alkuperäisten tekijöidensä yksityisomaisuutta oleva yhtenäinen kieliasu ja sisältö. Sen sijaan kirjoituksia pidettiin etenkin kieliasun tasolla ”pehmeinä”, muovailtavina. Niiden odotettiinkin pakenevan tekijöiden valvonnasta sosiaaliseksi omaisuudeksi. (Marotti 1986, 135.) Esimerkistä käy lyriikan kierrätys 1500–1600-luvuilla englantilaisissa aatelis- ja hovipiireissä erilaisina ”sekaelmina” (*miscellany*). Näissä tekstejä koottiin ja muokattiin tilanteita ja tarpeita varten ja runon ”tekijäksi” saatettiin ilmoittaa vaikkapa henkilö, jonka luona se oli kuultu.

Mckenzieläisen vastatradition tavoin käsikirjoituskulttuuri tarjoaa siis esimerkin merkityksistä ja arvoista, jotka ovat erilaisia kuin modernien tulkitsijoiden painettuun kirjallisuuteen liittyvät käsitykset. Käsikirjoituskulttuurin tutkiminen auttaa siten historisoimaan käsityksiä tekijyydestä Haynesin peräänkuuluttamalla tavalla. Esimerkiksi Margaret Ezell on väittänyt, että kirjallisuudentutkijoilla on ollut tapana käsitteellistää painotaito ”uuden” metaforan kautta ja tarkastella käsikirjoituskulttuuriin perustuvaa tekijyyttä primitiivisenä tai amatöörimäisenä. Tällainen tahaton arvoarvostelma paljastaa, että vallitsevalla teorialla ei voi analysoida käsikirjoituskulttuurille ominaisia sosiaalisen tekijyyden muotoja ja arvoja. Jos kirjailijoita arvioidaan vain heidän pai-

netun tuotantonsa perusteella, painetun ja kaupallisen tekstintuotannon ulkopuolella tapahtuva tekijyys ja lukijuus jäävät huomioimatta. (Ezell 1999, 43, 24.) Ezell käyttää esimerkkinään naiskirjailijoiden 1600-luvulla kirjoittamaa, käsikirjoituskopioina levinnyttä kirjallisuutta. Se oli usein suunnattu tietylle sosiaaliselle piirille, jonka kanssa käytiin aktiivista keskustelua kirjallisista ambitioista ja esteettisistä pyrkimyksistä. Painokulttuurin arvoihin tottuneiden modernien tutkijoiden näkökulmasta tämä naiskirjallisuus vaikutti pitkään vain amatöörimäiseltä harrastelulta.

McGannin ja McKenzien luoman sosiaalisen yhteistekijyyden ajatuksen mukaisesti tekijyys on siis nähty käsikirjoituskulttuurin tutkimuksessa pikemminkin yhteistyöhakuisena kuin yksilöllisenä. ”Tekijyys” ei viittaa uniikin yksilön henkilökohtaiseen toimintaan, vaan lukuisiin erilaisiin vuorovaikutussuhteisiin aina kahden kirjailijan yhteistyöstä painattajien, mesenaattien ja lukijoiden pyrkimyksiin tekstien merkityksen muokkaamisessa (Hirschfeld 2001, 610). Voisi sanoa, että ymmärrys tekijyyden sosiaalisesta luonteesta on yksi Pierre Machereyn peräänkuuluttamista kirjallisen tuotannon laeista, tai jos ei aivan laki, ainakin yleiseksi totuudeksi puettu näkemys kirjallisuuden olemassaolon ehdoista: kukaan ei tee kirjallisuutta yksin.

Viitteet

[1] On tietenkin totta, että Foucault nimenomaan kritisoi Barthes’in käsitystä tekijyyden kuolemasta. Silti joissain romanttista tai humanistista tekijäkäsitystä näkyvimmin kritisoineissa tutkimussuuntauksissa, kuten uushistorismissa ja etenkin sen subjektin historiaa korostavassa klassisessa suuntauksessa (Stephen Greenblatt, Louis Montrose, Joel Fineman), Foucault’n vaatimus keskittyä tekijän nimen diskursiivisen funktion lainsäädännöllisiin ja institutionaalisiin synty- ja ylläpitoprosesseihin on usein sulautettu jälkistrukturalistiseen tekstuaalisuuteen.

[2] Haynesin mukaan romanttisen tekijän kritisoiminen on tärkeää, koska viestinnän digitaalinen vallankumous on kirjallisuuden instituution kriisiytyessä erottanut tekijyyden kuvaston sen realiteeteista. Muutoksessa ovat tekijänoikeudet, ansaintamallit, kustantaminen, jakelu ja vastaanotto, digitaaliset ja fyysiset arkistot ja niiden mukana kirjan, tekstin ja dokumentin materiaaliset muodot. Digitaalisen murroksen aiheuttamia ongelmia käsitellään lainsäädännössä, kirjastoissa ja kustantamoissa sekä historian, kirjallisuuden ja kielten laitoksilla. Akatemian sisällä monitieteinen kenttä kattaa ainakin informatiikan, sosiologian, oikeustieteen, kirjahistorian, arkistotieteen, bibliografian, kriittisten editioiden teorian ja tietojenkäsittelytieteen.

[3] *Criticism* tulee myös erottaa spesifimmästä termistä *critique*, joka tarkoittaa filosofista, systemaattista idea- ja ideologiakritiikkiä.

[4] *Scholarship* on 1900-luvun aikana kärsinyt huonosta arvostuksesta myös angloamerikkalaisessa tutkimuksessa. Kuten Lontoon yliopiston lehtori, Joyce-tutkija Wim van Mierlo on todennut, *criticism* ja *scholarship* ymmärretään useimmiten antiteettisiksi termeiksi. Van Mierlon mukaan toisella on ylevämpi tulkinnan ja arvottamisen tehtävä, toisella alhaisempi faktojen keräämisen tehtävä (Van Mierlo 2002, 35). Tosin viime vuosikymmeninä tekstuaalitieteet ovat alkaneet herättää laajempaa kiinnostusta. Maailmalla järjestetään yhä

enemmän kriittiselle editoinnille, arkistojen digitoinnille ja muille tekstuaalitieteellisille aiheille omistettuja konferensseja. Suomessa esillä on ollut Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraan perustettu Edith – suomalaisen kirjallisuuden kriittiset editiot -yksikkö ja sen ympärille syntynyt Variantti-tutkijaverkosto. David Scott Kastan (1996) on esittänyt, että kiinnostuksen syynä on digitaalinen viestinnän vallankumous, kustantamojen, kirjastojen ja arkistojen digitointiin liittyvät tarpeet, jotka ovat herättäneet laajaa keskustelua (mm. Google Books, ekirjat jne.). Kansainvälisissä piireissä onkin alettu puhua eräänlaisesta ”uusarkistollisuudesta” (*new archivism*) (Freshwater 2003, Biesecker 2006). Sen mukaan arkisto on historiallinen malli aikamme tarpeelle arvioida, järjestää ja varastoida alati kasvavaa informaation määrää sekä säätää lakeja, joilla valvotaan arkistoon tallennetun informaation omistus- ja käyttöoikeuksia tietoteollisuudessa.

[5] Kriittisen editoinnin ja bibliografian lisäksi kolmas merkittävä lähtökohta olisi tietenkin kirjan ja kirjoituksen historiallinen tutkimus, jonka joudun tässä artikkelissa ohittamaan. Klassisen kirjahistorian kohteena oli kirjoittamisen ja painotaidon synty ja vaikutus sivilisaatioiden kehitykseen (mm. Chartier 1989, Eisenstein 1979, Febvre ja Martin 1976/1997, Goody 1986). Uudemmasta tutkimuksesta tekijätutkimuksen näkökulmasta mielenkiintoisinta lienee tekijänoikeuksien historiankirjoitus (Coombe 1998, Rose 1993, Woodmansee 1994, Woodmansee & Jazsi 1994). Käsittelemättä jää myös niin sanottu ”uusmaterialistinen” tutkimus. Se käsittelee usein sitä, miten kirjoittajien tekemät materiaaliset valinnat komposition, painattamisen, julkaisun ja jakelun yhteydessä pystyttävät poetiikan performatiiviset puitteet: mitä teokset *tekevät* sanoessaan mitä sanovat (McGann 1988, 74–75). Tällaisia tutkimuksia ovat muun muassa de Grazia ja Stallybrass 1993, Foxon 1991, Liu 1989, McLaverty 2001, Siskin 1998.

[6] Marxilaisena Macherey tarkoitti tietenkin kulttuurin taloudellisen ja sosiaalisen perustan paljastamista. Yhtä hyvin tässä kohtaa voitaisiin viitata toisiin marxilaisiin tutkijoihin, kuten Raymond Williamsiin, Walter Benjaminiin tai Theodor Adornoon, jotka kaikki ovat pyytäneet tulkitsijoita kiinnittämään huomiota teosten sisällön sijasta niiden olemassaolon ehtoihin, mutta Macherey ranskalaisena saakoon nyt etusijan.

[7] McGann ei suinkaan ollut ensimmäinen tai ainoa, joka kritisoi Bowersin teoriaa. Monet muutkin olivat hyökänneet lopullisten intentioiden teoriaa vastaan. Lyhyt johdanto aiheeseen on Shillingsburg 2006.

[8] Millaisia editioita McGann sitten suosittelee tekijyyden sosiaalisuuden esiintuomiseksi? Hän on puhunut laajalti digitaalisen editoinnin puolesta. Artikkelissa ”The Rationale of Hypertext” (1995) hän tarjoaa lukuisia esimerkkejä siitä, miten kirjan muotoon painetut editiot eivät tavoita alkuperäisten teosten dokumenteissa ilmenevää monimutkaista tuotantohistoriaa. Tällöin joudutaan aina lukemaan tekstejä, jotka tavalla tai toisella muokkaavat radikaalisti alkuperäisiä dokumentteja. McGann väittää, että digitaalinen editio voisi poistaa nämä ongelmat tuomalla teosten alkuperäiset dokumentit lajiteltuina ja kommentoituina tutkijoiden ja lukijoiden tarkasteltaviksi.

[9] Bibliografia tarkoittaa tieteenalana toisaalta kirjojen luetteloimista ja kategorisointia, toisaalta niiden tutkimista fyysisinä ja kulttuurisina esineinä. Tällöin puhutaan enumeratiivisesta ja analyyttisesta bibliografiasta. Näistä jälkimmäinen kuvailee kirjojen fyysisiä piirteitä ja tutkii niiden materiaalisen tuotannon ja jakelun muotoja (painatustekniikat yms.). Analyyttisen bibliografian osa-alue historiallinen bibliografia on lähellä kirjahistoriaa sekä viestinnän historiaa ja sosiologiaa.

[10] Keskeisiä tutkimuksia ja yleisesityksiä ovat muun muassa Beal 1998, Beal & Ioppolo 2007, Ezell 1999, Hobbs 1989, Ioppolo 2006, Love 1993, Marotti 1995 ja Woudhuysen 1996. Myös aikakauden näytelmätekstien tuotantoon liittyi monimutkainen ja nykyaikaisista tekijänoikeuskäsityksistä varsin piittaamaton yhteistyö kirjoittajien, näyttelijöiden ja tuottajien välillä (mm. Masten 1997 ja Hirschfeld 2004).

Lähteet

BARTHES, ROLAND 1977: *Image-Music-Text.* Transl. Stephen Heath. Glasgow: Collins.

BEAL, PETER 1998: *In Praise of Scribes: Manuscripts and their Makers in Seventeenth Century England.* Oxford: Clarendon Press.

BEAL, PETER JA IOPPOLO, GRACE (ED.) 2007: *Elizabeth I and the Culture of Writing.* London: British Library.

BENNETT, ANDREW 2005: *The Author.* London: Routledge.

BIESECKER, BARBARA A. 2006: Of Historicity, Rhetoric: The Archive as Scene of Invention. *Rhetoric & Public Affairs* 9:1, 124–131.

BURKE, SEÁN 1998: *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

CHARTIER, ROGER 1989: *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe.* London: Polity Press.

COOMBE, ROSEMARY J. 1998: *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law.* Durham: Duke University Press.

DE GRAZIA, MARGRETA JA STALLYBRASS, PETER 1993: The Materiality of the Shakespearean Text. *Shakespeare Quarterly* 44:3, 255–283.

EDE, LISA JA LUNSFORD, ANDREA A. 2001: Collaboration and Concepts of Authorship. *PMLA* 116:2, 354–370.

EISENSTEIN, ELISABETH L. 1979: *The Printing Press as an Agent of Change.* Cambridge: Cambridge University Press.

EZELL, MARGARET 1999: *Social authorship and the Advent of Print.* Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

FEBVRE, LUCIEN JA MARTIN, HENRI-JEAN 1976/1997: *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450–1800.* Transl. David Gerard. London: Verso.

FOXON, DAVID 1991: *Pope and the Early Eighteenth-Century Book Trade.* Oxford: Clarendon Press.

FRESHWATER, HELEN 2003: The Allure of the Archive. *Poetics Today* 24:4, 729–758.

GOODY, JACK 1986: *The Logic of Writing and the Organization of Society.* Cambridge: Cambridge University Press.

GREG, W. W. 1951: The Rationale of Copy-Text. *Studies in Bibliography* 3, 20–37.

GRIFFIN, ROBERT J. 1999: Anonymity and Authorship. *New Literary History* 30:4, 877–896.

HAY, LOUIS 1996: History of Genesis? Transl. Ingrid Wassenaar. *Yale French Studies* 89, 191–208.

HAYNES, CHRISTINE 2005: Reassessing "Genius" in Studies of Authorship. *Book History* 8, 287–320.

HIRSCHFELD, HEATHER 2001: Early Modern Collaboration and Theories of Authorship. *PMLA* 116:3, 609–662.

HIRSCHFELD, HEATHER 2004: *Joint Enterprises: Collaborative Drama and the Institutionalization of the English Renaissance Theater.* Amherst: University of Massachusetts Press.

HOBBS, MARY 1989: Early Seventeenth-Century Verse Miscellanies and Their Value for Textual Editors. *English Manuscript Studies 1100–1700* 1, 182–210.

IOPPOLO, GRACE 2006: *Dramatists and their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton and Heywood. Authorship, Authority and the Playhouse.* Routledge Studies in Renaissance Literature and Culture. New York: Routledge.

KASTAN, DAVID SCOTT 1996: The Mechanics of Culture: Editing Shakespeare Today. *Shakespeare Studies* 24, 30–38.

LEVINSON, MARJORIE 1997: Revisionist Reading: An Account of the Practice. *Studies in the Literary Imagination* 30:1, 119–141.

LIU, ALAN 1989: *The Sense of History*. Stanford, California: Stanford University Press.

LOVE, HAROLD 1993: *Scribal Publication in Seventeenth-Century England.* Oxford: Oxford University Press.

MACHEREY, PIERRE 1978: *A Theory of Literary Production.* Transl. Geoffrey Wall. London: Routledge.

MALIK, RACHEL 2008: Horizons of the Publishable: Publishing in/as Literary Studies. *ELH* 75:3, 707–735.

MAROTTI, ARTHUR F. 1986: *John Donne, Coterie Poet.* Madison, Wisconcsin: University of Wisconsin Press.

MAROTTI, ARTHUR F. 1995: *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric.* Ithaca, New York: Cornell University Press.

MASTEN, JEFFREY 1997: *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama.* Cambridge: Cambridge University Press.

MCGANN, JEROME J. 1985: *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory.* Oxford: Clarendon Press.

MCGANN, JEROME J. 1988: *Social Values and Poetic Acts: A Historical Judgement of Literary Work.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

MCGANN, JEROME J. 1992/1983: *A Critique of Modern Textual Criticism.* Chicago: University of Chicago Press.

MCGANN, JEROME J. 1995: The Rationale of Hypertext. <http://digitalhumanities.org/view/Essays/JeromeMcGannRationaleHypertext> (31.7.2010)

MCKENZIE, D. F. 1985: *Bibliography and the Sociology of Texts.* Cambridge, England: Cambridge University Press.
MCLAVERTY, JAMES 2001: *Pope, Print, and Meaning.* Oxford: Oxford University Press.
ROSE, MARK 1993: *Authors and Owners: The Invention of Copyright.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
SHILLINGSBURG, PETER L. 2006: On Being Textually Aware. *Studies in American Naturalism* 1:1–2, 170–195.
SISKIN, CLIFFORD 1988: *The Historicity of Romantic Discourse.* New York: Oxford University Press.
SISKIN, CLIFFORD 1998: *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700–1830.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
VAN MIERLO, WIM 2002: Reading Joyce In and Out of the Archive. *Joyce Studies Annual* 13, 32–63.
WOODMANSEE, MARTHA 1994: *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
WOODMANSEE, MARTHA JA JASZI, PETER 1994: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature.* Durham: Duke University Press.
WOUDHUYSEN, H. R. 1996: *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558–1640.* Oxford: Clarendon University Press.

Hanna Karhu

Miten löytää neula heinäsuovasta ja auttaa muutkin sen jäljille – eli kuinka viitata arkistoaineistoihin?

Kuvittelepa lähdeteos, jossa ei ole sivunumeroita. Tai lähdeteos, jossa ei ole sivunumeroita ja jonka sivutkin ovat irronneet kansista ja menneet sekaisin. Miten viittaisit tällaiseen teokseen? Viittaisitko romaanin katkelmaan kenties seuraavalla tavalla: ”Tanssiaiskohtauksen jälkeen, suurin piirtein teoksen puolivälissä.” Ajatusleikki tuntuu absurdilta, mutta arkistoaineistoja lähteinään käyttävä tutkija joutuu painimaan vastaavanlaisten kysymysten kanssa.

Arkistoaineistoja käyttävän tutkijan unelma on tarkasti luetteloidut aineistot, joihin on olemassa mielekkäät viittausjärjestelmät. Pääsääntöisesti arkistojen ja käsikirjoituskokoelmien tiedonhaku- ja viittausjärjestelmät toimivatkin hyvin. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkiston kirjeiden signumointijärjestelmä on hyvä esimerkki erinomaisesti toimivasta järjestelmästä. Jokainen kirje saa oman tunnistetietonsa, signumin, jonka avulla kirjeeseen voidaan viitata. Tämä on tutkijalle oivallinen apu, sillä kirjekokoelmissa saattaa olla yllättävä määrä päiväämättömiä kirjeitä, joihin viittaaminen ilman signumia olisi hankalaa. Signum auttaa myös kirjeiden keskinäisen järjestyksen määrittämisessä. Vaikka jokaisen arkistoaineistoja lukevan pitäisi periaatteessa säilyttää aineistojen alkuperäinen järjestys, miten tämän järjestyksen säilymisestä voi olla varma, jos kirjeillä ei ole tunnistetietoja, joiden avulla niiden paikka kokonaisuudessa voidaan määritellä? Aikoinaan SKS:n kirjallisuusarkiston harjoittelijana kirjeitä ranne hellänä signumoidessa mietin toisinaan, onko työssä mitään järkeä. Nyt uskallan sanoa varmasti, että on!

Suuria ongelmia luetteloinnin ja siten myös viittausjärjestelmien kanssa on puolestaan edessä, jos henkilöarkistot ovat laajoja ja ne koostuvat heterogeenisistä aineistoista, jotka sijoittuvat samoille liuskoille. Tällaisia aineistoja esiintyy runsaasti esimerkiksi tutkimassani Otto Mannisen (1872–1950) arkistossa (SKS:n kirjallisuusarkisto), jonka viimeisimpiä luovutuksia olen järjestänyt. Manninen on kirjoittanut runosäkeitään erilaisten käännöskäsikirjoitusten kääntöpuolille, opiskeluaikaisten vihkojen sivuille luentomuistiinpanojen joukkoon, papereille, jotka sisältävät myös suomennoksia, piirustuksia, muistiinpanoja, kirjeluonnoksia ja niin edelleen.

Tutkin *Säkeitä*-kokoelmien (1. laitokset 1905 ja 1910) runojen syntyprosesseja. Useat runojen luonnoksista sisältyvät 275 liuskaa käsittävään arkistokokonaisuuteen B1046. Vaikka minulla oli apunani Mannis-tutkija Pentti Lylyn yksityiskohtaiset muis-

tiinpanot niistä *Säkeiden* käsikirjoituksista, jotka sisältyvät tähän arkistoyksikköön, luonnosten löytäminen vei aikaa. Kun olin vihdoin paikallistanut *Säkeiden* runoihin liittyvät aineistot, olin taas uuden haasteen äärellä. Miten ihmeessä löytäisin liuskat uudestaan paperien joukosta? Päädyin erottamaan *Säkeiden* luonnoksia sisältävät liuskat valkoisilla vaippalehdillä muusta aineistosta. Merkitsin vaippalehden päälle myös aina, minkä runon luonnoksesta oli kysymys. Luulin voivani huoahtaa helpotuksesta ja siirtyä varsinaiseen tekstianalyysiin. Tajusin kuitenkin, että vielä olisi ratkaistava kysymys viittaamisesta. Tähän kokonaisuuteen, joka sisältää lehtiä saman verran kuin keskiverto romaani, voi siis viitata ainoastaan yhdellä signumilla B1046. Jos joku haluaa tutkia *Säkeiden* käsikirjoituksia uudestaan tai arvioida tutkimustuloksiani ja tulkintojani, hänen täytyy siis plärätä koko käsikirjoitusnivaska uudelleen läpi. Tämä on aikaa vievää ja kuluttaa hauraita aineistoja.

Arkistoaineistoja tutkivien tutkijoiden ja tekstikriittisten laitosten toimittamisen edun mukaista olisi, että arkistoaineistoihin voisi viitata liuskan tarkkuudella. Miten se olisi toteutettavissa? Voitaisiinko jokaiselle liuskalle antaa oma tunnistetietonsa, samaan tapaan kuin kirjeet signumoidaan? Vaikka tämä olisi periaatteessa mahdollista, se olisi varmaan arkistoille täyttä utopiaa. Millä resursseilla valtava työ toteutettaisiin? Voisiko kenties yksittäinen tutkija tehdä signumointityön, jos hänen projektinsa sitä vaatii?

Yksi ratkaisu tarkkojen tunnistetietojen ongelmaan voisi olla digitointi. SKS:n työstämä Aleksis Kiven digitaalinen arkisto verkkojulkaisussa *Tiet lähteisiin – Aleksis Kivi SKS:ssa* (http://www.finlit.fi/kivi/) sisältää kuvat kaikista Kiven säilyneistä käsikirjoituksista. Jokaiseen käsikirjoitukseen voi viitata näin ollen kuvan tunnistetiedon avulla. Tämäkin malli on haasteellinen, sillä viite kohdistuu digiaineistoissa nimenomaan kuvaan eikä aineistoon itseensä. Mitä jos kuvien tunnistetiedot muuttuvat? *Tiet lähteisiin* -julkaisussa tarjotaan tähän ongelmaan ratkaisu: ”Sähköisessä muodossa olevaan lähteeseen viitattaessa on mainittava tavanomaisten tietojen lisäksi myös dokumentin URL-osoite sekä päivämäärä, jolloin dokumenttia on käytetty.” Ongelmallista digitoinnin kannalta on kuitenkin se, että vastaavanlaiset digitointihankkeet ovat luultavimmin mahdollisia ainoastaan klassikoiksi laskettavien kirjailijoiden aineistoille.

Arkistojen revisiointi eli niiden uudelleen järjestäminen ja kuvailujen tarkentaminen on tärkeä edellytys aineistojen käytettävyydelle. Arkistojen järjestämisen logiikka ja käytänteet ovat aikaan sidonnaisia ja siksi järjestämisen tapoja tuleekin aika ajoin katsoa uusin silmin. Revisiointi tekee tutkimukselle kuitenkin karhunpalveluksen, jos sen yhteydessä vanhat tunnistetiedot katoavat. Luotettavuuden tulisi olla tunnistetietojen tärkeä ellei tärkein ominaisuus. Jos arkistoyksikölle on annettu jonain tiettynä aikana määrätty signum, tästä signumista olisi pidettävä kiinni, tai signumia muutettaessa dokumentoitava tehty muutos tarkasti. Näin on toimittu esimerkiksi Kiven digitaalisen arkiston arkistoluettelossa.

Jos arkistoon tullaan etsimään aineistoja vanhan tunnistetiedon avulla ja se on hävinnyt luettelosta tai tietokannasta, aineiston uudelleen löytäminen voi viedä tolkuttomasti aikaa. Pahimmassa tapauksessa aineisto ei löydy enää koskaan. Vaara vaanii nimenomaan fragmentaaristen aineistojen kohdalla, kuten tutkimieni *Säkeiden* runokäsikirjoitusten tapauksessa. Romaanien käsikirjoitukset ovat useimmiten selkeämpiä kokonaisuuksia jo lähtökohtaisesti ja löytyvät luetteloista varsin kätevästi. Jos joku lähtee puolestaan toivioretkelle päästäkseen Mannisen ”Sodomasta”-runon alkuhahmotelman äärelle, tie on kivisempi.

Arkistoaineistoilla on tekstuaalitieteissä tärkeä rooli muun muassa teosten syntyprosessien ja tekstuaalisen historian osoittajana. Erilaisia arkistoaineistoja hyödyntäviä tutkimushankkeita on käynnissä ja uusia viritteillä. Viittausjärjestelmän tarkkuutta ja luotettavuutta voidaan pitää vakavasti otettavan tutkimuksen peruspilareina. Ideaalitilanne olisi, että aineistoissa olisi tarkat tunnistetiedot – ja tutkijat myös käyttäisivät niitä – ja tieto vanhoista signumeista säilytettäisiin luetteloissa. Sekä arkistojen että erilaisten projektien tutkijoiden olisikin syytä ryhtyä yhdessä ideoimaan entistä tarkempaa tunnistejärjestelmää kiehtoville, mutta myös niin haasteellisille aineistoille.

Erkki Lyytikäinen

Kirjallisuuden ydin: kirjallisuuteus

Venäläisen formalismin avaintermejä on *literaturnost'*, jonka luoja on kielen- ja kirjallisuudentutkija Roman Jakobson. Termi on vakiintunut – sikäli kuin on vakiintunut – suomalaiseen tutkimukseen muodossa *kirjallisuudellisuus* (ks. esim. Pesonen – Suni 2001).

Kirjallisuuden sanakirjassa (Hosiaisluoma 2003, 425) on hakusana *kirjallisuudellisuus*: ”Ne ominaisuudet, jotka tekevät tietystä teoksesta kaunokirjallisen teoksen [- -]”. Varhempi kirjallisuusteorioiden esittelyteos ilmaisee asian näin: ”Formalistien mukaan kirjallisuuden erityisominaisuus piili sen kielessä. He lähtivät liikkeelle ajatuksesta, että kirjallisuus on kieltä, mutta se on aivan toisenlaista kieltä kuin arkipäivän tilanteissa käytetty kieli. Arkikieli on kommunikointia varten, mutta kirjallisuudessa kieltä käytetään toisin. Tätä erottavaa seikkaa he kutsuivat *kirjallisuudellisuudeksi* (literaturnost).” (Koskela – Rojola 1997, 36).

Suomalaiset kirjallisuudentutkijat ovat omaksuneet *kirjallisuudellisuus*-termin käyttöön, mutta ehkä vähän pitkin hampain. Pirjo Lyytikäinen (2006, 20) kirjoittaa: ”Jos kirjallisuus poikkeaa kirjakielestä ottamalla mukaan puhekielistä ainesta, on poikkeama vain suhteessa siihen. Tällöin kirjallisuuden 'kirjallisuudellisuus' olisi normaalia puhekieltä, joka itsessään ei tietenkään ole kirjallisuutta.” Lainaan vielä samaa julkaisua: ”Myöhempi strukturalistinen poetiikka on keskittynyt poeettisen kielenkäytön poikkeavuuteen, 'kirjallisuudellisuuteen' ja etenkin sen lingvistisiin ilmenemismuotoihin [- -]” (Viikari 2006, 76).

Minusta näyttää, että sekä Lyytikäinen että Viikari suhtautuvat kirjallisuudellisuustermiin varauksellisesti. Kumpikin sijoittaa sen lainausmerkkeihin. Tulkitsen lainausmerkit niin, että kirjoittaja ei pidä käyttämäänsä sanaa aivan täsmällisenä, hän ei sitä täysin hyväksy, se on vierasta puhetta. Vierastamisen syynä voi olla se, että kirjoittaja ei hyväksy termin takaa avautuvaa teoriaa, mutta yhtä hyvin se, että sana haraa hänen kielikorvaansa vastaan.

Suomen kielessä *kirjallisuudellisuus* on kummajainen. Outouteen on muitakin syitä kuin sanan harvinaisuus. Sana on hankalan pitkä. Pituuden synnyttää se, että sanassa on kaikkiaan viisi morfeemia eli merkitystä kantavaa osaa: kantasana ja neljä johdinta. Syntyy vähintään kömpelöyden, ellei suorastaan koomisuuden tuntu.

Venäjänkielisessä termissä on kolme morfeemia. Ne voitaisiin eritellä näin: *literatur + n + ost'*. Kantana on kirjallisuutta merkitsevä sana *literatura* (joka venäjässä on laina-

sana), sitten adjektiivinjohdin *-n-*, sama kuin sanassa *literaturnyi* 'kirjallinen, kirjallisuutta koskeva'. Viimeisenä on ominaisuudennimijohdin *-ost'*, jonka avulla adjektiivista saadaan muodostettua substantiivi.

Kun katsotaan suomenkielisen termin *kirjallisuudellisuus* morfeemirakennetta, havaitaan yhtäpitävyys, joka ei voi olla sattuma. Suomen sana voitaisiin eritellä näin: *kirjallisuude* + *llis* + *uus*. Rakenne on täsmälleen sama kuin venäjän sanassa: kantasana + adjektiivijohdin + ominaisuudennimijohdin. Venäjän sana on suomennettu uskollisesti morfeemi morfeemilta.

Asian tekee suomen kannalta pulmalliseksi se, että jo sana *kirjallisuus* on valmiiksi johdos, jossa siinäkin on kolme morfeemia: kantasanan *kirja* lisäksi adjektiivijohdin ja ominaisuudennimijohdin. Venäjässä asia on toisin, koska lainasana *literatura* on venäjän kannalta yksi jakamaton morfeemi.

Jos pitäisi ilman perinteen painoa ja venäjän mallia miettiä, miten ilmaista suomeksi seikka, joka tekee kirjallisuudesta kirjallisuuden, seikka joka on kirjallisuuden olemus, tarjoutuu lähes itsestään astetta lyhyempi johdos: *kirjallisuuteus*. Kirjallisuuteus on kirjallisuutena oloa kuten *pappeus* on pappina oloa, *vankeus* on vankina oloa ja *hevostyttöys* on hevostyttönä oloa. Kirjallisuuteus on se ydin, joka tekee kirjallisuudesta kirjallisuutta.

Sanan *kirjallisuudellisuus* rakenteessa toistuu kahdesti peräkkäin sama morfeemijono *-llis* + *-uus-*. Tähän verrattuna sanalla *kirjallisuuteus* on selvä etu. Siinä on *-llis*-johdinta käytetty vain kerran ja jälkimmäinen *-uus*-johdin on vaihdettu lyhyempään versioon *-us*.

Tuon lyhyemmän ja sikäli kätevämmän johdoksen mahdollistaa se, että suomessa ominaisuudennimijohdin *-us* voidaan liittää myös substantiiviin, vaikka se toki on yleisin adjektiiviin liitettynä (ISK, 199). Termistä *kirjallisuus* ei siis ole pakko johtaa adjektiivia *kirjallisuudellinen*, jotta siitä sitten päästäisiin muodostamaan venäjän tapaan uusi substantiivi. Suomessa tämän adjektiivivaiheen voi huoletta jättää pois.

Kieltämättä myös *kirjallisuuteus* vaikuttaa ensikuulemalta tai -näkemältä oudolta, mutta se johtuu vain sanan harvinaisuudesta, ensikertaisuudesta. Kun sitä kerrankin käyttää, se alkaa näyttää ihan oikealta termiltä, vähintään yhtä viisaalta kuin *literaturnost'*.

Lähteet

ISK = AULI HAKULINEN, MARIA VILKUNA, RIITTA KORHONEN, VESA KOIVISTO, TARJA RIITTA HEINONEN & IRJA ALHO 2004: *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: SKS.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

KOSKELA, LASSE & LEA ROJOLA 1997: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: SKS.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 2006: Mitä kirjallisuus on. Mervi Kantokorpi & Pirjo Lyytikäinen

& Auli Viikari: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 11–35.

PESONEN, PEKKA & TIMO SUNI (TOIM.) 2001: *Venäläinen formalismi. Antologia*. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS.

VIIKARI, AULI 2006: Lyriikan runousoppia. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 37–102.

Hanna Karhu

Geneettinen kritiikki – uusia näkökulmia teoksen synnyn tutkimukseen

Kirjallisen teoksen syntyä on pyritty tutkimaan iän kaiken. Teosten synty on nivottu toisinaan varsin ongelmattomasti osaksi kirjailijan biografiaa. Suomessa kirjallisen teoksen synnyn lähteille on pyritty pitkälti kirjailijahaastattelujen avulla, joissa kirjailijat kertovat itse, kuinka heidän teoksensa ovat syntyneet.

Geneettinen kritiikki tarjoaa uusia näkökulmia teoksen synnyn tutkimiseen. Strukturalismista versonut, 1970-luvun Ranskassa kehittynyt geneettinen kritiikki on tällä hetkellä merkittävä ranskalaisen kirjallisuudentutkimuksen suuntaus. Se kuuluu Ranskassa jopa koulujen kirjallisuuden opetukseen. Geneettisen kritiikin avulla voidaan paljastaa ne moninaiset kirjoitusprosessit, joissa kirjallinen teos muodostuu. Tutkimussuunta korostaa myös julkaistusta teoksesta uupuvan aineksen kiinnostavuutta tutkimuskohteena.[1] Ainoa suomenkielistä kirjallisuutta käsittelevä geneettinen tutkimus on Anna Makkosen (nyk. Kuismin) lisensiaattityö Aapo Heiskasen viikatetanssin syntyprosessista (1982).

Kirjallisuuden materiaalisuus ja prosessuaalisuus

Geneettinen kritiikki tutkii kirjallisen teoksen syntyä säilyneiden dokumenttien – käsikirjoitusten tai muiden teoksen syntyyn liittyneiden aineistojen – avulla. Tutkimuksen kohteena ovat pääasiassa niin sanotut modernit käsikirjoitukset eli painetun kirjallisuuden ajan kirjailijoiden yksityisluontoiset työkäsikirjoitukset. Näitä aineistoja on hyllymetreittäin tutkimattomana suomalaisissakin arkistoissa ja käsikirjoituskokoelmissa.

Tutkimussuuntaus on kiinni kirjallisuuden ja kirjoituksen materiaalisuudessa. Se korostaa käsikirjoitusten omalakisuutta ja keskittyy pitkälti erilaisten luonnosvaiheen käsikirjoitusten ja muiden työkäsikirjoitusten tutkimiseen. Teos on näissä käsikirjoituksissa vielä työstymisen tilassa, eikä oikeastaan edes voida vielä puhua teoksesta, vaan pikemminkin muutoksen tilassa olevasta kirjoituksesta, joka poukkoilee, hapuilee, hakee, kiertelee ja saattaa palata takaisin jo kirjoitettuun. Geneettisen kritiikin tutkimuskohteena onkin nimenomaan käsikirjoituksista luettavissa oleva kirjoitus. Uudelleenkirjoitusten analyysin avulla pyritään selvittämään se prosessi, jonka kautta teos on syntynyt.

Geneetikot eivät lähesty käsikirjoituksia teleologisesti, pelkkä lopputulos eli julkaistu teos mielessään, vaan tutkivat myös kirjoitusprosessin sivupolkuja ja umpikujia. Käsi-

kirjoitukset todistavat usein kirjoituksen toteutumattomia mahdollisuuksia, sitä mikä jäi käsikirjoituksiin. Nämä kirjoituksen rönsyt voivat esimerkiksi kertoa sensuurista tai itsesensuurista. Kirjoitusajankohdan arvomaailma tai kirjailijan kuva itsestään kirjailijana ovat saattaneet johtaa siihen, että tiettyjen käsikirjoituksissa olemassa olevien piirteiden ei ole annettu ylittää julkaisukynnystä. Osa rönsyistä voi avata julkaistua teosta uudella tavalla, osa jää julkaistun teoksen tulkinnan kannalta irrallisiksi. Jälkimmäisessäkin tapauksessa aineistot ovat silti tutkimisen arvoisia. Ne voivat esimerkiksi paljastaa teemoja, joita kirjailija ei ole käsitellyt koskaan julkaistussa tuotannossaan, tai kirjoitusprosessin aikana vallinneita tekstienvälisiä yhteyksiä.

Geneettinen kritiikki on keskittynyt pitkälti käsin kirjoitettuihin aineistoihin. Niiden materiaalisella analyysilla voidaan saada kiinnostavaa tietoa kirjailijan tavoista kirjoittaa. Kiinnostuksen kohteena ovat esimerkiksi kirjainten ja muiden merkkien sijoittuminen sivulla sekä kynän jälki. Nimenomaan kirjoituksen liike paperilla ja käsin kirjoitetut merkit on koettu tutkimuksen kannalta hedelmällisiksi. Kirjoitettaessa käsin kirjoitus voi sijoittua paperilla miten tahansa. Se ei ole sidottu lineaarisuuteen kuten kirjoitettaessa kirjoituskoneella tai tietokoneella. Vapaasti sivun tilaa hyväkseen käyttävä kirjoitus voi muodostaa merkityksiä sen avulla, miten se on sivulle sijoitettu.

Käsin kirjoitetut käsikirjoitukset sisältävät myös piirroksia sekä muita merkkejä, joita ei koneellisesti tuotetuissa aineistoissa tapaa. Piirroksia löytyy esimerkiksi Paul Valéryn, Victor Hugon, Stendahlin, Aleksandr Pushkinin ja Otto Mannisen aineistoista. Piirrosten ja kirjoituksen yhteys on mielenkiintoinen ja tutkimukselle haastava. Ovatko piirrokset vain oheistoimintaa, ajankuluksi raapustettuja, vai muodostuuko piirrosten ja kirjoitusten välille merkityksellinen suhde? Häviävätkö piirrokset aineistoista, kun kirjoituksen suunta on selkiytynyt? Onko piirtämällä kenties helpompi tavoittaa jotain sellaista, jonka sanallinen ilmaisu hakee vielä muotoaan? (Grésillon 2008, 25.)

Geneettisen kritiikin grand old lady Almuth Grésillon käsittelee uusimmassa teoksessaan *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques* (2008) haasteita, joita muuttunut teknologia asettaa geneettiselle kritiikille. Tietokoneen käyttö johtaa vääjäämättä siihen, että suuresta osasta tekstiin tehdyistä muutoksista ei jää jälkiä. Grésillon itse ei laske tietokoneella tehtyjä teosversioita edes luonnoksiin kuuluviksi, muttei silti usko geneettisen kritiikin kuolemaan, kuten pessimistisimmät. Grésillon korostaa arkistojen olevan vielä täynnä tutkimattomia käsin kirjoitettuja aineistoja ja muistuttaa kirjailijoiden kirjoittavan teoksiaan usein vieläkin osin käsin. Tällainen käsin kirjoitettujen aineistojen ensisijaisuutta korostava näkemys on kuitenkin vanhanaikainen. Geneettisen kritiikin piirissä tulisikin pohtia pontevammin nykyteknologian asettamia haasteita. Grésillonin mukaan nykyisiä kirjoittamisen tapoja ei ole kartoitettu (Ranskassa) käytännössä katsoen lainkaan. (Grésillon 2008, 283–294.)

Esiteksti ja geneettiset vaiheet

Esitekstin ja uudelleenkirjoituksen käsitteet ovat geneettisessä kritiikissä keskeisiä. Jean Bellemin-Noëlin (1972) lanseeraama esitekstin käsite (*avant-texte*), viittaa julkaistua teosta edeltäviin käsikirjoitusaineistoihin. Esiteksti on jotain, joka edeltää sitä hetkeä, jolloin teosta vihdoin ”kohdellaan tekstinä” (Bellemin-Noël 1972, 15). Esiteksti on elimellisesti sidoksissa tekstiin, mutta kuitenkin omanlainen entiteettinsä.

Uudelleenkirjoitus merkitsee geneettisessä kritiikissä kaikkea kirjoittamalla syntyvää tekstuaalista variaatiota. Uudelleenkirjoitus on kirjoitusta, jossa muokataan jo kirjoitettua, oli kyseessä sitten sana, lause, tekstikappale, luku ja niin edelleen. Uudelleenkirjoituksella voidaan viitata myös muutoksista johtuviin monitahoisiin seurauksiin. Joku yksittäinen paikallinen muutos (variantti) saattaa muuttaa suuresti koko teoksen merkityssisältöjä.

Grésillonin mukaan teoksen syntyä todistavat aineistot voidaan jakaa karkeasti kolmeen geneettisen vaiheeseen: valmistelevaan vaiheeseen, tekstualisaation vaiheeseen sekä viimeistelyvaiheeseen (Grésillon 1994, 100). Teoksen valmistelevaan vaiheeseen kuuluvat usein erilaiset muistiinpanot ja lyriikkaan liittyen loppusointuisten sanojen luettelot. Nämä varsinaista teoksen kirjoittamista edeltävät kirjalliset työt ovat kirjoittamisen mahdollistavia valmistelevia töitä, jotka ovat tietyille kirjailijoille välttämättömiä teoksen syntymisen kannalta. Tekstualisaation vaiheeseen kuuluvat puolestaan erilaiset työstetyt luonnokset. Tällöin kirjoittamisessa on siirrytty jo vahvasti pidemmälle, tuottamaan jo varsinaista tekstiä. Viimeistelyvaiheen aineistoja ovat sitten erilaiset varsin valmiit, mutta silti muutoksia sisältävät käsikirjoitukset ja oikovedokset, joiden avulla teos on tarkoitus työstää julkaisukuntoon.

Geneettisten vaiheiden määrittelyn avulla kirjoittamisen prosessin kulku ja erilaisten muutosten merkitykset avautuvat selkeämmin. Esimerkiksi viimeistelyvaiheen muutokset ovat usein erityyppisiä kuin tekstuaalisaation vaiheen muutokset. Luonnoksissa kirjoitus kulkee vielä vapaamman ideoinnin tilassa, viimeistelyvaiheessa tekstiä muokataan jo vahvemmin julkaisu mielessä.

Tutkimuksen kulusta

Geneettinen tutkimus sisältää monia vaiheita, jotka ovat julkaistuun kirjallisuuteen tottuneille tutkijoille uusia. Ensin pitää hankkiutua arkistoon ja opetella arkiston tiedonhaku: kortistot, arkistoluettelot, tietokannat. Sitten kootaan tutkimusaineisto tutustumalla eri arkistojen aineistoihin ja kahlaamalla läpi sivukaupalla dokumentteja. Vaikeaselkoisten ja ajan myötä osin hävinneiden käsialojen tulkitseminen vaatii pitkäjänteisyyttä. Erilaisten fragmentaaristen kirjoituskatkelmien asettaminen oikeaan yhteyteen on myös hankala – toisinaan mahdoton – tehtävä.

Julkaistujen tekstien sulavasti etenevään lineaarisuuteen tottuneen lukijan pitää ope-

tella uusi lukutapa. Jos haluaa seurata kirjoituksen liikettä siinä järjestyksessä, jossa se on paperille kirjoitettu, voi joutua hyppimään välillä marginaaleihin ja palaamaan takaisin alkuperäiselle riville, pysähtymään tulkitsemaan sanan päälle kirjoitettua uutta sanaa, miettimään missä järjestyksessä rivinväleihin kirjoitetut lisäykset on tehty, katsomaan muutosehdotuksia sivun kääntöpuolelta, kääntämään kenties koko paperi ylösalaisin päittäin kirjoitettujen katkelmien lukemiseksi ja niin edelleen. Lukiessa tulee myös hahmottaa ja huomioida kirjoituksen ajallinen ulottuvuus.

Erilaisten kirjoitustyylien analyysi sekä kirjailijan työskentelytapojen tuntemus on avuksi sijoitettaessa aineistoja teoksen syntykontekstiin. Minkälaista paperia tai muita kirjoitusalustoja kirjailija tyypillisesti käytti missäkin työskentelyvaiheessa ja miten hän käytti alustojen pintaa hyväkseen (kirjoitti esimerkiksi ensimmäiset muutokset vasemmanpuoleiseen marginaaliin ja myöhemmät muutokset oikeanpuoleiseen marginaaliin)? Aineistojen materiaalinen analyysi auttaa tutkijaa tämän yrittäessä ottaa haltuun ja tehdä järjelliseksi laajat, ensi silmäyksellä usein kaoottisilta vaikuttavat aineistot.

Ideaalitilanteessa tutkija pääsisi aina alkuperäisten aineistojen äärelle. Tämä sotii arkistojen käyttöpolitiikkaa vastaan, jonka mukaan tutkijalle annetaan aina ensisijaisesti kopio aineistosta, jos sellainen on saatavilla (mikrofilmi, skannattu kuva jne.). Eräät kirjailijat ovat kuitenkin kirjoittaneet teoksiaan esimerkiksi erivärisillä kynillä: kukin väri symboloi kirjoitusprosessin tiettyä vaihetta. Jos tutkija saa tämäntyyppisen aineiston eteensä mustavalkoisena mikrofilminä, värisymboliikka ei tietenkään välity. Myös erilaiset paperin laatuun ja kirjoituksen piirtoon liittyvät ominaisuudet ovat tutkimuksen kannalta olennaisia ja välittyvät tutkijalle vain alkuperäisistä dokumenteista.

Käsikirjoituksista on laadittava myös transkriptiot, joiden avulla tutkimuksen lukija pääsee verifioimaan tehdyt tulkinnat. Transkriptioiden laatiminen on tärkeä osa itse tutkimusprosessia, sillä niitä tehdessä on pakko selvittää kirjoitusprosessin kulku. Mitä kirjoitettiin ensin, mitä sitten viivattiin yli, mikä muutos syntyi seuraavaksi? Transkriptio tukee tulkintaprosessia pakottaessaan toisintamaan kirjoitusprosessin. Vasta näiden edellä esiteltyjen vaiheiden jälkeen tutkija voi keskittyä kirjoitusprosessien tulkintaan omasta teoreettisesta suuntautuneisuudestaan käsin.

Monia erilaisia näkökulmia

Geneettinen kritiikki ei ole yksi yhtenäinen suuntaus, joka tutkisi teoksen syntyä vain yhdestä näkökulmasta, vaan pikemmin kirjallisuudentutkimuksen haara, joka käsittää lähes saman verran erilaisia näkökulmia kuin muukin kirjallisuudentutkimus. Tutkimuskohde vain on uusvanha. Yhdestä käsikirjoituskorpuksesta voidaan saada aikaan lukuisia erilaisia geneettisiä tutkimuksia.

Kirjoituksen prosessien tulkinta tapahtuu aina jossain muusta kirjallisuudentutkimuksesta tutussa teoreettisessa viitekehyksessä, jota sovelletaan kirjoitusprosessien analyysiin. Geneettisen kritiikin piirissä tutkitaan esimerkiksi narratologisia ja kieli-

tieteellisiä kysymyksiä, teosten tekstienvälisyyden prosesseja ja erilaisten diskurssien esiintymistä. Sellaiset käsitteet kuin ”interteksuaalisuus” ja ”tematiikka” ymmärretään geneettisen kritiikin piirissä kuitenkin vahvasti dynaamisina (Grésillon 2008, 7), sillä tutkimuksen keskiössä ovat, kuten on jo monesti todettu, muotoutumassa oleva teos ja erilaiset kirjoitusprosessit.

Merkittävä geneettisen narratologian edustaja on Raymonde Debray Genette, joka on tutkinut esimerkiksi Flaubert’n ”Yksinkertainen sydän” -kertomuksen käsikirjoituskorpusta ja havainnut päähenkilön kuoleman kuvauksen luonnosteluvaiheessa mielenkiintoisia piirteitä. Kuoleman hahmottelussa on ollut pitkään vallalla kaksi kilpailevaa juonnetta, pyhyys ja lihallisuus. Toisessa kuolema on kuvattu mystisenä ja henkisenä, toisessa puolestaan fyysisenä ja realistisena tapahtumana. Vasta 12-vaiheisen prosessin loppupuolella käsikirjoituksiin ilmestyy ”sydän”, ensin pelkkänä mainintana, mutta kasvaen lopulta synteesiksi henkisen ja ruumiillisen välille. (Debray Genette 1984/2004, 85–112; Grésillon 1994, 162–163.)

Intertekstuaalisuudessa geneettinen kritiikki on kiinnostunut esimerkiksi siitä, minkälaisten prosessien kautta pohjatekstit on mukautettu osaksi syntymässä olevan teoksen poetiikkaa. Esimerkiksi yksi ainoa Otto Mannisen ”Mennyt päivä” -runon (julkaistu *Säkeitä*-kokoelmassa 1905) käsikirjoitus paljastaa runolle kaksi kiinnostavaa pohjatekstiä: K. A. Tavaststjernan runon ”Det blir så tyst omkring mig” ja Goethen teoksen *Hermann ja Dorothea*. ”Mennyt päivä” -runo on syntynyt Mannisen suomentaman Tavaststjernan runokatkelman perään samalle liuskalle. Runoluonnosta puolestaan halkoo Goethen teokseen viittaava muistiinpano. Perinteisen lähdetutkimuksen tasolta voidaan siirtyä kirjoitusprosessien ja tekstienvälisyyden analyysiin. Esimerkiksi runokirjoituksen muutosten kerrostumia analysoimalla voidaan nähdä, miten Tavaststjernan runosta Mannisen runoon mukautettu hiljaisuuden tematiikka vähitellen artikuloituu. (Karhu 2010.) Dirk van Hulle on tutkinut intertekstuaalisuuden prosesseja laajojen modernististen teosten osalta teoksessaan *Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust and Mann* (2004).

Louis Hay on puolestaan lähestynyt käsikirjoituksia usein semiotiikan avulla. Hayllä on keskeinen rooli koko geneettisen kritiikin synnylle. Hän kokosi 1960-luvun lopulla nykyisen käsikirjoitusinstituutti ITEMin alkusoluna pidettävän tutkimusryhmän tutkimaan Heinrich Heinen käsikirjoituksia. Hay oli myös perustamassa ITEMiä, jonka johtajana toimi vuoteen 1985 asti.

Tekijä saa geneettisessä kritiikissä erilaisia painotuksia. Radikaaleimman näkökulman omaa Bellemin-Noëlin edustama psykoanalyyttinen haara, jossa tekijän intentioilla ja kirjallisuudenhistorialla ei ole mitään arvoa. Tutkimuksen kohteena on ainoastaan teoksen ja käsikirjoitusten suhde, jossa sanojen, kuvien ja halujen vuorovaikutus nähdään sekä tiedostettuna ja tiedostamattomana että ilmaistuna ja tukahdu-

tettuna. Bellemin-Nöel esittää myös, että teoksella on oma psykoanalyyttinen rakenteensa. (Bellemin-Noël 1982/2004, 28–29.) Tätä radikaalisuuntausta lukuun ottamatta tekijä on kuitenkin varsin läsnä geneettisen kritiikin piirissä. Kiinnostavana pidän Grésillonin ajatusta siitä, että käsikirjoitukset ovat teoksen synnyn lisäksi tekijyyden synnyn paikkoja (Grésillon 1994, 23).

Geneettisen kritiikin avulla voi myös kartoittaa erilaisia kirjoittamisen tapoja. Geneettistä tutkimusta tekevä joutuu väistämättä määrittelemään, miten hänen tutkimansa kirjailija on teoksensa kirjoittanut. Geneetikot esittävät, että kirjailijat voidaan jakaa karkeasti kahteen kategoriaan: toiset käyttävät paljon aikaa työn valmisteluun ja suunnitteluun ja työstävät teostaan etukäteissuunnitelman mukaan, toiset ryntäävät suin päin tuottamaan tekstiä, ja teos muotoutuu kirjoituksen myötä. Ensimmäistä tapaa kutsutaan suunnitelmalliseksi kirjoittamiseksi (esim. Émile Zola ja Thomas Mann) ja jälkimmäistä prosessikirjoittamiseksi (esim. Marcel Proust). (Grésillon 1994, 101–102.)

Lopuksi

Geneettinen kritiikki ei siis pyri arvelemaan esikuvia runojen muusille tai vastaamaan kysymykseen siitä, minkälainen tunnetila innoitti kirjailijan tarttumaan kynään. Jos tarvittavat aineistot ovat säilyneet ja kirjailija on aloittanut kirjoittamisen vahvasti elämäkerrallisista tapahtumista, geneettinen kritiikki voi mahdollisesti pystyä vastaamaan siihen, miten elämäkerrallisuus on prosessin myötä muuntunut osaksi fiktion poetiikkaa tai miten joku henkilöhahmo on muuttunut kirjoitusprosessin aikana. Omaelämäkertojen tapauksessa kysymyksenasettelut voivat liittyä puolestaan siihen, miten kertova minä rakentuu kirjoitusprosessin myötä.

Vielä 1990-luvulla geneettistä kritiikkiä kritisoitiin siitä, että se keskittyi liikaa pelkkien klassikkokirjailijoiden käsikirjoitusten tutkimiseen. Nykyisin tutkimuksen kohteena on myös tuntemattomampia tekijöitä ja geneettinen kritiikki on laaja sateenvarjokäsite, jonka piirissä tutkitaan kirjallisten teosten lisäksi esimerkiksi sävellyskäsikirjoituksia, elokuvakäsikirjoituksia, teatteria ja arkkitehtuuria.

Geneettisen kritiikin anti kirjallisuudentutkimukselle on sen tarjoama uusi katse kirjallisen teoksen syntyyn. Geneettisen kritiikin analyysit käsikirjoituksista paljastavat sen kirjoituksen virran, jossa sanat muuntuvat ja lopulta saavat paikkansa tekstin ja ilmaisun osana. Silmiä ei ummisteta myöskään käsikirjoituksissa läsnä olevilta teoksen toteutumattomilta mahdollisuuksilta. Näin ollen käsikirjoitukset nousevat kirjallisuudentutkimuksen kohteeksi – eivät vain avatakseen julkaistua teosta – vaan paljastaakseen koko kirjoitusprosessin rikkauden.

Viitteet

[1] Suomalaiselle tiedeyhteisölle suuntausta on tähän asti esitellyt ainoastaan Harri Veivo artikkelissaan ”Katsaus ranskalaisen kirjallisuudentutkimuksen viimeaikaisiin suuntauksiin” (2002), jossa hän lähestyy suuntausta Louis Hayn esseekokoelman *La Littérature des écrivains: Questions de critique génétique* (2002) avulla.

Lähteet ja muuta aihetta käsittelevää kirjallisuutta

BELLEMIN-NOËL, JEAN 1972: *Le texte et l’avant-texte: Les brouillon d’un poème de Milosz*. Librairie Paris: Larousse.

BELLEMIN-NOËL, JEAN 1982/2004: Psychoanalytic Reading and the Avant-texte. – *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes.* Ed. Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groden. Philadelphia: University of Pennsylvanian Press, 28–35.

BIASI, PIERRE-MARC 2000: *La génétique des textes*. Paris: Armand Collin.

DEBRAY GENETTE, RAYMONDE 1984/2004: Flaubert’s ‘A Simple Heart,’ or How to Make an Ending: A Study of the Manuscripts. – *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*. Ed. Jed Deppman, Daniel Ferrer and Michael Groden. Philadelphia: University of Pennsylvanian Press.

GRÉSILLON, ALMUTH 1994: *Élement de critique génétique. Lire les manuscrits moderns.* Presses Paris: Universitaires de Paris.

GRÉSILLON, ALMUTH 2008: *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques.* Paris: CNRS Éditions.

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

HULLE, DIRK VAN 2004: *Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.

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

MAKKONEN, ANNA 1980: Ukko Kaaronin synty: geneettisen tutkimuksen lähteistä. – *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 32*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 126–140.

MAKKONEN, ANNA 1982: Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssi -romaanin syntyprosessista. Yleisen kirjallisuustieteen lisensiaatintyö. Helsinki: Helsingin yliopisto.

VEIVO, HARRI 2002: Katsaus ranskalaisen kirjallisuudentutkimuksen viimeaikaisiin suuntauksiin. – *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Toim. Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme. Kirjallisuuden Tutkijain Seuran vuosikirja 55. Helsinki: SKS, 191–205.

KÄSIKIRJOITUSINSITUUTTI ITEM (sisältää myös ranskan- ja englanninkielisiä artikkeleita): http://www.item.ens.fr/

Carola Herberts

Topelius skriftliga kvarlåtenskap får nytt liv

Zacharias Topelius (1818–1898) produktion ges nu för första gången ut i en fullständig, textkritisk, kommenterad utgåva. Den blir tillgänglig i både tryckt och elektronisk form. Utgivningen initierades av Svenska litteratursällskapet i Finland och arbetet inleddes 2005. I höst utkommer den första delen, lyriksamlingen *Ljungblommor*, utgiven av Carola Herberts i samarbete med Clas Zilliacus.

Målsättningen med utgivningsprojektet är att tillhandahålla Topelius hela skriftliga kvarlåtenskap för allmänheten. Merparten planeras vara utgiven till 2018, dvs. 200 år efter skaldens födelse. Hans dagböcker, anteckningar, brev, dikter, föreläsningar, skådespel, romaner, noveller, bildverk, barnlitteratur, publicistik och psalmer ger en mångfasetterad bild av 1800-talets Finland och har stor relevans för studerande och forskare inom olika discipliner.

Den elektroniska utgåvan kommer att innehålla en fullständigare textkritisk apparat än bokutgåvan. Förutom inledningstexter, kommentarer, varianter och manuskript till de olika verkhelheterna, publiceras också tilläggsfunktioner av olika slag: heltäckande person- och ortregister, kronologisk databas, bildbank och faksimil.

De tryckta delarnas antal blir 14, fördelade på 23 band. Efter det första lyrikbandet utkommer bildverket *Finland framställdt i teckningar* i januari 2011, utgivet av Jens Grandell och Rainer Knapas. Därefter planeras två tryckta utgåvor per år; närmast *Hertiginnan af Finland och andra historiska noveller* och *Noveller* 2012, samt *En resa i Finland* och *Dagböcker* 2013. Dessutom kommer en stor del av materialet endast att publiceras elektroniskt, t.ex. de många brevkorrespondenserna och föreläsningarna i historia och geografi.

I den första delen samlas Topelius tre första diktsamlingar: *Ljungblommor* I–III (1845, 1850, 1854). 1860 utgavs dikterna i Sverige i en reviderad upplaga, *Sånger* I, med ett urval från de tre tidigare samlingarna, kompletterat med tjugo nyintagna dikter, som också ingår i den aktuella volymen. Den svenska upplagan blev en stor publikframgång, och trycktes i sju upplagor i över 20 000 exemplar.

Tematiskt kan dikterna indelas i tre huvudkategorier: kärlekslyrik, samtidslyrik och naturlyrik. Av kärlekslyriken är flertalet av tidigt datum, och avspeglar Topelius erotiska historia under hans unga år. Till samtidslyriken hör förutom dikter som kommenterar det politiska skeendet, också nyårsdikter och minnesdikter tillägnade bemärkta män. Topelius utnyttjade olika genrer för att föra fram ett budskap; de ämnen han behandlar

i tidningsartiklar, historiska noveller eller dramer gav han ofta också en poetisk form. De allra flesta av samtidsdikterna skrevs som bidrag till *Helsingfors Tidningar* som Topelius var redaktör för 1841–1860, och flera av dem blev historiskt viktiga; ”Finlands Namn”, ”Saima kanal”, ”Islossningen i Uleå elf”. De dikter som emellertid överlevt bäst är de dikter som hyllar den finska naturen. Här intar Sylvias visor en särställning – visorna har fått stor spridning inte minst genom flera kända tonsättningar. En fjärdedel av dikterna i *Ljungblommor* tonsattes före skaldens död 1898, och åtskilliga nya tonsättningar tillkom under 1900-talet.

Den nu aktuella utgåvan inleds med en orienterande inledning författad av professor Clas Zilliacus. Här ingår också en översikt av den samtida receptionen och senare forskning. Varje dikt förses med en kort kommentar som syftar till att placera in dikten i en biografisk, historisk och litterär kontext. Här ges också ord- och sakförklaringar. Nätutgåvan har fler bakgrundsteckningar och utskrivna citat än bokutgåvan, samt fördjupande kompletteringar. Eftersom den elektroniska utgivningen möjliggör uppdateringar, kommer relevanta tillägg också att kunna publiceras efterhand.

Karakteristiskt för Topelius var att han ständigt omarbetade sina skönlitterära verk. Detta gäller inte minst dikterna, och i synnerhet de tidiga. Från den första manuskriptversionen till den sista reviderade upplagan (1888) kan en dikt ha undergått betydande förändringar: dikten kan ha strukturerats om, strofer blivit tillagda eller borttagna och formuleringar. De flesta ändringar är att betrakta som språkliga och stilistiska förbättringar; dikterna får ofta en mer poetiskt genomarbetad form och större koncentration i senare redaktioner. Men ändringarna kan också vara av mer genomgripande art: en ny synvinkel kan träda fram och ett nytt perspektiv föras in. I några samtidsdikter har tidsperspektivet förskjutits i senare upplagor och på så sätt anpassats för en ny tid. De patriotiska inslagen har ibland accentuerats i efterhand, ibland tonats ned. I några dikter märks också skaldens allt större benägenhet att formulera en sensmoral i versioner av sent datum.

För redovisningen av de olika varianterna ger den digitala utgåvan utmärkta visningsmöjligheter. Här kan valbara manuskript och tryck jämföras med varandra i parallella kolumner. Skillnaderna i förhållande till grundtexten är markerade. Diktmanuskripten har fotograferats för den digitala utgåvan, och manuskripten visas också utskrivna, med eller utan s.k. interna varianter, dvs. strykningar och ändringar. I bokutgåvan redovisas ändringarna i förteckningar.

Topelius dikter har framförallt traderats via *Samlade Skrifter* som utkom 1904 på Bonniers förlag. Utgåvan har inkonsekventa etableringsprinciper, och resultatet är ibland diktversioner som Topelius inte auktoriserat. Den textkritiska utgåvan presenterar versioner auktoriserade av författaren, och genom den omfattande variantapparaten

kan tillkomstprocessen och senare författaringrepp följas i detalj. Hänvisningarna till tidigare kommentarer och analyser förser intresserade forskare med material för fortsatta, fördjupade studier.

Topelius på nätet: www.topelius.fi

Maiju Lehmijoki-Gardner ja Joona Salminen

”In manibus linguae” – Pyhän Benedictuksen luostarisääntö ja sen suomennos pedagogisena projektina

Pyhän Benedictuksen luostarisääntö eli *Regula Sancti Benedicti* on yksi läntisen kristikunnan perusteksteistä. Teksti on perinteisesti liitetty 500-luvulla eläneeseen Benedictus Nursialaiseen, joka tunnetaan vain sääntönsä ja Gregorius Suuren (paavina 590–604) hänestä kirjoittaman pyhimyselämäkerran valossa. Benedictuksen luostarisääntö on vaikuttanut lännen kirkon luostariliikkeeseen ohjaten munkkien ja nunnien arkea, hengellistä elämää ja hallintoa vuosisatojen ajan. Se loi kestävän perustuksen luostarien sosiaaliselle hierarkialle, hetkipalveluksille ja ihanteille, mutta tekstiä on luettu myös yleisempänä aatteellisena ja hengellisenä kirjoituksena.

Sääntö ilmestyy syksyllä 2010 suomeksi – yhä ajankohtaisena 1 500 vuotta kirjoittamisensa jälkeen. Suomennostyön on tehnyt Helsingin yliopiston opiskelijoiden ohjattu ryhmä 2009–2010. Pyhän Benedictuksen luostarisäännön käännöskollokvion taustalla on Helsingin yliopiston kirkkohistorian osasto, jonka yhteistyökumppaneina ovat saman yliopiston klassillisen filologian oppiaine ja keskiajan tutkimuksen seura Glossa. Kyseessä on samalla pedagoginen kokeilu, jonka tavoitteena on ollut kehittää uusia opettamisen tapoja sekä opettaa suomentamiseen ja kirjojen tekemiseen liittyviä käytäntöjä.

Pyhän Benedictuksen luostarisäännön ansioina pidetään sen ihmistuntemusta, käytännöllisyyttä ja ytimekkyyttä. Siinä yhteisölliset rukoushetket ja muut hengellisen elämän käytännöt yhdistyivät ruumiillisen työn vaalimiseen. Tähän taustaan palautuu myös tunnettu kehotus *ora et labora*, rukoile ja tee työtä. Sääntö ei ohjaa orjalliseen tai idealistiseen kilvoitteluun vaan korostaa nöyryyttä, kuuliaisuutta ja omasta tahdosta luopumista. Samalla se ottaa huomioon myös inhimilliset heikkoudet. Säännössä lainataan usein *Raamattua*, jonka lisäksi luostariveljiä kehotetaan lukemaan pyhimyselämäkertoja ja muita varhaisia kilvoituselämän kannalta hyödyllisiä tekstejä. Luostarisääntö käsittää vain noin 60 painosivua, mistä syystä se soveltui suomennettavaksi ja toimitettavaksi yhden lukuvuoden aikana.

Suomennos perustuu ensisijaisesti sääntöeditioon *La règle de Saint Benoît*, jonka ovat toimittaneet Adalbert de Vogüé ja Jean Neufville sarjassa Sources Chrétiennes (osat 181–186). Tärkeänä vertauskohtana on ollut Rudolph Hanslikin toimittama *Benedicti Regula* sarjassa Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum (osa 75). Sekä Source Chrétiennes -sarjaa julkaiseva kustantamo Cerf että toimitussarjasta Corpus Scriptorum

Ecclesiasticorum Latinorum vastaava Itävallan tiedeakatemia myönsivät oikeuden käyttää latinankielisiä editioitaan suomennoksen pohjana. Myös kustannustiedusteluilla oli pedagogisia tarkoitusperiä, sillä arvovaltaisille kansainvälisille akateemisille tahoille kirjoittaminen vaatii harjoittelua.

Säännön suomennos on yhteisöllisen benediktiinihengellisyyden mukaisesti ollut useissa käsissä. Käännöskollokvioon otettiin viisitoista perustutkinto- ja jatko-opiskelijaa Helsingin yliopistosta ja yksi Turun yliopistosta. Kollokvion ohjaajina ja vetäjinä toimivat yleisen kirkkohistorian dosentti Maiju Lehmijoki-Gardner ja historiantutkija, FM Tuija Ainonen. Lehmijoki-Gardner koordinoi kollokviota kokonaisuutena sekä ohjasi johdannon kirjoittamisessa ja tiedottamisessa. Hän laati teoksen selitysosuuden, mutta ryhmäläiset antoivat sitä koskevaa yksityiskohtaista palautetta. Tuija Ainosen vastuulla oli suomennostyön ohjaaminen sekä käännöksen yhtenäisyyden varmistaminen. Hankkeesta tiedotettiin koko ryhmän yhteistyönä.

Tekstin suomennos ja raakakäännösten yhteinen hiominen olivat kollokviotyöskentelyn kivijalka. Jokaisella oli omat suomennettavat kappaleensa ja he toimivat myös tiettyjen kappaleiden vertaistarkastajina. Moodlen virtuaalinen oppimisympäristö palveli klassista sivistystä oivallisesti. Lisäksi kokonaisuus käytiin yksityiskohtaisesti läpi noin 20 ryhmätapaamisessa. Oppilaita motivoi ensisijaisesti hankkeen sisällöllinen mielekkyys, mutta toki työskentelystä saatiin myös opintopisteitä.

Koska päämääränä oli suomentaa ja julkaista sääntö sekä kirjoittaa siihen johdanto ja kommentaari, tapaamiset edellyttivät tarkkaa aikataulua. Suomennoksen ensiversio oli valmis puolen vuoden jälkeen, mutta viimeistely tarkaksi ja sujuvaksi kokonaisuudeksi vaati vielä saman verran aikaa. Oppilaat alkoivat työstää omia osa-alueitaan johdannosta marraskuussa. Työnjako perustui ohjaajan laatimaan dispositioon. Esimerkiksi yksi oppilas kirjoitti Benedictuksen henkilöhistoriasta, toinen hänen luostarisääntönsä kielestä ja kolmas hänen perustamastaan Monte Cassinon luostarista. Johdantoon laadittiin lyhyin selityksin varustettu bibliografia, jotta teoksen lukijat löytäisivät aihetta koskevan kirjallisuuden pariin.

Kääntäjät joutuivat usein pohtimaan erilaisten käännöstapojen ja -vastineiden eroja. Joskus vain muutaman rivin mittaisen käännöksen hiominen vaati paljon aikaa. Esimerkiksi Benedictuksen monet lainaukset *Raamatusta* muodostuivat kääntämisen kannalta haasteellisiksi. Kun säännön kuudennessa luvussa teroitetaan munkeille hiljaisuuden (*taciturnitas*) merkitystä, se tehdään muistutuksella *mors et vita in manibus linguae.* Taustalla on Sananlaskujen kirjan (18:21) opetus siitä, että ”kielellä on vallassansa kuolema ja elämä”. Jo sanajärjestyksen vuoksi lainausta ei voida suoraan ottaa lukijoille tutusta vuoden 1992 kirkkoraamatusta. Säännön raamatunviitteet onkin käännetty suoraan Benedictuksen tekstistä, joka ei aina noudata tarkkaan edes *Raamatun* latinankielisten käännösten sanamuotoja. Esimerkiksi *Vulgata* antaa mainitun Sananlaskujen

kirjan kohdan yksikkömuotoisena – kuten myös hepreankielinen teksti, jonka mukaan kuolema ja elämä ovat ”vain” yhdessä kädessä (*bejad*).

Yhteistyöskentelyn yhtenä vahvana puolena oli eri oppialojen tietopohjan yhdistäminen. Klassillisen filologian opiskelijat tunsivat latinan kieliopin yksityiskohdat syvemmin kuin teologit ja historioitsijat. Teologit puolestaan taisivat erityisen hyvin esimerkiksi liturgiaan liittyvää vaikeaa terminologiaa, ja historian opiskelijat hallitsivat luostarielämään liittyvät hallinnolliset asiat.

Hyvä esimerkki tieteiden välisestä painotuserosta on keskustelu, joka käytiin Benedictuksen käyttämästä ilmauksesta *inclina aurem cordis tui.* Eräästä klassisen filologian opiskelijasta ajatus ”sydämen korvan kallistamisesta” oli erikoinen – kiertoilmaus ”sisäinen korva” olisi hänen mukaansa luontevampi. Teologian opiskelijat kuitenkin muistuttivat ”sydämen korvan” esiintyvän usein vanhassa teologisessa kielenkäytössä. Näin ilmauksen sisältävän lauseen suomennokseksi tuli: ”Kuuntele, poikani, mestarin ohjeita ja kallista sydämesi korva niiden puoleen.”

Työntäyteisen vuoden jälkeen tärkeä teksti kommentaareineen on pian saatavilla suomeksi. Pyhän Benedictuksen luostarisäännön suomentamiseen osallistuneet ovat saaneet viettää kiinnostavan, opettavaisen ja inspiroivan vuoden *in manibus linguae,* kielen ja kääntämisen pauloissa. Valmis suomennos ilmestyy syksyllä 2010 Basam Booksin Ikuiset klassikot -sarjassa.

Olli Hallamaa

TEI – järjestystä ja metatietoja tekstidokumentteihin

Jokainen kirjoitus on rakenteinen. Yksinkertaisimmillaan tekstin rakenne voi tarkoittaa tekstin asettelua kirjoitusalustalle, siis sitä, miten teksti jakautuu riveille ja sivuille. Usein tekstin rakenne on kuitenkin huomattavasti monisyisempi: se voi jakaantua lukuihin ja alalukuihin, siinä on kappaleita, siihen voi kuulua suoria lainauksia muista teksteistä ja sen osana voi olla taulukoita, kaavioita sekä kuvia. Lukijalle tekstin rakenne on helppo ilmaista typografisten tehokeinojen avulla, mutta tietokoneelle typografisin keinoin esitetty tieto ei välity. Rakenteelliselta tekstiltä näyttävä dokumentti on koneelle pelkkä numeerinen sarja eikä se juuri kykene tulkitsemaan lukijalle ilmeisiä typografisia vihjeitä. Se kyllä osaa käskettäessä vaihtaa kirjasinleikkauksen kokoa ja tyyliä, mutta se ei hahmota näin merkittyä tekstikappaletta otsikoksi kuten kirjan lukemiseen harjaantunut ihmismieli tekee.

Jotta tekstiä voitaisiin tehokkaasti työstää koneellisesti, tietokoneelle tulee yksiselitteisesti kuvata tekstin rakenne sekä kirjoittaa auki riittävä määrä semanttista informaatiota. Rakenteen koodaaminen on tarpeen esimerkiksi silloin, kun sama emotiedosto halutaan julkaista useammalla eri tavalla, esimerkiksi perinteisenä paperijulkaisuna sekä digitaalisena versiona verkossa; yhä useammin saman aineiston pitää myös kääntyä eri tiedostoformaatteja käyttäville sähköisille lukulaitteille.

Tiedostoihin upotettua semanttista informaatiota tarvitaan myös tekstiin kohdistettavien tarkkojen hakujen mahdollistamiseksi. Jos esimerkiksi haluaisimme löytää kuvitteellisesta 1800-luvun saksalaisten kirjekokoelmien kokotekstitietokannasta vain ja ainoastaan Friedrich Hölderlinin kotiopettajana Bordeaux'sta vuosina 1801–1802 kirjoittamat kirjeet, tietokannan pitäisi tekstin ohella sisältää yksiselitteinen informaatio kirjeiden kirjoittajista, kirjoituspaikoista ja -ajoista. Kaikki nämä tiedot eivät aina käy ilmi itse kirjeestä, minkä vuoksi toimittajan pitää lisätä ne kuhunkin kirjeeseen metatiedoiksi. Metatiedot ovat tarpeen silloinkin, kun tiedot käyvät ilmi kirjeestä, sillä tietokone ei varmuudella tunnista tekstissä esiintyvää nimeä kirjoittajaksi, maantieteellistä nimeä kirjoituspaikaksi tai numeerista informaatiota kirjeen päiväykseksi.

Tutkimuksessa tekstejä käytetään monin tavoin. Yhteiskuntatieteilijä saattaa purkaa tekstiksi videoitua keskustelutilannetta, jossa verbaalisen informaation lisäksi merkitystä on muun muassa puheen jaksotuksella, puhujan tunnetilalla tai äänen voimakkuudella. Miten tekstiin merkitään tauon pituus, aggressiivi tai äänen vaimentuminen kuiskaukseksi? Tekstikriittisen edition toimittaja puolestaan joutuu merkitsemään tiedostoihinsa tekstin eri versioiden poikkeamat, kirjoittajan käyttämien lähteiden viitetiedot, tekstin sisäiset viitteet sekä ehkä myös tekstiä selittäviä huomautuksia. Tekstintutkimuksen

tietojenkäsittelyllisiin haasteisiin kuuluu, miten yllä esimerkein kuvattu tekstin rakenteen ja mitä moninaisimman semanttisen informaation sisällyttäminen tiedostoihin on mahdollista toteuttaa standardisti, käyttöjärjestelmistä ja sovellusohjelmista riippumattomasti.

Ratkaisu näihin kaikkiin sekä lukuisiin muihin tekstintutkijan eteen tuleviin haasteisiin on XML (eXtensible Markup Language, suom. laajennettavissa oleva merkkauskieli), jonka kehittämisestä vastaa World Wide Web Consortium (ks. www.w3.org/XML/). Tekstien tutkimuksen käyttöön XML:stä on kehitetty erityinen laajennus TEI (Text Encoding Initiative), jonka ylläpidosta vastaa oma erillinen konsortio (ks. www.tei-c.org).

XML on tiedon esittämiseen ja käsittelemiseen kehitetty avoin standardinomainen suositus, joka on tarkoitettu tekstimuotoisen rakenteisen tiedon kuvauskieleksi. Luonteeltaan XML-standardi on elementtiperustaisen koodauksen kielioppi ja tyyppikuvaus. Se kertoo, minkälainen on hyvin muodostettu XML-dokumentti, ja määrittelee XML-dokumentin loogisen rakenteen. Dokumentti on hyvin rakennettu, kun siinä on vähintään yksi elementti, ainoastaan yksi juurielementti ja elementtien alku- ja lopputagit menevät dokumentin hierarkkisen elementtirakenteen mukaisesti aidosti sisäkkäin.

Käytännössä hierarkkinen rakenne syntyy siten, että XML-dokumentteihin kirjoitettava tieto merkataan tageilla. Tagi eli tunniste on kulmasulkeisiin kirjoitettu kuvaus, joka kuuluu elementtiin. Elementin muodostavat alkutagi ja sitä vastaava lopputagi sekä niiden välissä oleva teksti. Esimerkiksi

<otsikko>Johdanto</otsikko>

muodostavat elementin, joka määrittää kirjan yhden rakenteellisen osan ja sen sisällön. Koska XML on puhdas metakieli, se ei sisällä elementtien määrittelyä, vaan tagit ovat käyttäjän vapaasti valittavissa. Tämä tekee XML:stä helposti laajennettavan. Toisaalta laajennettavuudesta seuraa, että XML-dokumenttiin pitää liittää metatietoa, joka määrittelee dokumentissa käytetyt elementit ja niille mahdollisesti kuuluvat attribuutit. Attribuuteilla voidaan antaa elementeille tarkempia arvoja. Esimerkiksi kuvitteellisen taiteilijatietokannan elementissä

<kirjailija ala=”lastenkirjailija”>Anni Swan</kirjailija>

tagipari <kirjailija></kirjailija> osoittaa Anni Swanin taiteenalan, ja alkutagiin liitetty attribuutti ala=”lastenkirjailija” antaa kirjailijalle tarkemman lisämääreen.

Metatiedot XML-dokumentin rakenteesta ja määreistä annetaan niin sanotussa skeemassa. Sen avulla voidaan selvittää, onko dokumentti validi. Käytännössä tiedoston validiteetin tarkastamisen tekee XML-tiedostojen kirjoittamiseen suunniteltu ohjelma, XML-editori. Skeeman perusteella editori tunnistaa, mitä elementtejä dokumentti

käyttää ja mitkä attribuutit ovat sallittuja.

TEI on luonteeltaan ehdotus siitä, kuinka XML-standardin mukaisia tiedostoja tulisi kirjoittaa tekstientutkimuksessa. TEI-suositus sisältää valtaisan joukon valmiiksi määriteltyjä elementtejä ja attribuutteja, joilla voidaan merkata tekstiin muun muassa kappaleiden tyypit, runon rakenne, päiväykset, nimet, lyhenteet ja niiden tulkinta, mittayksiköt, tekstin pääkielestä poikkeavien sanojen kieli, osoitteet, tekstin sisäiset viitteet, bibliografiset tiedot, sanakirjan rakenne, editorin huomautukset, vaihtoehtoiset lukutavat, kriittisen apparaatin merkinnät, grafiikka ja tekstiin liittyvä non-verbaalinen informaatio. Jos TEI:n valmiit elementit eivät riitä, käyttäjä voi vapaasti lisätä dokumenttiin omia elementtejä kunhan vain noudattaa XML-kielioppia ja dokumentoi luomansa muodosteet metatietoihin.

TEI:n viimeisin versio P5 (proposal 5) tarjoaa tekstintutkijalle huolella suunnitellun ja laajasti käytetyn XML-ratkaisun. TEI:n ongelmana on, ettei XML-dokumentti sellaisenaan sovellu käytettäväksi juuri mihinkään; sen hyödyntäminen edellyttää lähes aina jatkojalostusta. Tämän tekee tietokone, kunhan sille on osattu kirjoittaa tarkoitukseen sopiva ohjelma. Muunnosohjelman tuottamat tiedostot pitää edelleen kyetä jalostamaan julkaisuksi, mieluiten automaattisesti. Suomessa TEI:tä käytetään muun muassa Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen tekstikorpuksissa, SKS:n Edith-yksikössä, SLS:n Topelius-editioissa sekä Helsingin yliopiston englantilaisen filologian korpushankkeissa.

Kati Mikkola

Kirjallisuuden sosiaalihistoriaa monitieteisesti ja alhaalta päin

SHARP (Society for the History of Authorship, Reading and Publishing) on vuonna 1991 perustettu kirjahistorian kansainvälinen järjestö, johon kuuluu runsas tuhat jäsentä yhteensä yli 30 maasta. Järjestön 18. vuosikonferenssi järjestettiin Helsingissä 17.–20.8.2010. Monipuolisen ohjelman suunnittelusta ja käytännön järjestelyistä vastasivat Helsingin yliopiston historian, folkloristiikan ja kirkkohistorian oppiaineet, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Svenska Litteratursällskapet i Finland, pohjoismaisen keskiajan tutkimuksen huippuyksikköhanke NCMS sekä Pohjoismaiden, Baltian ja Venäjän kirjahistorian tutkijoiden HIBOLIRE-verkosto.

Kirjahistoria on eräänlaista kirjallisuuden sosiaalihistoriaa. Kirjahistoriassa ollaan kiinnostuneita paitsi kirjojen sisällöstä myös niiden kirjoittamisesta, painamisesta, sitomisesta, välittämisestä ja lukemisesta. Lähtökohtaisesta monipuolisuudestaan huolimatta kirjahistorialla on elitistinen maine. Tämänvuotisessa konferenssissa tämä mielikuva käännettiin ylösalaisin nostamalla huomion kohteeksi alempien yhteiskuntaluokkien kirjallinen kulttuuri. Konferenssin teema ”Book Culture from Below” näkyi myös osallistujakunnan monipuolistumisessa. Runsaan 200 osallistujan joukossa oli laajalti eri humanististen alojen edustajia, ja noin puolet esitelmän pitäneistä osallistui SHARP-konferenssiin ensimmäistä kertaa.

Konferenssissa oli yhteensä 65 paneelia, joissa kirjahistorian eri ulottuvuuksia lähestyttiin tavalla tai toisella alhaalta päin. Istunnoissa tarkasteltiin muun muassa itseoppineita lukijoita ja kirjoittajia, radikaaleja kirjankustantajia, yksityisiä maalaiskirjastoja, populaareja satukokoelmia, kirjojen ulkoasun suunnittelua sekä vankiloiden kirjallista kulttuuria.

Australiasta konferenssin pääpuhujaksi kutsuttu Martyn Lyons (University of New South Wales) on tutkinut kansanomaista kirjoittamista useissa Euroopan maissa, erityisesti Ranskassa, Italiassa ja Espanjassa. 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa kirjoittamisen yleistymiseen tavallisen kansan keskuudessa vaikuttivat voimakas muuttoliike sekä ensimmäinen maailmansota. Niin siirtolaisilla kuin sotilaillakin oli akuutti tarve kirjoittaa sukulaisille – vaikka vain pari riviä eräänlaisena elonmerkkinä.

Lyons hahmotteli luennossaan *from below* -näkökulmasta tehdyn tutkimuksen painopisteiden muutoksia. Siinä missä aiempi kansanomaisen historian tutkimus on tarkastellut kohdettaan kvantitatiivisesti, kollektiivisesti ja anonyymisti, uudet tutki-

mukset ovat nostaneet esiin yksilöiden äänet ja yksilölliset kokemukset.

Konferenssin toisen pääpuhujan Ruth Bottigheimerin (Stony Brook University, New York) tutkimukset ovat viime vuosina herättäneet kiihkeän debatin kansansatujen alkuperästä. Bottigheimer on pyrkinyt empiirisen aineiston avulla todistamaan, että kirjoitetut satukokoelmat ovat toimineet sadunkertojien lähteinä – eikä toisin päin. Väite on saanut vastustajia erityisesti folkloristien piirissä. Satudebatti on kiinnostava myös kirjahistorioitsijoiden ja kirjallisuudentutkijoiden näkökulmasta, sillä kansansatujen suullinen alkuperä on ollut pitkään itsestään selvänä pidetty oletus myös näiden alojen tutkimuksissa.

Helsingin yliopiston folkloristiikan professori Satu Apo vakuutti omassa kommenttipuheenvuorossaan, että nykyfolkloristiikassa vanhaa suullista kulttuuria ei tutkita ottamatta huomioon satujen kirjallisia versioita. Kysymyksen kansansatujen alkuperästä hän jätti kuitenkin avoimeksi. Tohtori Caroline Sumpter (Queeen's University, Belfast) jatkoi debattia kyseenalaistamalla koko alkuperäkysymyksen mielekkyyden. Hänen mukaansa kiista alkuperästä on ennen kaikkea ideologinen, ja tutkimuksen kannalta olennaisempaa on satujen asema yhteisölle tärkeänä perinteenä. Tämän kannalta on lopulta yhdentekevää, onko satujen alkuperä suullinen vai kirjallinen.

Konferenssin yleisissä paneelikeskusteluissa pohdittiin, millaisia haasteita kirjahistorian käsitteille ja käytännöille muodostuu, kun tutkimuksellinen huomio kohdistuu eliitin kirjallisen kulttuurin sijaan yhteiskunnan alempiin kerroksiin. Uuden aallon kansankulttuurin tutkimusta on kritisoitu siitä, että siinä nostetaan esiin poikkeusyksilöitä, jotka eivät edusta enemmistöä tai keskivertokansaa. Usein poikkeus tekee kuitenkin myös ”tavallisen” ja ”normaalin” näkyväksi. Dosentti Anna Kuismin Helsingin yliopiston tutkijakollegiumista korosti, että siinä missä historiantutkijat ovat haikailleet yleistysten perään, kirjallisuuden tutkijoille ei ole ennenkään ollut ongelma keskittyä yksittäistapauksiin.

Uppsalan yliopiston professori Johan Svedjedal painotti *from below* -näkökulman suhteellisuutta ja aikasidonnaisuutta. Kun jotakin tarkastellaan ”alhaalta käsin”, kyseessä on aina kannanotto valtaan ja hierarkiaan. Svedjedalin mukaan ei ole lainkaan selvää, mikä nykyisessä kapitalistisessa järjestelmässä on ”from below”. Onko sitä pian painettu kirjallisuus, joka marginalisoituu digitaalisen vallankumouksen myötä?

Konferenssi osoitti, että *from below* -tutkimus ei ole erillinen tieteellinen koulukunta tai oppiala vaan näkökulma, jolla on annettavaa monille tutkimuksen aloille. Näkökulma johdattaa luontevasti myös tieteidenväliseen yhteistyöhön. Monitieteisyyttä tarvitaan, jotta hahmottaisimme ihmisten ajattelua ja elinolosuhteita eri aikoina ja eri alueilla. Ilman kokonaisvaltaista näkökulmaa on mahdoton ymmärtää kirjojen moniulotteisia ja usein keskenään ristiriitaisia merkityksiä osana ihmisten arkista elämää.

Heli Kautonen

Digital Humanities -konferenssi Lontoossa 7.–10.7.2010

Heinäkuun alussa pidettiin vuoden 2010 Digital Humanities -konferenssi, jota isännöi King's College London. Konferenssin pääjärjestäjä on kolmen humanistis-tietoteknisen yhdistyksen kattojärjestö Alliance of Digital Humanities Organisation ADHO. Osallistujia saapui yli 20 maasta; esitelmänpitäjiä oli 250. Ensimmäinen Digital Humanities pidettiin vuonna 2006 Pariisissa, minkä jälkeen tapahtuma on ollut vuorovuosin Yhdysvalloissa ja Euroopassa. Viidessä vuodessa konferenssi on muodostunut tärkeimmäksi areenaksi, jolla humanistit ja digitaalisen teknologian asiantuntijat voivat kasvotusten keskustellen kehittää innovaatioita humanistisen tutkimuksen tarpeisiin.

Jo avajaispuheenvuoroista kävi ilmi, että konferenssin otsikolla *Digital Humanities* on monta tulkintaa riippuen siitä, minkä tieteenalan, koulukunnan tai mantereen näkökulmasta sitä tarkastellaan. Aikakin vaikuttaa käsityksiin automaattisen tietojenkäsittelyn ja humanististen tieteiden yhdistämispyrkimyksistä, minkä toi havainnollisimmin esiin Roberto Busa -palkittu emeritusprofessori Joseph Raben juhlaluennossaan.[1] Pioneeriaikoina 1960-luvun puolivälissä tätä liittoa oudoksuttiin epäpyhänä ja ohimenevänä lieve-ilmiönä. Vaikka tietotekniset mahdollisuudet ovat noista päivistä kehittyneet huimasti, moni humanistitutkija pitää edelleen digitaalista ulottuvuutta vain raaka-aineistojen varantona tai pakollisena pahana, joka vie resursseja oikealta tutkimustyöltä. 1800-lukua koskevan tutkimuksen työskentely-ympäristöä kokoava NINES-hanke[2] on huomannut tämän käyttäjäselvityksissään, tekstien analyysin digitaalista työkalustoa rakentava TAPoR[3] puolestaan prosessin aikana tiimin asenteista – siis samalla tavoin kuin lukuisat muutkin järjestelmäkehityshankkeet. Vuosi vuodelta nousee esiin kuitenkin yhä useampia esimerkkejä siitä, miten tietotekniikkaa hyödynnetään olennaisena osana varsinaista tutkimustyötä, miten tietoa prosessoidaan ja ymmärrystä kehitetään tietokoneavusteisesti. Konferenssissa esiteltiin esimerkiksi yhteisöllisen tieteenteon dynamiikkaa koskevaa tutkimusta[4] ja Hollannissa kehitteillä olevaa virtuaalista Alfalab-tutkimusympäristöä.[5]

Mielenkiintoisin teknologinen innovaatio ei kuitenkaan löytynyt konferenssiohjelmasta, vaan konferenssivieraiden käsistä: sähkökirjojen lukulaitteita käytettiin ahkerasti niin luentosaleissa kuin vapaa-ajallakin. Vieläkin suositumpia osallistujien käsissä olivat suurinäyttöiset puhelimet, joilla he pääsivät ennen muuta Twitteriin. Hashtag-tunnuksella #dh2010 luotiin konferenssiin kolmas viestinnällinen taso, jota

seurasivat sekä paikan päällä olijat että kollegat kotimaissa. Esitelmien aikana vilkuiltiin viestien virtaa ja saatiin sitä kautta seurata salissa istuvien tulkintoja ja kannanottoja. Pikaviestien puhekieliset kommentit auttoivat keskittymään käsiteltävään aiheeseen, ymmärtämään oudompiakin käsitteitä ja näkemään, millaiseen verkostoon tai yhteisöön tutkimus kiinnittyi. Yksi esityskin käsitteli Twitterin käyttöä ja merkitystä tieteellisissä konferensseissa.[6]

Seuraava Digital Humanities -konferenssi järjestetään Stanfordin yliopistossa Kaliforniassa. Suomessakin syntyy varmasti esimerkillisiä hankkeita sinne tarjottavaksi myös kirjallisuudentutkimuksen piirissä. Vaikka keskustelun painopiste on ilahduttavasti siirtynyt tekniikoista kohti teknologian käyttöä ja merkityksiä, kehittämistyössä mukana olleiden humanistitutkijoiden puheenvuoroja kaivataan lisää. Myös konferenssin silmiinpistävän anglo-amerikkalaista enemmistöä tasapainottaisivat mainiosti Skandinavian laidalta nousevat visiot.

Viitteet

[1] Roberto Busa Award & Lecture: Joseph Raben – Humanities Computing in an Age of Social Change at DH2010. <http://www.arts-humanities.net/video/roberto_busa_award_lecture_joseph_raben_%E2%80%93_humanities_computing_age_social_change_dh2010>
[2] NINES. Nineteenth-Century Scholarship Online. <http://www.nines.org/>
[3] TAPoR. Text Analysis Portal for Research. <http://portal.tapor.ca/>
[4] Siemens et al.: A Tale of Two Cities: Implications of the Similarities and Differences in Collaborative Approaches within the Digital Libraries and Digital Humanities Communities. <http://dh2010.cch.kcl.ac.uk/academic-programme/abstracts/papers/pdf/ab-623.pdf>
[5] Alfalab. <http://alfalablog.huygensinstituut.nl/>
[6] Ross et al.: Pointless Babble or Enabled Backchannel: Conference Use of Twitter by Digital Humanists. <http://dh2010.cch.kcl.ac.uk/academic-programme/abstracts/papers/pdf/ab-620.pdf>

Minna Maijala

(Epä)kriittisten editioiden kritiikkiä
Tekstikriittiset editiopäivät 3.–4.12.2009

Kirjallisuudentutkimuksen valtakunnallinen tutkijakoulu järjesti joulukuussa 2009 yhdessä SKS:n Edith – suomalaisen kirjallisuuden kriittiset editiot -yksikön sekä pohjoismaisen NCMS-keskiaikatutkimusverkoston kanssa kaksipäiväisen työpajan, jonka vetäjäksi kutsuttiin tekstikritiikin alan konkari David C. Greetham. Työpajaan osallistuivat keskeiset suomalaiset tekstikriittiset tutkijat ja hankkeet. Edithin lisäksi mukana olivat SLS:n Zacharias Topelius Skrifter, Anders Chydeniuksen Kootut teokset -hanke, Digital Editions for Corpus Linguistics (DECL) sekä tutkijoista Mari Hatavara, Minna Maijala, Teemu Manninen, Hanna Karhu ja Veijo Pulkkinen.

Professori D. C. Greetham johtaa englannin ja keskiajan tutkimuksen sekä digitaalisen teknologian ja pedagogian tutkijakouluja New Yorkin City Universityssä. Hän perusti monitieteisen tekstuaalitieteiden yhdistyksen Society for Textual Scholarship jo kolmekymmentä vuotta sitten ja toimi pitkään yhdistyksen julkaisun *Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*, nykyisen *Textual Cultures* -lehden edeltäjän, yhtenä päätoimittajana. Hän on julkaissut useita merkittäviä tekstikriittisen alan perusteoksia, kuten *Textual Scholarship: An Introduction* (1994), *Textual Transgressions: Essays Towards the Construction of a Biobibliography* (1998) ja *Theories of the Text* (1999), sekä toimittanut antologiat *Margins of the Text* (1997) ja *Scholarly Editing: A Guide to Research* (1995).

Työpajan työskentelymuotona oli ensisijaisesti vapaa keskustelu. Ensimmäisessä istunnossa suomalaiset hankkeet ja tutkijat esittelivät työtään ja siinä esiin nousseita haasteita professori Greethamille. Konkreettisten editiohankkeiden käytännön kysymysten sijaan keskustelu ajautui kuitenkin nopeasti alan metodisiin ja teoreettisiin kysymyksiin, jotka selvästi kiehtoivat Greethamia jo hänen omien tutkimusprojektiensakin vuoksi. Viime vuosina häntä ovat erityisesti kiinnostaneet tekstuaalinen kontaminaatio, keskeneräisen teoksen sekä tekstuaalisen virheen käsitteet. Hänen tuorein teoksensa on *Pleasures of Contamination. Evidence, Text, and Voice in Textual Studies* (2010).

Suljettujen ovien takana käydyn työpajakeskustelun lisäksi Greetham piti editiopäivien yhteydessä yleisöluennon, jonka hän oli otsikoinut "A Critique of (Un)Critical Edition". Luennossaan hän kävi lävitse tekstuaalitieteiden ja kriittisten editioiden metodisten kysymysten historiaa. Yleisöluennolla samoin kuin työpajassakin kiinnostavinta antia olivat Greethamin pitkään alan kokemukseen perustuvat kriittiset arviot

editioiden tekemisestä ja alalla vallitsevista, toisinaan dogmaattisistakin, metodeista. Greethamin mukaan ei voi olla olemassa lopullista, definitiivistä editiota. Editioita on tehtävä eri aikojen tarpeisiin, ja erityisesti ajan tarpeiden tulee näkyä selityksissä, koska lukijan ymmärryksen taso muuttuu. Se, mikä oli ymmärrettävää aikalaislukijoille, ei enää välttämättä avaudu tuleville sukupolville, ja kriittisten editioiden mahdollisuus on toimia kadonneen tiedon ja jo unohtuneiden kulttuuristen koodien välittäjänä.

Työpajan oheislukemistoonkin kuuluneessa esseessään "Uncoupled. Or, How I Lost My Author(s)" (*Textual Cultures* 3.1, 2008) Greetham käy läpi henkilökohtaista suhdettaan kirjailijoihin, joiden tekstikriittisten editioiden parissa hän on työskennellyt. Etenkin angloamerikkalaisen tekstikritiikin parissa työskentelevien kesken on tyypillistä, että tutkijat löytävät tutkimuskohteistaan oman "isähahmonsa", kuten Greetham ilmiötä kutsuu. Greetham itse on kuitenkin ollut uskoton omille tutkimuskohteilleen ja löytänyt jatkuvasti uusia kiinnostuksen kohteita. Hän kuitenkin korostaa tekstikriitikon henkilökohtaista panosta. Jokaisen tekstikriittisen edition kohdalla on hänen mukaansa kyse editoriaalisesta hybriksestä. Kaikki kriittiset, toimitukselliset päätökset ovat viime kädessä riippuvaisia teoksen toimittajasta itsestään, eivät dogmaattisista periaatteista.

David Greetham itse sijoittuu tekstikriittisellä kentällä ääripäiden väliin. Teoksissaan hän on pyrkinyt esittelemään kattavasti erilaisia tekstikriittisiä teorioita ja lähtökohtia sekä tarkastelemaan kriittisesti niiden suhteita toisiinsa. Työpajan keskustelussa tuli vahvasti läpi hänen oma tapansa lähestyä tekstikriittisiä pulmia ja kysymyksiä tuoreesti, ilman sitoutumista tiettyyn metodiikkaan tai teoriaan. Hän on ennemminkin kiinnostunut kaikkia dogmaattisia lähtökohtia murtavista peruskysymyksistä kuten siitä, mistä tiedämme, mikä on kirjailijan todellinen tyyli tai milloin teosta voidaan pitää yhteistyön tuloksena.

Greetham nosti esiin mielenkiintoisia kysymyksiä näytelmien tekstuaalisuudesta. Shakespearen näytelmien esitykset kestivät noin kaksi tuntia, joten painetut versiot ovat aivan liian pitkiä esitettäviksi. Mitä siis jätettiin esityksistä pois – kaikki runollisuusko? Hänen mukaansa on myös huomattava, että näytelmäkirjailijat, kuten Marlowe ja Shakespeare, saattoivat kirjoittaa repliikkejä tiettyjen tuntemiensa näyttelijöiden suuhun sopivaksi, ja tämä näkyi repliikkien tyylissä. Näytelmät ovatkin tekstien keskeneräisyyteen, virheisiin ja sosiaalisesti vaikuttuneen tyyliin liittyvien Greethamin ajatusten kannalta hedelmällistä aineistoa. Hän käytti myös useita musiikillisia esimerkkejä, joiden kautta kävi havainnollisesti ilmi hänen ajatuksensa epätäydellisestä teoksesta.

Suomalaisten kriittisten editioiden kannalta on tärkeää saavuttaa keskusteluyhteys pitkään alalla olleiden toimijoiden kanssa, koska oma historiamme kriittisten editioiden tekemisessä on katkonainen ja nykyisessä laajuudessa varsin lyhyt. D. C. Greethamin pitämä keskustelutyöpaja koettiin hyväksi avaukseksi tällä saralla ja samankaltaisia yhteisöllisiä työskentelytapoja ja yhteyksien luomista pyritään jatkossa kehittämään lisää.

Elisa Dammert

Variantti-kollokvio 2010: Teoksen äärirajoilla

Tekstikritiikin ja tieteellisten editioiden tutkijaverkosto Variantin kolmas kollokvio järjestettiin Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa 31.5.2010 otsikolla *Teoksen äärirajoilla – Teoksellisuuden rajoja koettelevat aineistot tutkimuksen ja editoinnin kohteina.* Aiempien kollokvioiden teemoja ovat olleet kirjeiden editointi ja stemmatologia. Tämänvuotisessa kollokviossa kuultiin kymmenen alustusta ja paikalla oli kolmisenkymmentä henkeä.

Veijo Pulkkinen aloitti kollokvion esittelemällä teoksen, tekstin ja dokumentin käsitteitä. Usein tekstin ja teoksen käsitteitä käytetään synonyymisesti. Pulkkisen mukaan käsitteet on kuitenkin syytä erottaa silloin kun tutkitaan teosta, josta on olemassa enemmän kuin yksi tekstiversio. Teos-käsitettä on mahdollista käyttää luokkakäsitteenä, jolloin voidaan puhua yhdestä ja samasta teoksesta, vaikka tekstiversioita olisikin useita. Mikäli teosta pidettäisiin identtisenä tekstin kanssa, olisi puhuttava useista eri teoksista, mikä ei olisi mielekästä. Pulkkinen haluaa erottaa myöskin lingvistisen tekstin ja dokumentin tekstin käsitteet toisistaan. Ensimmäinen tarkoittaa muuttumatonta, abstraktia tekstirakennetta, joka voi toistua erilaisina materiaalisina tuotoksina, dokumentteina. Aineellisina esineinä dokumentit altistuvat muutokselle. Muuttuessaan myös niiden teksti voi muuttua, jolloin ne eivät enää vastaa sitä abstraktia tekstiä, jonka aineellisia toteutumia ne olivat.

Sanna Nyqvist lähestyi teoksellisuutta pastissin kautta. Milloin ja missä määrin pastissia tulisi pitää itsenäisenä teoksena, kun pohjalla on kuitenkin toisen tekijän tuotos? Julkaistuissa pastisseissa paratekstuaaliset seikat kertovat teoksellisuudesta, joten ongelmallisimpia ovat postuumit ja julkaisemattomat pastissit. Rajatapauksena Nyqvist pitää pastissoivaa mukaelmaa, joka on pitkälti yhtenevä lähdetekstinsä kanssa. Pastissin teoksellisuus-ongelma sivuaa myös tekijäinoikeuslakia: kyseessähän on jäljitelmä, joka eroaa tekijän omaäänisestä tuotannosta.

Teemu Manninen on joutunut pohtimaan pelkkinä kopioina säilyneiden tekstien teoksellisuutta tutkiessaan sir Philip Sidneyn (1554–1586) *Astrophil and Stella* -sonettikokoelmaa. Kokoelmasta on säilynyt vain osittaisia käsikirjoituskopioita sekä kaksi kvarttoa ja folio. Ainoastaan folion tekstiä on pidetty luotettavana, muita virheellisinä. Mannisen mukaan kuitenkin kaikkia versioita on omana aikanaan luettu itsenäisinä teoksina.

Otto Mannisen runojen syntyprosessia tutkivan Hanna Karhun ja Zacharias Topeliuksen kirjeenvaihtoa editoivan Laura Mattssonin puheenvuorot käsittelivät teoksen valmistumisastetta ja teos-käsitteen käyttöä. Mannisen runojen aineistot koostuvat

varhaisista hahmotelmista, hieman työstetymmistä luonnoksista sekä puhtaaksi kirjoitetuista, lähellä julkaisua olevista käsikirjoituksista. Karhun mukaan kaikki säilyneet käsikirjoitukset eivät ole teosversioita, vaan kyseessä on pikemminkin prosessi. Etenkään luonnosvaihetta edeltäviä aineistoja ei voi pitää teosversioina. Topeliuksen laaja kirjeenvaihto on arkistoitu, ja arkistosta löytyy paljon hänen tuotantoonsa liittyviä melko viimeisteltyjä versioita, joita on lähetetty arvioitavaksi eri henkilöille. Topeliuksen koottuja kirjeitä toimitettaessa ongelmallisia ovat erityisesti sellaiset kirjailijalle lähetetyt kirjeet, joihin Topelius ei ole vastannut lainkaan tai joiden vastauksia ei ole säilynyt. Kuuluvatko nekin Topeliuksen kootuiksi kirjeiksi toimitettavaan teokseen?

Kollokviossa keskusteltiin myös esittävän taiteen teoksista. Pia Houni puhui draamavetoisesta teatterikäsityksestä, jossa näytelmä ei riitä teokseksi pelkästään kirjoitettuna, vaan tutkijan on otettava huomioon – mikäli ei ole kokenut itse esitystä – aikalaiskritiikit ja muu materiaali, joka on kytköksissä esitykseen. Ulla-Britta Broman-Kananen kertoi *Lucia di Lammermoor* -oopperasta, jonka suomenkielinen libretto tunnetaan, mutta partituuria sen sijaan ei. Anne Sivuoja-Gunaratnamin puheenvuoro käsitteli puolestaan Aino Acktéa *Salome*-oopperan nimiosan esittäjänä. Jokainen oopperaesitys avaa esitettävästä teoksesta uuden näkökulman. Mikäli musiikkiesityksestä on saatavilla vain kirjallinen tuotos, kuinka sitä voidaan tutkia kokonaisena teoksena? Toistuvat näyttämökerrat ja niissä esiintyvät identifiointia auttavat yhteiset piirteet tuottavat teoksen. Teos-käsitteen rinnalla voidaan puhua myös produktiosta, joka koostuu useista versioista, joista yksikään ei ole muita oikeampi versio.

Mikko Nortela ja Heli Kautonen toivat keskustelun nykyaikaan ja digitaalisiin teksteihin. Nortela erotti lukijan painokkaan roolin digitaalisten teosten tekemisessä: digitaalisissa teoksissa teos saattaa muotoutua vasta käyttäjän syöttämän tekstin tai linkkivalintojen kautta, jolloin teokseksi tulisi määritellä pikemminkin taustalla oleva ohjelma kuin sen yksittäinen, lukijan luoma versio. Kautonen puolestaan käsitteli digitointia, jossa teos siirretään analogisesta digitaaliseen muotoon. Digitaaliset teokset voidaan identifioida muun muassa DOI-tunnuksella (Digital Object Identifier), mutta ongelmaksi muodostuu se, että pienenkin muutoksen kokenut teksti olisi ehkä syytä identifioida uudella tunnuksella ja siten määritellä siis eri teokseksi.

Vaikka teos kuuluu taiteentutkimuksen keskeisimpiin käsitteisiin, perinteisessä kirjallisuudentutkimuksessa ei ole useinkaan pakottavaa tarvetta määritellä kirjallista teosta. Variantti-kollokvio kuitenkin osoitti, että teoksellisuuden määrittely ja teoskokonaisuuksien rajaaminen on monien aineistojen äärellä välttämätöntä.

Valtakunnallinen Variantti-verkosto pyrkii edistämään tekstikritiikin alan tuntemusta, tiedotusta, metodologista keskustelua ja yhteistyötä. Verkosto ja sen sähköpostilista ovat avoimia kaikille tekstuaalitieteistä kiinnostuneille. Listan liittymisohjeet ovat osoitteessa www.edith.fi/variantti.

Paula Henrikson

Editionsfilologiskt nätverk för utgivare i Norden

Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer (NNE) stiftades 1995 som ett samarbetsorgan för editionsfilologer och textkritiska forskare i de nordiska länderna. Nätverkets ändamål är att skapa rum för reflexion kring editionsvetenskapliga frågor, att främja vetenskapligt utbyte och att förstärka editionsvetenskapens ställning i Norden. NNE samlar för närvarande cirka 225 medlemmar. Medlemskapet är individuellt, och medlemskretsen inbegriper såväl medarbetare vid stora utgivningsprojekt som ensamarbetande utgivare och andra intresserade. Det är gratis att ansluta sig till nätverket; anmälan kan göras på nätverkets hemsida, www.nnedit.org. Som medlem får man nätverkets nyhetsbrev samt information om nätverkets konferenser. Dessutom får man möjlighet att köpa nätverkets skrifter till rabatterat pris. Nätverket har också en grupp på Facebook; ”NNE i FB”.

Nätverket har hittills avhållit elva konferenser, bland annat om grundtextval, variantredovisning, kommentering, digital utgivning, editionsfilologins kanonbildande funktion och frågor kring hermeneutik och filologi. Tack vare generöst ekonomiskt stöd från fonder i de nordiska länderna har deltagaravgifterna vid nätverkets konferenser kunnat hållas mycket låga. Nästa konferens kommer att hållas i Danmark den 30 september till 2 oktober 2011 på temat editionshistoria.

I nätverkets skriftserie, *Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer. Skrifter*, har hittills åtta band utkommit. Banden samlar i regel bidragen från nätverkets konferenser, ofta i bearbetad och/eller utvidgad form. Med stöd av NordForsk har nätverket också avhållit tre forskarkurser: om textval och textetablering (Norge, 2002), om kommentering (Sverige, 2003) och om variantredovisning, manuskriptbeskrivning och bibliografi (Danmark, 2004).

Nätverkets arbete koordineras av en planläggningsgrupp vars åtta medlemmar representerar fyra länder. Planläggningsgruppen består för närvarande av Hilde Bøe (Norge), Per Dahl (Danmark), Pia Forssell (Finland), Christian Janss (Norge), Paula Henrikson (Sverige), Johnny Kondrup (Danmark), Rainer Knapas (Finland) och Petra Söderlund (Sverige). Inför en konferens förstärks planläggningsgruppen vanligtvis av en representant för arrangörslandet.

Nätverkets språk är danska, norska och svenska. Det är nätverkets erfarenhet att editionsfilologiska frågor vinner i klarhet om var och en så långt möjligt får presentera dem på sitt modersmål. På detta sätt kan NNE också komplettera det europeiska

nätverket, ESTS (European Society for Textual Scholarship). Samtidigt kan språkvalet innebära en oavsiktlig barriär mot deltagare från Island och de deltagare från Finland som inte har svenska som modersmål. Förhoppningen är att nätverket ska kunna öka deltagandet från dessa delar av Norden.

Se vidare www.nnedit.org

Sakari Katajamäki ja Ossi Kokko

Tekstuaalitieteiden sanasto verkossa

Suomenkielinen tekstuaalitieteiden terminologinen sanasto julkaistiin lokakuussa 2010 Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ylläpitämillä verkkosivuilla osoitteessa www.edith.fi/tekstuaalitieteidensanasto/. Edith – suomalaisen kirjallisuuden kriittiset editiot -yksikön (SKS) koordinoima monitieteinen yhteistyöhanke aloitettiin alkuvuodesta 2008. Siihen ovat osallistuneet tekstuaalitieteiden eri aloihin erikoistuneita kirjallisuuden, teologian, historian ja kielitieteen tutkijoita.

Sanastossa määritellään noin 500 tekstikritiikin, bibliografian, geneettisen kritiikin, paleografian, kodikologian ja kriittisen editoinnin käsitettä, joiden erikielisiä termivastineita ilmoitetaan lisäksi yli 800 omina hakusanoinaan.

Verkkojulkaisu on tarkoitettu kaikille tekstuaalitieteistä kiinnostuneille, niin opiskelijoille, tutkijoille kuin kirjallisuuden harrastajillekin.

Veistoksesta versioon

Veijo Pulkkinen: *Epäilyksen estetiikka. Tekstuaalinen variaatio ja kirjallisen teoksen identiteetti*. Oulu: Oulun yliopisto, 2010. 242 s.

Englannissa ja Amerikassa teoreettinen ja tulkinnallinen kirjallisuudentutkimus erotetaan usein vähemmän tärkeinä pidetyistä lähdekriittisistä aputieteistään, kuten bibliografiasta, kodikologiasta, paleografiasta, diplomatiikasta, kriittisestä editoinnista ja stemmatologiasta. Näitä aputieteitä on kutsuttu kootusti nimellä ”scholarship”, tai tekstuaalitieteet, kuten suomalaisittain on sovittu puhuttavan. Viime vuosikymmeninä nämä aputieteet ovat kuitenkin saaneet osakseen laajempaa huomiota. Syitä on monia, kuten arkistojen digitoinnin herättämät kysymykset kirjallisten teosten luonteesta, tekijänoikeuksista, kustantamisen tulevaisuudesta ja niin edelleen. Mielenkiintoisin lienee kuitenkin tekstuaaliteoreetikkojen laajalti esittämä haaste, jonka mukaan kirjallisuudentutkijoiden olisi syytä kiinnittää huomiota tulkinnallisen variaation lisäksi myös tekstuaalisen variaation ongelmiin. Tulkintaperinteemme mukaanhan tekstit eivät ole merkityksiltään vakaita, vaan historiallisesti, kulttuurisesti ja subjektiivisesti muuntuvaisia - mutta tutkijat useimmiten unohtavat, paradoksaalista kyllä, tekstien materiaalisen muuntuvaisuuden.

Tekstuaalitieteiden perustana puolestaan on ajatus, jonka mukaan kirjalliset teokset ovat lukuisten skriptiaktien tuotteita, kuten Peter Shillingsburg on todennut. Kirjallista teosta ei pitäisi pelkistää satunnaisen painoksen satunnaiseen kappaleeseen painettuun tekstiin. Todellisuudessa teos koostuu lukuisista versioista – kuten käsikirjoitusversioista ja oikovedoksista, korjatuista tai muuten toisistaan poikkeavista painoksista – ja kirjailijan, toimittajien ja muiden niihin tekemistä muutoksista. Teoksen tekstiin vaikuttavat kopistien ja latojien tekemät virheet eri painoksissa ja eri julkaisuvaiheissa sekä monet muut tekstuaalisen transmission prosessit (kuten 1800-luvun romaanien julkaisu ensin jatkosarjoina lehdissä, sitten kirjoina). Näiden tutkiminen on tekstuaalitieteiden alaa.

Veijo Pulkkisen väitöskirja *Epäilyksen estetiikka. Tekstuaalinen variaatio ja kirjallisen teoksen identiteetti* on ensimmäinen suomalainen näitä kysymyksiä käsittelevä tutkimus. Se on ansiokas johdatus alansa aiheisiin ja pioneerityö etenkin luodessaan alan suomenkielistä terminologiaa.

Kolmiosaisessa tutkimuksessaan Pulkkinen lähtee kirjallisuudentutkimuksen ja tekstuaalitieteiden institutionaalisesta erottelusta. Hän toteaa pyrkivänsä selittämään, miten ja miksi erottelu syntyi, sekä tarjoamaan poikkitieteellisen analyysin, jonka avulla tästä kirjallisuustieteellisestä apartheidista voitaisiin päästä eroon. Rotuerottelu on uuden ajan ilmiö, ja Pulkkinen näkee sen syyksi juuri edellä kuvatun monoliittisen teoskäsityksen. Tämän sukujuuria hän jäljittää ensimmäisessä pääluvussaan antiikista asti painotaidon ja modernin tekijäkäsityksen syntymään ja siitä nykypäivän hypertekstiteoriaan. Keskeiseksi Pulkkinen näkee anglo-

amerikkalaisten yliopistojen institutionaalisen muutoksen 1900-luvun alussa. Tällöin kirjallisuudentutkimus erotti itsensä tekstuaalitieteistä suorittamalla ”tieteidenvälisen työnjaon” muun muassa uuskritiikin ja analyyttisen estetiikan tarjoamien teoreettisten välineiden avulla: aito tutkimus keskittyköön historiattomaan tekstiin ja sen tulkintaan, ja tekstuaalitieteet käsitelköötteoksia mykkinä artefakteina.

Kahdessa muussa pääluvussa Pulkkinen kritisoi tätä teoskäsitystä analyyttisessä kirjallisuudenfilosofiassa ja soveltaa sen tilalle kehittämäänsä epäilyksen estetiikkaa (”jokainen teksti on mahdollisesti virheellinen tai ainoastaan yksi versio teoksesta, jolla voi olla useita erilaisia versioita”[21]) Aaro Hellaakosken runojen analyysissä. Analyyttisen kirjallisuudenfilosofian esittely on pätevää. Hellaakosken runojen analyysistä minulla ei ole kriittistä sanottavaa, ja nautin kovasti Pulkkisen tekstikriittisestä analyysista, joka tarkastelee runojen vaihtoehtoisia versioita.

Läpi Pulkkisen käsittelyn kulkee hänen vakaa uskonsa siihen, että juuri uuskritiikkiä ja analyyttistä estetiikkaa on edelleen, jälkistrukturalismin jälkeenkin, pidettävä monoliittisen teoskäsityksen syntipukkina. Hän kyllä tunnustaa, että ”kirjallisen teoksen autonomisuus ja historiallisuus on usein kyseenalaistettu”, mutta väittää, että näin on tehty vain ”teoksen merkityksen muodostumisen tasolla”. Siksi uuskritiikin ja analyyttisen estetiikan perintö vaikuttaa yhä, ja ”pitää yllä sokeaa luottamusta tekstuaaliseen pysyvyyteen”. (42.)

Tässä kohtaa Pulkkisen tutkimuksen juoni alkaa ontua: tutkijan mukaan ratkaisua tilanteeseen on etsittävä analyyttisen kirjallisuudenfilosofian traditiosta, joka on ylläpitänyt kirjallisuudentutkimuksen ja tekstikritiikin välistä erottelua. Ratkaisu tuntuu oudolta. Ensinnäkin analyyttinen kirjallisuudenfilosofia on paitsi Suomessa, myös kansainvälisesti varsin marginaalinen ala. Toiseksi, olisi ollut paljon mielenkiintoisempaa jäljittää monoliittista teoskäsitystä esimerkiksi jälkistrukturalismin ja kulttuurintutkimuksen valtavirrassa. Nyt Pulkkinen käsittelee näiden taustalla olevia teorioita vain ohimennen hypertekstien teoriaa käsitellessään. Tällöinkin hän väittää, että ”Barthesin tekstin, Derridan arkkitekstin tai Deleuzen ja Guattarin rihmaston” kaltaisilla käsitteillä pyritään vain ”kuvaamaan niitä abstrakteja merkityksen muodostumisen prosesseja, jotka vaikuttavat aistein havaittavien tekstien ja muiden merkkijärjestelmien pinnan alla” (73).

Pinnanalisuuden metafora on hieman köykäinen. Jälkistrukturalismiin (sikäli kuin se on olemassa piirteikkäänä oliona) eivät kuulu tällaiset kognitiiviset metaforat, vaan juuri niiden pystyttämän ajattelun logiikan kyseenalaistaminen. Huomautan asiasta, koska tekemänsä rajauksen takia Pulkkiselta jää käsittelemättä yksi oleellinen syy angloamerikkalaisen kirjallisuudentutkimuksen rotuerotteluun: mannermaisen filosofian ja kriittisen teorian vaikutus.

Suuri osa amerikkalaista kirjallisuudentutkimusta lähestyy kirjallisuut-

ta poliittisen ja filosofisen analyysin välineenä: tutkimuksen kohteena on ideologinen ajattelu, joka teoksissa ilmenee. Tekstuaalitieteiden heikon aseman taustalla ei siis ole ainakaan Amerikassa ollut (pelkästään) vääränlainen teoskäsitys, vaan se tosiasia, että hyperpolitisoituneessa ilmapiirissä on ollut poliittisesti epäkorrektia kiinnittää huomiota scholarship-tyyppisiin aiheisiin, jotka kiinnittävät huomion ”epäolennaiseen” rodun, seksuaalisuuden, sukupuolen tai muiden tärkeämpien aiheiden sijaan. Tai näin ainakin oli, ennen kuin Jerome J. McGannin kaltaiset vasemmistolaiset tekstuaalitieteilijät huomauttivat 80-luvulla, että ideologiakriittisenkin analyysin on käsiteltävä niitä teoksen versioita, joita tiettynä historian hetkenä on luettu, eikä (kuten usein tapahtuu) myöhemmin toimitettuja kriittisiä editioita, joiden teksti saattaa poiketa alkuperäisestä huomattavasti.

Esittämästäni kritiikistä huolimatta on kulttuuriteko, että Pulkkinen kääntää tärkeää keskustelua ja käsitteistöä selvälle suomen kielelle. Hänen esittelemänsä epäilyksen estetiikan toivoisi yleistyvän kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Olisi myös kiinnostavaa, jos joku Pulkkisen innoittamana kysyisi, miksi Suomessa on vasta nyt, 2000-luvulla, herätty toimittamaan kriittisiä editioita kirjallisesta perinnöstämme – tai ylipäätään pohtimaan tekstuaalitieteiden paikkaa kirjallisuudentutkimuksen kentällä.

Teemu Manninen

Sotakirjat sensuurin kourissa

Helena Pilke: *Etulinjan kynämiehet. Suomalaisen sotakirjallisuuden kustantaminen ja ennakkosensuuri kirjojen julkaisutoiminnan sääntelijänä 1939–1944*. Bibliotheca Historica 123. Helsinki: SKS, 2009. 339 s.

Sotakirjallisuus on nähty suomalaiselle kustannustoiminnalle luonteenomaisena lajina, kansallisen identiteetin kannattajana. Siksi se on pitänyt pitkään yllä suosiotaan muuttuneista oloista huolimatta. Viime sodista – talvi- ja jatkosodasta – on seitsemän vuosikymmenen aikana julkaistu niin faktaa kuin fiktiotakin tuhansin tittelein, eikä mikään viittaa siihen, että sotakirjat katoaisivat kirjamarkkinoilta. Luonnollista on, että autenttisuuden aste sodankuvauksessa on vähentynyt ja suhde taisteluihin muuttunut etäisemmäksi, vähemmän intohimoja herättävään suuntaan.

Sodasta voidaan tutkimuksenkin puolella kirjoittaa entistä paremmin metodisin varustein sikäli kuin aineistot antavat myöten. Paljon sodanaikaisesta lähdemateriaalista on kuitenkin hävinnyt tai suoranaisesti tuhottu. Tämä käytännön ongelma näkyy myös Helena Pilkkeen väitöskirjassa *Etulinjan kynämiehet*, joka on tarkastettu Turun yliopistossa kulttuurihistorian oppiaineessa. Tutkiessaan sodanaikaista kustannustoimintaa ja erityisesti sensuurin vaikutusta sotakirjojen julkaisemiseen Pilke on ymmärrettävästi törmännyt vaillinaisiin aineistoihin,

keskeisten arkistosarjojen fragmentaarisuuteen ja kirjeenvaihdon aukkoihin. Sensorien, kuten esimerkiksi Valtion tiedotuslaitoksen päällikkönä jatkosodan aikana toimineen Kustaa Vilkunan, muistelmat vaikenevat aroista asioista.

Vaikeuksista huolimatta Pilke on rakentanut vuosien 1939–1944 tuottaman sotakirjallisuuden syntyoloista ja julkaisemisen rajoituksista selkeän kokonaiskuvan, joka samalla muodostuu yhtenäiseksi tarinaksi. Kuten draaman kaareen, siihen sisältyy jännitteitä, huippuja ja laskukohtia. Välivaiheessa ja finaalissa – suurvaltaintressien puututtua peliin ulkoministeri Molotovin hahmossa talvisodan jälkeen ja jatkosodan päätyttyä vahvemman osapuolen ehdoilla solmittuun välirauhaan – sotakirjallisuus näytti saaneen kuoliniskun. Mutta sekä ulkonaisista kolhaisuista että arvostuksen puutteesta piittaamatta laji on aina selvinnyt lamasta ja jatkanut elämäänsä uuden vuosituhannen puolelle saakka.

Kirjallisuudentutkimuksen piirissä sodankuvauksista on tehty aikojen kuluessa erinäisiä monografioita, joita Pilkkeen kulttuurihistoriallinen ote sopivasti rikastaa ja täydentää. Tutkimusmetodia väitöskirjassa voi väljästi luonnehtia kirjallisuussosiologiseksi tai kulttuurintutkimukselliseksi. Pilke selvittää perusteellisesti niitä institutionaalisia mekanismeja, joiden kautta sotakirjallisuus 1940-luvulla haki muotoa ja jotka säätelivät sen ideologisia sisältöjä. Tutkija korostaa työnsä kvalitatiivisia lähtökohtia, vaikka kokoaa myös kovaa faktaa julkaisuista ja sensuurin toiminnasta. Pilke on perehtynyt omakohtaisesti kustannustoimintaan WSOY:n kirjakerhon palveluksessa. Kotikenttäetu on selvästi tuonut tutkimukseen lisäarvoa: väitöskirjan tekijä tuntee kustannustalojen käytänteitä ja pystyy siten hyödyntämään niiden arkistoja täysimääräisesti.

Tutkimus osoittaa, että suomalainen kustannusjärjestelmä ja sitä säätelevä ennakkosensuuri joutuivat talvisodassa ja jatkosodan alussa kohtaamaan käsikirjoitusten tulvan valmistautumattomina ja sen takia improvisoimaan toimintatapojaan. Nopeat söivät hitaita: niinpä pienempänä kustantamona Arvi A. Karisto Oy pystyi talvisodan jälkeen valtaamaan markkinoita, kun suuret – WSOY ja Otava – vasta etsivät strategioitaan.

Merkittävässä roolissa ensimmäisten sotakirjojen impressaarina toimi dynaaminen kustannusjohtaja – kuten Kariston legendaarinen V. Hämeen-Anttila, joka ryhtyi itse leipomaan tarjotuista teksteistä julkaisukelpoisia teoksia. Kirjailijoiden, kustantajien ja sensorien kirjeenvaihdosta Pilke on saanut tutkimukseensa runsaasti värikkäitä sitaatteja, jotka kertovat ajan hengestä ja poliittisista käänteistä sotakirjojen taustalla. Kirjailijoiden, kustantajien ja sensuurin suhdetta vuosina 1939–1944 Pilke luonnehtii ”eräänlaiseksi pakon edessä solmituksi aseveljeydeksi, jossa joukkoja johti sensuuri”.

Tutkimuksellisten ansioiden ohella *Etulinjan kynämiehet* käy mallikelpoisesta esimerkistä siitä, miten tieteellinen esitys ottaa lukijan huomioon. Pilke kirjoittaa

tyylikkäästi ja tarvittaessa tiivistää iskevin virkkein tutkimuksensa tuloksia. Hänen mukaansa sota-aika teki suomalaisista lukijakansaa, ja samalla kirjojen tehtävät moninaistuivat: ”Kirja kuului sodan aikana kotiin ja korsuun. Se antoi lukijalle pakomahdollisuuden arjesta, tarjosi tietoa oman maan ja maailman tilanteesta, opetti hyödyntämään vadelmanlehdet ja vaarin vanhan takin. Kirja toi lohtua sankarivainajan omaisten suruun, esitteli nuorille neuvokkaita ja sankarillisia idoleja ja muistutti rintamamiehen mieleen oman yksikön tai rintamaosan tapahtumat, joista ei juoksuhaudassa saanut kokonaiskäsitystä.”

Tutkimuksen kulttuurihistoriallisesta lähtökohdasta johtunee, että sotakirjallisuus on väitöskirjassa määritelty kovin väljästi: mukaan tarkasteluun on otettu kaikenlaisia painotuotteita kartoista erilaisiin kuvateoksiin saakka. Käsitteen määrittelyn väljyys tuottaa sinänsä kiinnostavaa detaljitietoa, joka ehkä sensuurin toimintatapojen kuvaajana puolustaa paikkaansa. Sotakirjallisuuden laadullisen analyysin kannalta rajaukset vievät kuitenkin välillä kyseenalaisille sivupoluille. Löysyyttä laajassa työssä löytyy jonkin verran senkin takia, että muutamat havainnot on kirjattu melkein sanasta sanaan pariin kertaan.

Analysoidessaan sotakirjojen institutionaalisia ehtoja Helena Pilkkeen väitöskirja avaa arvokkaita näkökulmia myös kirjallisuudentutkijan käyttöön. Tutkimuksen tuloksilla on pysyvää merkitystä, ja ne inspiroivat edelleen jatkotutkimuksiin, joihin Pilkekin viittaa. Esimerkiksi kotirintamakirjallisuus, nuortenkirjallisuus ja naistenviihde sota-ajalta vaatisivat omat perusteelliset kartoituksensa.

Juhani Niemi

Kirjan matka äärestä viereen

Kai Häggman: *Paras tawara maailmassa. Suomalainen kustannustoiminta 1800-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Otava, 2008. 622 s.

Jyrki Hakapää: *Kirjan tie lukijalle. Kirjakauppojen vakiintuminen Suomessa 1740–1860*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1166. Helsinki: SKS, 2008. 466 s.

Pari vuotta sitten ilmestyneet Jyrki Hakapään väitöskirja *Kirjan tie lukijalle* ja Kai Häggmanin Suomen kustannusyhdistyksen 150-juhlavuotishistoriikki *Paras tawara maailmassa* kiinnittyvät kirjahistorian tutkimustraditioon, jota on viime aikoina Suomessa systemaattisesti kehitetty. Yhtälailla ne molemmat osaltaan sivuavat suomalaisen kirjallisuusinstituution tai -järjestelmän sosiologista tutkimusperinnettä. Molemmat tutkijat ovat tieteelliseltä taustaltaan historioitsijoita, mikä näkyy heidän teostensa lähestymis- ja esitystavoissa, ennen muuta käsitteiden muodostuksessa ja käytössä. Yhdessä teokset muodostavat varsin eheän kronologisen kuvauksen suomalaisen

kirjan kulttuurisesta, taloudellisesta ja sosiaalisesta merkityksestä 1700-luvun lopulta 2000-luvulle. Hakapään käsittelemä ajallinen jakso on 1700-luvun lopulta 1850-luvun suomalaisen kirja-alan kriisiin. Häggmanin teos puolestaan alkaa ”kirjallisen takatalven” nujertamiseksi perustetun Suomen kustannusyhdistyksen syntyideasta, vuodesta 1857, ja ulottuu näihin päiviin saakka.

Tottahan teosten välillä on suuriakin eroja, jo niiden erilaisen luonteen takia. Hakapään tutkimus on väitöskirja, joka noudattaa tunnontarkasti korkeimmalta akateemiselta opinnäytteeltä edellytettäviä argumentaation, dokumentoinnin ja esittämisen perinteitä. Häggmanin historiikki on puolestaan eri organisaatioiden ja yritysten historiaa sekä perhehistoriaa tutkineen ammattihistorioitsijan vapaammin kirjoitettua, kuvin höystettyä lähteillä ilottelevaa tekstiä. Hakapään tutkimus painottuu kirjallisuuden levitystoiminnan ja -organisaatioiden, ennen muuta kirjakauppatoiminnan syntyyn ja kehitykseen Suomessa, Häggmanin tutkimuksessa kohteena on puolestaan kirjatuotanto. Mutta niin kuin olettaa sopii, kumpikaan tutkijoista ei malta pysyä pelkän primaarikohteensa piirissä, vaan molemmat avaavat tutkimustaan myös kirjallisuusjärjestelmän muille osa-alueille ja yhteiskuntaan yleensä. Omaa tutkimusasetelmaansa Hakapää perustelee todeten, että ”[p]ainotuotteita on pystyttävä tarkastelemaan monien eri toimijoiden ja tehtävien synnyttäminä yhteisöllisinä tuotteina”. Tästä hänen varsinaiseksi tutkimuskohteekseen määrittyykin ruotsalaisen kirjallisuussosiologin Johan Svedjedalin käsitteen mukaan ”kirjan yhteisö”. Eräänlaiseksi tutkimukselliseksi esikuvakseen Hakapää tunnustaa amerikkalaisen, Ranskan kulttuurihistoriaan keskittyneen Robert Darntonin, joka muun muassa kirjahistorian näkökulmasta on kehittänyt uuden näkökulman Ranskan suureen vallankumoukseen.

”Sven Gabriel Elmgren jäi eläessään aikalaistensa varjoon, eikä häntä myöhemminkään ole juuri muistettu.” Tällä lauseella Häggman aloittaa tutkimuksensa. Se on viittaus siihen, mitä tuleman pitää: Elmgren-aloituksellaan Häggman osoittaa, että vaikka hänen tutkimuksensa kohde on merkittävä suomalainen kulttuurilaitos, ei tutkimuksen tarvitse perustua yksinomaan rakenteellisiin analyyseihin, numeraalisiin esityksiin tai virallisiin asiakirjoihin. Pienestä ja unohdetusta löytyy yhtälailla merkittävää, jopa mielenkiintoisempaa tietoa ja tutkimuksen materiaalia. Tällä tavoin intiimi, kuten vaikkapa Elmgrenin päiväkirjat, rikkoo suurta, jossain määrin jo tunnettua, kertomusta ja tuo tekstiin dynamiikkaa. Paljolti samalla tavoin toimii myös Hakapää, joskin hänen argumentaationsa kulkee yleistävämmällä, alati johtopäätöksiin pyrkivällä ja paikoin abstrahoivalla tasolla. Joka tapauksessa molemmissa tutkimuksissa historian mikro- ja makrotasot risteilevät ja luovat tekstiin tarinallista jännitettä.

Vaikka tutkijoilla molemmilla on oma ajanjaksonsa tarkasteltavanaan, tutkimusten esittämisen logiikka on eri: Hakapään tutkimus rakentuu synkronisesti tutki-

musteemojen mukaan, Häggman etenee lineaarisemmin. Hakapään tutkimuksen teemoja ovat muun muassa kirjakaupan ominaispiirteet, joihin kuuluvat muun muassa kaupan siirtyminen käsityöläisestä monopoliperiaatteesta universaaliin kauppaan, vaihtokaupasta rahatalouteen, ja virkamiesten valvontavelvoite ja muuntuva asiakaskunta. Toisena suurena teemana Hakapäällä on kirjakaupan toimijat ja toimintaympäristöt (toimipaikat ja liiketilat). Kirjojen tarjonnan tematiikkaa tutkija jäsentää muun muassa myynnin strategioita tarkastelemalla (myyntihakemistot ja tiedonvälitykseen perustuva myynti), selvittämällä kirjojen logistiikkaa ja myynnin rytmiä. Lisäksi Hakapää tarkastelee erikseen kansainvälisen ja kansallisen kirjatuotannon asemaa suomalaisessa kirjakaupassa ja pohtii eri kirjakauppojen menestyksen ja menestymättömyyden syitä: ahtaita markkinoita sekä peruspääoman ja liiketoiminnan laajuuden merkitystä. Hakapään esitystä täydentää liki 60-sivuinen liiteosasto, jonka selkeät tilastolliset esitykset jo sinällään antavat tiivistetyn kuvan suomalaisen kirjan yhteisön varhaisvaiheista ja kehityksestä.

Häggmanin etenemisen linja on toisentyyppinen. Hän on jakanut pitkän tarkastelujakson osaperiodeihin niin, että ensimmäisen jakson muodostavat vuodet 1857–1871, joiden aikana Suomen kustannusyhdistys elvyttää suomalaisen kirjallisen elämän. Toista periodia (1872–1905) luonnehtivat kirjatuotannon ja -välityksen massamarkkinat. Seuraavan jakson (1906–1939) läpäisevä ja hallitseva, myös kirja-alalle ulottuva teema on politiikka, kun puolestaan viimeisen, pisimmän ajanjakson tematiikkaa ovat kirja-alan teknologinen kehitys, talouden muutokset, globalisaatio, syvenevä kapitalistinen kilpailu ja siitä seurannut aggressiivinen yrityspolitiikka. Häggmanin jäsennystapa on tuttu, mutta tässäkin toimiva, hänen aikaisemmista kirjatuotannon tutkimuksistaan *Piispankadulta Bulevardille*. *WSOY:n historia 1878–1939* (2001) ja *Avarammille aloille, väljemmille vesille*. *WSOY:n historia 1940–2003* (2003). Lineaariseen esitystapaan liittyvän monoliittisen tylsyyden vaarat Häggman välttää lomittamalla pientä ja suurta historiaa. Näin syntyy hallittua mosaiikkia, jossa kirjan yhteisö, kirjallisuusinstituutio tai -järjestelmä valottuu useasta näkökulmasta.

Kirjan tie lukijalle ja *Paras tawara maailmassa* muodostavat tietyistä eroistaan huolimatta kokonaisuuden, joka varsin kattavasti kuvaa suomalaisen kirja-alan kehityksen, muutokset, nousut ja laskut yli kahden sadan vuoden ajalta. Joistakin tutkijoiden yksittäisistä tulkinnoista voidaan tietysti olla eri mieltä. Monelle kirjallisuudentutkijalle kirjallisuushistorialliset jäsennykset, jotka historioitsijat ottavat jokseenkin annettuina, ovat problemaattisia. Sosiologisesti suuntautunut kirjallisuudentutkija puolestaan odottaisi tutkimuksilta täsmällisempää arvoanalyysia ja ideologiakritiikkiä sekä tulkintaa kuvattujen ja analysoitujen ilmiöiden merkityksistä kirjallisuuden sisältöihin. Kirjallisuussosiologi jää kaipaamaan kuvausten lisäksi tarkempaa analyysia sosiaalisten järjestelmien

hierarkkisista kohtaamisista kirja-alan kontekstissa. Eikä häntä varmasti tyydytä se Jyrki Hakapään kategorinen toteamus, että käsitteenä kirjallisuusinstituutio olisi jotenkin kirjan yhteisöä jäykempi. Näin siksi, että kirjallisuusinstituution käsitekään ei ole mitenkään yksioikoisiin määritelmiin pysähtynyt käsite. Hakapään ja Häggmanin tutkimusten puolustukseksi todettakoon, ettei edellä esitetty problematiikka ole kuulunut niiden tutkimustehtäviin. Haasteen voi ajatella myös toisinpäin: Hakapään ja Häggmanin tutkimukset ovat tuottaneet tietoa ja avanneet asetelmia, joihin kirjallisuudentutkijoiden – niin sosiologisesti suuntautuneiden kuin kontekstuaalista tekstitutkimusta harjoittavien – tulisi innolla tarttua. Kaikkineen Hakapään ja Häggmanin kirjahistorialliset teokset ovat kirjallisuudentutkijalle vähintäänkin välttämätöntä yleissivistystä.

Risto Turunen

Arkistot avautuvat kirjallisuudentutkimukselle

Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso (toim.): *Lukemattomat sivut*: *Kirjallisuuden arkistot käytössä*. Helsinki: SKS, 2010. 231 s.

Kirjallisuudentutkimuksessa arkistojen hyödyntäminen on pitkään kuulunut etupäässä elämäkertojen kirjoittajien työnkuvaan. 1900-luvun jälkipuolen teoreettiset ja metodiset trendit ohjasivat tekstien lähilukuun ja karsastivat kaikkea, joka vähänkin vihjaisi tekstin tekijään, syntyprosessiin tai historialliseen kontekstiin. Viime aikoina kirjallisuudentutkijoiden kiinnostus arkistoja kohtaan on kuitenkin kasvanut. Esimerkiksi Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaineessa on järjestetty arkistojen käyttöön opastavia kursseja ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto on lähestynyt kirjallisuudentutkijoita yhteisin seminaarein. Tuorein esimerkki arkistojen avautumisesta kirjallisuudentutkimukselle on Elsi Hyttisen ja Katri Kivilaakson toimittama artikkelikokoelma *Lukemattomat sivut*: *Kirjallisuuden arkistot käytössä*.

Kokoelma esittelee kahdeksan tutkijan voimin ja yhdeksän artikkelin verran arkistojen hyödyntämisen mahdollisuuksia kirjallisuudentutkimuksessa. Aiheiltaan ja kohteiltaan monipuolisissa artikkeleissa syvennytään muun muassa arkistoihin biografisen tiedon lähteinä, pohditaan muistelmakäsikirjoitusten lajityyppiä sekä tutkitaan teosten syntyprosessia käsikirjoitusten ja kirjeenvaihdon valossa. Vaikka *Lukemattomia sivuja* ei varsinaisesti ole tarkoitettu oppikirjaksi, se sopii hyvin opiskelijoiden luettavaksi esimerkkinä niistä menetelmistä ja käytänteistä, joilla arkistoja hyödynnetään kirjallisuudentutkimuksessa.

Jos *Lukemattomien sivujen* tarkoituksena on kannustaa opiskelijoita ja tutkijoita tutustumaan laajemmin arkistoihin, johdantoartikkelin tapa esitellä arkistoa foucault'laisen vallankäytön ilmentymänä hieman oudoksuttaa. Kun tutkijoita aiemmin karkotettiin arkistoista tylsillä tarinoilla pesulakuiteista, niin nyt hei-

tä pelotellaan arkistovirkailijoilla, jotka valvovat asiakkaan jokaista liikettä kuin vartijat vankilassa. Arkiston käsitteen ja instituution selvittelyn sijasta olisi kenties kirjallisuudentutkijan kannalta kiinnostavampaa, jos johdannossa olisi paneuduttu enemmän arkistoaineiston käytön ja käyttämättömyyden historiaan, käytäntöihin ja haasteisiin.

Yksi käytännön ongelma arkistoaineistoa tutkivalle on se, miten viitata systemaattisesti ja tarkasti arkistolähteisiin, jotka usein ovat olemukseltaan epäjärjestelmällisiä. Ongelma näkyy valitettavasti myös *Lukemattomien sivujen* epäyhtenäisissä viittauskäytännöissä (epäyhtenäisyyttä on myös painetun kirjallisuuden osalta). Asia on tärkeä, koska esimerkiksi juuri Kirjallisuusarkistossa revisioidaan vanhentuneilla periaatteilla järjestettyjä aineistoja. Vaarana on, että aiemman tutkimuksen viittaushistoria menetetään kokonaan, mitä voisi verrata vaikkapa siihen, että painetuista kirjoista poistettaisiin sivunumerot.

Kokoelman parasta antia ovat artikkelit, jotka osoittavat, miten rikasta aineistoa arkistosta löytyy ja miten monipuolisesti sitä voidaan tarkastella. Perinteisintä arkistotutkimusta edustaa Hyttisen artikkeli, jossa hän jäljittää eri arkistoista biografisia merkintöjä unohdetusta työväenkirjailijasta Elvira Willmanista. Toisenlaista lähestymistapaa kirjailijaan edustaa Kaisa Kurikan artikkeli, jossa tarkastellaan Algot Untolan lukuisien tekijänimien kompleksista vyyhtiä arkistoaineiston valossa. Untolan tapaus mutkistuu vielä entisestään, kun sitä analysoidaan Gilles Deleuzen ja Michel Foucault'n käsittein. Älylliseltä silmänkääntötempulta vaikuttaakin se, että ensin korostetaan käsikirjoitusten materiaalisuutta ja ainutkertaisuutta, mutta heti sen jälkeen materiaalisuutta tulkitaan institutionaalisesti, jotta ainutkertaiset käsikirjoitukset voidaan rinnastaa painettuihin ja julkaistuihin teksteihin.

Julkaisemattoman ja julkaistun välinen problematiikka kulkee muutoinkin läpi koko artikkelikokoelman. Kivilaakson ja Anna Kuisminin artikkeleissa se kytkeytyy muistelmakäsikirjoitusten lajiin. Edellinen kokee ongelmaksi Elina Vaaran muistelmaluonnosten vaihtumisen lajityypistä toiseen, ja jälkimmäinen ihmettelee, miksi Anna-Maria Tallgrenin yksityiseksi tarkoitettu nuoruudenmuistelma on kirjoitettu kuin julkaistavaksi tarkoitettu teos. Minna Maijalan Minna Canthia ja Kukku Melkaksen Maila Talviota käsittelevissä artikkeleissa tarkastellaan käsikirjoitusten ja kirjeenvaihdon valossa mentorien ja kustannustoimittajien osuutta julkaistujen teosten syntyprosessiin. Kummassakin tulee ilmi, miten kirjailijoita on kehotettu lieventämään ilmaisuaan vastaanottajien moraalisen paheksunnan pelossa. Suvi Ratinen puolestaan vertaa Ain'Elisabet Pennasen julkaisemattoman romaanikäsikirjoituksen ja julkaistujen romaanien kotikuvausta. Käsikirjoitus osoittautuu poikkeukselliseksi siinä, että naisen ja kodin suhde kuvataan ensimmäistä kertaa negatiivisessa valossa.

Hanna Karhun artikkeli on sikäli merkittävä, että se on Suomessa ensim-

mäinen, joka soveltaa 1970-luvun alussa syntynyttä ranskalaista geneettistä kritiikkiä (*critique génétique*). Geneettinen kritiikki on kirjallisuudentutkimuksen suuntaus, joka on kehitetty nimenomaan modernien käsikirjoitusten analyysiin ja tulkintaan. Karhun kohteena on Otto Mannisen käsikirjoitusluonnos, josta hän hahmottaa paitsi runon syntyprosessin eri kerrostumia myös intertekstuaalisia viittauksia.

Artikkelit tarjoavat runsaasti erinomaisia yksittäisiä huomioita, joilla on myös yleistä merkitystä kirjallisuudentutkimukselle. Ensinnäkin se, että kirjallisuushistoriat kirjoitetaan yleensä painettujen tekstien pohjalta, mikä on ongelma etenkin näytelmäkirjallisuuden kohdalla, jota ei aina paineta, vaikka sitä ahkerasti esitettäisiinkin. Toiseksi se, että painettuja tekstejä lukiessa on hyvä pitää mielessä, että etenkin teosten loput voivat usein olla painostuksen edessä muutettuja. Ja etenkin arkistojen käyttöjä aloittelevan tutkijan on hyvä tietää, että esimerkiksi tiettyä kirjailijaa koskeva aineisto ei useinkaan ole samassa arkistossa, vaan se voi olla hajallaan eri arkistoissa ja jopa muiden kuin kyseisen kirjailijan henkilöarkistojen yhteydessä.

Lukemattomat sivut onnistuu muuttamaan kuvan pölyttyneestä arkistolähtöisestä kirjallisuudentutkimuksesta osoittamalla, miten paljon kiinnostavaa ja vielä suurimmaksi osaksi tutkimatonta aineistoa arkistoista löytyy. Vaikka käsikirjoitusten ainutkertaisuus ja autenttisuus johtuukin nimenomaan niiden tuotantohistorian kytkeytymisestä tekijäänsä, ei vanhakantainen biografia tai tekijäkeskeisyys ole ainoa tapa hyödyntää arkistoja. Artikkelit osoittavat, että arkistoaineistolla on hyvien kysymyksenasetteluiden valossa potentiaalia kyseenalaistaa useita kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä ja käsityksiä. Yhtenä keskeisimmistä sen, minkä ymmärrämme kirjallisuudentutkimuksen kohteeksi.

Veijo Pulkkinen

Kirjantekemisen konkretiaa keskiajalla

Tuomas Heikkilä: *Piirtoja ja kirjaimia. Kirjoittamisen kulttuurihistoriaa keskiajalla*. Helsinki: SKS, 2009. 191 s.

Tuomas Heikkilä tarkastelee teoksessaan keskiaikaista kirjaa esineenä, kirjoittamista fyysisenä tapahtumana, kirjoitustyylejä sekä kirjan kopioimista, levittämistä ja säilyttämistä kirjastoissa. Samoin mukana ovat keskeiset toimijat, kuten kopistit, kuvittajat, kirjakauppiaat ja notaarit. Heikkilä käsittelee siis kirjoittamisen ja kirjantekemisen luonnetta ja edellytyksiä keskiajalla kaikessa niiden konkreettisuudessa. Teoksen lopussa on katsaus aikaan, jolloin kirjapainotaito teki tuloaan ja ryhtyi kilpailemaan käsikirjoitusten kopioinnin kanssa. Heikkilä on kirjoittanut esityksensä yleiseurooppalaisesta perspektiivistä mutta paljolti Suomen oloja ja

Suomessa säilynyttä materiaalia silmällä pitäen. Hän painottaa Suomessa säilyneen materiaalin kansainvälisyyttä ja eurooppalaisuutta. Esityksen painopiste on uskonnollisissa teksteissä ja asiakirjoissa, kaunokirjallisuutta edustaa lähinnä epiikka. Kaunokirjallisuuteen liittyvää aineistoa Heikkilä olisi voinut käsitellä mielestäni enemmänkin.

Heikkilän esityksestä on kiehtovaa lukea, miten monenlaista inhimillistä kekseliäisyyttä oli olemassa ennen kirjapainotaidon keksimistä. Tämä kekseliäisyys ilmenee esimerkiksi materiaaleissa ja kirjoituksen apuneuvoissa ja niiden valmistuksessa, olipa kysymyksessä pergamentti, paperi, vesileima, muste tai sulkakynä. *Piirtoja ja kirjaimia* osoittaa havainnollisesti, millaisia johtopäätöksiä tutkija voi vanhojen fragmentaaristen tekstien materiaalin, vesileimojen, kirjoitusasun ynnä muiden samankaltaisten asioiden perusteella tehdä.

Toinen keskeinen seikka, joka Heikkilän esityksestä käy ilmeiseksi, on se, että monet niistä kirjoittamiseen ja kirjalliseen tekstiin liittyvistä ratkaisuista, jotka ovat edelleenkin käytössä, ovat peräisin keskiajalta pikemminkin kuin antiikista. Tästä kertovat esimerkiksi kirjainmuodot, tyhjä tila sanojen välissä ja välimerkkien käyttö.

Kirjoitustyyleistä annetaan havainnollisia esimerkkejä. Kaarle Suuren aikana kehittynyt karolinginen minuskeli lukemista helpottavana kirjoitustyylinä saa erityistä huomiota osakseen. Siihen nähden olisi ollut kiinnostavaa muistaa Einhardin (*Vita Karoli Magni*) tieto Kaarlen omista vaikeuksista kirjoitustaidon suhteen. Kaarlella oli Einhardin mukaan tapana pitää vuoteessa tyynyjen alla kirjoitustauluja (*tabulas*) ja vihkoja (*codicellos*), ”mutta liian myöhään aloitettu työ ei erityisemmin luistanut”.

Keskiaikaisen kirjoituksen muodoista riimukirjoitus mainitaan ohimennen Brittein saarten yhteydessä. Siitä olisi ollut kiinnostavaa kuulla enemmänkin, kun ottaa huomioon pohjoismaiset riimukirjoitustekstit.

Kirjastojen ja kirjakokoelmien määristä annetaan kiinnostavaa tietoa. Englantilaisen piispa Richard Buryläisen, Danten nuoremman aikalaisen, kirjastossa lienee ollut 1 500 käsikirjoitusta eli enemmän kuin koko Suomessa keskiajalla. Unkarin kuninkaan Matthias Corvinuksen kirjasto 1400-luvun jälkipuoliskolla käsitti noin 2 000 käsikirjoitusnidettä; sellaisenaan se oli läntisen kristikunnan suurin Vatikaanin kirjaston jälkeen. Määrät ovat peräti vähäisiä verrattuna Córdoban kalifin kirjastoon. Heikkilä mainitsee niteiden määräksi 400 000; määrä saattaa olla liioiteltu, mutta joka tapauksessa kyseessä on huomattavan suuri määrä kristikunnan kirjastoihin verrattuna. Kirjojen hankkimiseksi yksittäiset oppineet kävivät ”usein hämmästyttävän laajaa kirjeenvaihtoa”, kuten Heikkilä toteaa. Luostarit olivat myös kehittäneet omat verkostonsa käsikirjoitusten kopioimista, vaihtamista, myymistä ja ostamista varten.

Heikkilän elegantti, hienosti kuvitettu kirja osoittaa myös ne huomattavat kauneusarvot ja pyrkimyksen taiteelliseen

havainnollisuuteen, jotka keskiaikaisissa käsikirjoituksissa tulevat esille. Riittää kun mainitsee kuvat Troijan palosta tai takan ääressä lämmittelevästä lukijasta. Myös vähemmän kauniista sivuista annetaan esimerkkejä.

Vaikka työskentelyolosuhteet olivat usein ankeita kylmyydestä ja heikosta valaistuksesta johtuen, ergonomiaakin pyrittiin kehittämään: esimerkiksi Jean Miélot'n kirjoituskammiosta ei puuttunut vuodettakaan, kuten säilyneestä kuvasta ilmenee (51). Eräästä näkökohdasta olisi toivonut hieman enemmän tietoa. Heikkilä toteaa valaistusolosuhteiden hankaluuden ja turvautumisen kynttilöihin ja päreisiin. Samoin hän muistuttaa siitä, että joistain keskiaikaisista käsikirjoituksissa voidaan erottaa, mitkä osuudet on kirjoitettu kesällä, mitkä talvella. Miélot'n kohdalla hän toteaa, että tällä oli käytettävissään suurennuslasi – huomattava harvinaisuus tuolloin. Mutta entä silmälasit? Muun muassa optiikan kehityksen ansiosta myöhäiskeskiajalla tuli mahdolliseksi myös silmälasien käyttö. Voisi hyvinkin ajatella, että renessanssihumanistien työ, käsikirjoitusten yksityiskohtainen tutkimus, ei olisi ollut mahdollista ilman tällaista apuvälinettä.

Eläinten ystävät eivät ehkä viehäty kuvasta, jossa käyskentelee kolme lehmää ja jonka tekstinä on: "Muutamastakin lehmästä saa sivukaupalla hyvää pergamenttia" tai toteamuksesta: "ahkera kirjoittaja kulutti hanhittain sulkakyniä", niin paikkansa pitäviä kuin väitteet varmasti ovatkin. Jonkinlaisia kauneusvirheitä ovat myös eräät toistot ja kovin kuluneen sanonnan "ajan hammas" käyttö. Heikkilän käyttämien kansankielisten tekijänimien kohdalla olisi joissain kohden ollut aiheellista muistuttaa myös usein käytetyistä latinankielisistä nimistä (esimerkiksi Jacopo da Varazze, *Legenda aurean* tekijä, tunnetaan useimmiten nimellä Jacobus de Voragine).

Kirjaan liittyy käyttökelpoinen terminologinen sanasto. Lähde- ja kirjallisuusluettelon ohella mukana on myös suppea mutta hyödyllinen Lisälukemistoa-osasto; mielellään siinä olisi nähnyt myös E. R. Curtiuksen klassisen teoksen *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, jossa tuodaan esille kirjaan liittyvää topiikkaa, sekä Päivi Mehtosen teoksen *Poetria nova*, jossa on runousopin ohella myös yleensä keskiaikaisen kirjalliseen kulttuuriin liittyvää materiaalia.

H. K. Riikonen

Textual Variation and Its Interpretation in Aaro Hellaakoski's *Me kaksi*

The poet and forerunner of Finnish literary modernism, Aaro Hellaakoski, published his epic poem *Me kaksi* in 1920. In 1945 the work was reissued as a new extended edition where Hellaakoski inserted several poems already published in his other 1920s works. He also added some completely new lines and stanzas, and modernized the poetic language of the work to meet the standards of contemporary poetry. Also the bibliographical code of the work went through drastic changes, especially the cover picture and the typography.

By studying the textual variation and change in the bibliographic code of *Me kaksi* this article demonstrates how a text-critical approach may significantly enrich the literary interpretation of a work. A new stanza inserted in the 1945 edition becomes a key factor in the interpretation of the textual variation. The added stanza is of particular interest as it brings in the subject of writing that was not present in the first edition and connects it with the work's doppelganger theme. This article shows how the two text versions can be read side by side as a dialogue between the younger Hellaakoski who wrote the first edition of *Me kaksi* and the mature poet of the second edition. This interpretation would not be possible without comparing the two editions.

Veijo Pulkkinen

Translating, Revising, Editing: Finnish translations of *Les Misérables*

The present article examines the translation and retranslation of Victor Hugo's novel *Les Misérables* into Finnish. Several problems of the textual comparison of translations come into focus: identification of translations and their source or mediating texts, locating the texts, establishing connections between texts, and contextualizing research. One of the findings (and problems) is the mismatch between textual changes and paratextual clues. This phenomenon is connected to the larger theoretical and methodological issue of categorizing textual manipulation in translation research. Translating, retranslating, editing, and abbreviating are forms of textual change which are generally considered separately, even if they often overlap. Even the very process of determining what are valid categories can be questioned. Furthermore, the agents involved; publishers, translators and editors, as well as readers, may have had different aims and opinions about translating, which then lead to widely diverging conceptions about the nature of textual manipulation.

Outi Paloposki

The Genesis of a Work Is Not a Function of It's Text
The Study of Authorship in Textual Scholarship

This article provides a short introduction to how authorship has been studied within the many fields of textual scholarship (from bibliography, codicology, diplomatics and paleography to textual criticism, genetic critique and book history). The main aim is to explain the difference between criticism and scholarship to a Finnish audience, and to describe the differing tasks, objects and methodologies of textual study – highlighting the fact that questions of authorship are approached and construed slightly differently in textual scholarship. A central point is that whereas mainstream literary study is often founded on an analytic, hermeneutic imperative (the need to interpret literary works and place them within the hermeneutic horizons of genres, periods and literary institutions), textual scholarship is driven by a synthetic archival responsibility (the need to measure, order, edit, store and manage literary artefacts, documents and information, and to theorize the role of the archive in modern societies).

Four areas of textual authorship studies come into closer focus. Firstly, the article explains the background of genetic criticism in Pierre Macherey's and Michel Foucault's theoretical opening gestures, and explicates the notion that "the genesis of a work is not a function of its text" (Louis Hay). Then it takes up Jerome J. McGann's argument with the theory of final intentions in critical editing, and his notion of social collaboration and literature as a social act as the defining aspect of authorship. This is followed by an explication of the reasons behind Don McKenzie's enlargement of bibliographical study into the sociology of texts (the study of the social, material and economic conditions of textual transmission), and comparing them to Rachel Malik's suggestion that scholars ought to study the "horizon of the publishable". Finally the article examines the way in which recent scholars of early modern manuscript culture have revealed the "malleable" (Arthur Marotti) nature of manuscript texts and the social conceptions of authorship which prevailed in scribal publication. The conclusion contrasts these with our modern conceptions of literary works which themselves are related to the conditions imposed by print publication.

Teemu Manninen

KTS | Kirjallisuudentutkijain Seura
Finnish Literary Research Society

Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

Jäsenenä saat seuran julkaiseman Avain-lehden neljästi vuodessa sekä oikeuden osallistua seuran järjestämiin seminaareihin ja muihin tilaisuuksiin.

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain on tapa päästä sisään kirjallisuudentutkimuksen maailmaan. Se tarjoaa tieteellisten artikkelien, tutkimus- ja kirja-arviointien lisäksi erilaisia puheenvuoroja kotimaisesta ja ulkomaisesta kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta. Lisäksi se pyrkii herättämään keskustelua kirjallisuudentutkimukseen liittyvistä ajankohtaisista aiheista.

Uusi aikakauslehti jatkaa kirjallisuudentutkimuksen ainoana äänitorvena maassamme seuransa yli 80 vuoden kokemuksella.

Neljästi vuodessa ilmestyvä Avain on Kirjallisuudentutkijain seuran lehti, jonka saa seuran jäsenetuna maksamalla jäsenmaksun 40 euroa (opiskelijat ja apurahatutkijat 25 euroa) Seuran tilille 800012-1473445. Viestikenttään merkitään jäsenen nimi ja osoite lehden postitusta varten.

Ilmoittamalla sähköpostiosoitteesi seuran sihteerille Matti Kangaskoskelle (matti.kangaskoski@helsinki.fi) pääset mukaan myös seuran postilistalle **kts@uta.fi**, jolla tiedotetaan alaan liittyvistä tapahtumista. Listaa käytetään myös tiedonhankintaan, sekä keskusteluun kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevista ajankohtaisista aiheista.

Lisätietoja seurasta: http://www.helsinki.fi/jarj/skts

Laatulehdet lähelläsi.

KULTTILEHDET.NET