

ratkaisuja. Romaanin saksantajan ja ruotsintajan ratkaisuihin on nähtävissä esteettisten perusteiden lisäksi myös eettinen vire erityisesti siinä, miten kääntäjät suhtautuvat Viidan omintakeisen kielellisen ilmaisun kotouttamiseen toiselle kielelle.

Julia Tidigs taas tutkii artikkelissaan kahta suomenruotsalaista nykyromaanin paneutumalla teosten monikielisyteen sekä kaupunkitilan hahmotukseen. Sara Razain romaanissa *Jag har letat efter dig* (2012) ja Johanna Holmströmin *Asfaltsänglar* -teoksessa (2013) kysymys sanojen valinnasta konkretisoituu jo teosten tavassa käyttää kerronnassaan eri kieliä, mutta etenkin Tidigsin tavassa kyseenalaistaa ns. yksikielisyysparadigma sekä äidinkielelle perinteisesti annettuja merkityksiä. Artikkelissa kieli kytkeytyy monilla tavoilla eettisiin, esteettisiin ja poliittisiin kysymyksiin Tidigsin analysoidessa etnisyyttä, sukupuolta ja identiteetin tilallista hahmottamista.

Tämän lisäksi Riikka Ala-Hakula hahmottelee Henri Michaux'n *Parcours*-teosta (1965, ”Taival”) käsittelevässä esseessään aseemisen kirjoituksen luku- ja katsomistapoja tilanteena, jossa lukija-katsoja on moninaisten valintatilanteiden äärellä; aseemisen kirjoituksen verbaalisia merkityksiä kaihtava muoto vie lukijan pois totutuista lukemisen konventioista.

Myös *Avaimen* suomalaisia kirjallisuuden oppiaineita esittelevä sarja jatkuu tässä numerossa, kun Helsingin ja Turun yliopistojen yleiset kirjallisuustieteet esittäytyvät. Arvosteluissa puolestaan tarkastellaan uutta narratiivisuuden tutkimusta, suomalaista esseekokoelmaa sekä runoilijaelämäkertaa. Viimeksi mainittu on Leena Kirstinän teos Kirsi Kunnaksesta, ja kriitikko Siru Kainulaisen mukaan tekijä on elämäkerrassa valinnut sekä lähestymistapansa että sanansa mitä parhaimmin.

Antoisaa kesää ja hyviä lukusäitä toivottavat

Kaisa Kurikka ja Anna Helle

Muutokset Aaro Hellaakosken ”Vieras”-runon ulkoasussa¹

Tarkastelen tässä artikkelissa Aaro Hellaakosken (1893–1952) ”Vieras”-runon ulkoasuun tekemiä muutoksia. Runo ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1928 kokoelmassa *Jääpeili* (=J), jossa Hellaakoski uudisti runokieltä yhdistämällä vapaan mitan, paralleelisäkeiden, arkikielen ja kokeellisen typografian kaltaisia avantgardistisia piirteitä perinteisiin runokeinoihin, kuten riimiin ja mittaan (J, 30). Kokoelman ansiosta Hellaakoski on nostettu Edith Södergranin (1892–1923), Elmer Diktoniuksen (1896–1961) ja Gunnar Björlingin (1887–1960) kaltaisten 1910- ja 1920-luvun skandinaavisen modernismin edelläkävijöiden rinnalle (Envall 1998, 154–155; Herzberg, Haapala & Kantola 2013, 445–459; Laitinen 1997, 389).

Kokeellisuutta kirjallisuudessa on määritelty muun muassa innovatiivisuudeksi ja radikaaliksi poikkeamaksi valtavirrasta (Katajamäki & Veivo 2007, 12–13) ja kirjallisuudeksi, joka esittää perustavanlaatuisia kysymyksiä sanataiteen luonteesta ja olemassaolosta (Bray, Gibbons & McHale 2012, 1). Hellaakoski totesi itse myöhemmin *Runon historiaa* -teoksessa (1964) ajatelleensa 1920-luvun lopulla runoa nimenomaan painotuotteena: ”Miksei se jo syntyessään ajattelisi typograafista muotoansa!” (Hellaakoski 1964, 61, 63). *Jääpeilin* kohdalla kokeellisuus toteutuikin ennen muuta sen typografisessa ulkoasussa, jossa poiketaan Suomessa tuolloin vallinneesta runon visuaalisesta ulkoasusta, kuten säe- ja säkeistörakenteista ja ortografiasta eli kirjoitusasusta (esim. välimerkittömyys tai suuraakkosettomuus). Eri kirjaintyyppejä yhdistelevä kokoelma oli myös vastoin ajankohdan vallitsevaa typografista suuntausta, niin kutsuttua yksstiilisyyttä, jossa kaihdettiin eri kirjaintyyppien sekoittamista (Pajatti 1942, 109–111). Monille *Jääpeilin* kokeellisille piirteille löytyy yhtymäkohtia eurooppalaisesta avantgarderunoudesta.

”Vieras”-runo on yksi *Jääpeilin* välimerkittömistä ja suuraakkosettomista runoista. Lisäksi siinä esiintyy niin kutsuttua typografista säkeistönjakoa ja säkeen hajottamista. Typografisessa säkeistönjaossa on kyse mitallisesti yhteen kuuluvan säeryhmän erottamisesta kahdeksi tai useammaksi typografisten rivien ryhmäksi. Säkeen hajottamisella puolestaan tarkoitetaan mitallisen säkeen jakamista eri typografisille riveille. (Heikkinen 1999, 16, 19, 25, 42, 58, 71.) Myöhemmin Hellaakoski riisui runon näistä ortografisesti ja typografisesti kokeellisista piirteistä valikoimissaan *Valitut runot* (1940) ja *Runot* (1947). ”Vieraan” ulkoasussa tapahtui kiinnostavia muutoksia myös ennen sen painamista, minkä vuoksi puhun yleisemmin runon ulkoasusta kuin pelkästään sen

typografisesta toteutuksesta. Sama koskee rivin käsitettä, sillä mitallisten säeryhmien ja säkeiden jakamista ja hajottamista esiintyy myös käsikirjoituksissa.

Aineistoni koostuu *Jääpeilin* ja valikoimien ensipainosten versioiden lisäksi ”Vieras”-runon käsikirjoituksista ja korjausvedoksista, joita säilytetään Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa.²

Lähestymistapaani voidaan luonnehtia eräänlaiseksi geneettiseksi bibliografiaksi, jossa teoksen bibliografista koodia tarkastellaan sen syntyprosessin näkökulmasta.³ Bibliografisella koodilla tarkoitetaan oikeastaan kaikkia muita teoksen ominaisuuksia kuin sen tekstiä, jota bibliografisen koodin vastaparina nimitetään lingvistiseksi koodiksi. Bibliografiseen koodiin kuuluvat teoksen tuottamiseen, jakeluun ja vastaanottoon liittyvät sosiohistorialliset ja materiaaliset seikat. Bibliografista koodia tutkittaessa on kiinnitetty huomiota esimerkiksi kirjan sidontaan, kuvitukseen, paperin ja musteen laatuun sekä typografiaan. (Bornstein 2001, 6–7; McGann 1991, 12–15, 56–62.)

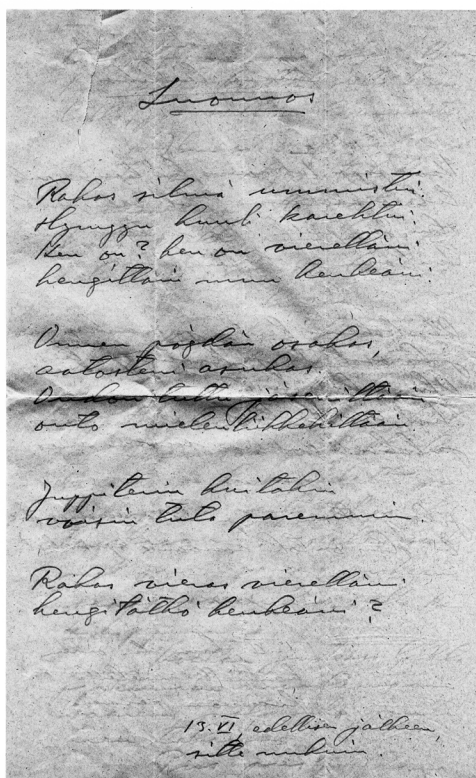
Typografiaa on usein tarkasteltu vain julkaistun painotuotteen pohjalta, jolloin se on näyttäytynyt varsin muuttumattomana entiteettinä. Näin tekstin ulkoasun muodonmuutokset esiintyvät sarjana toisistaan erillisiä bibliografisia koodeja. Etenkin visuaalisia runoja tai typografisesti kokeellisia teoksia on kuitenkin hyödyllistä tarkastella myös geneettisestä näkökulmasta valottamalla käsikirjoitusten ja korjausvedosten avulla prosessia, jossa bibliografinen koodi on vasta tekeillä. Geneettisen kritiikin ensisijaisena tutkimuskohteena eivät ole yksittäiset materiaaliset dokumentit, vaan niiden pohjalta tulkittava syntyprosessi (Ferrer 1998, 12–18; ks. myös Karhu 2012b, 12–17; Sikorski 2014, 22–27). Syntyprosessiin nähden teos ja sen geneettiset asiakirjat ovat tavallaan oheistuotteita. Näin voidaan erottaa toisistaan yksittäisen dokumentin bibliografinen koodi ja abstraktimpi tulemisen tilassa oleva bibliografinen koodi.

Geneettinen lähestymistapa paljastaa usein teoksesta kirjoituksen kerrostumia, joissa tekijä kokeilee eräänlaisen yrityksen ja erehdyksen menetelmän avulla eri vaihtoehtoja. Näiden kerrostumien tutkiminen tuottaa uutta tietoa ja uusia mahdollisuuksia myös teoksen julkaistun tekstin tulkintaan. ”Vieras”-runon muodonmuutosten seuraaminen valaisee, miksi Hellaakoski luopui sen ulkoasun kokeellisimmista piirteistä. Lisäksi se tarjoaa läpileikkauksen *Jääpeilin* kokeellisen typografian syntyprosessiin. Selvitän aluksi runon kirjoitusaikaa ja -paikkaa, ja tuon esiin erään lähteen, joka osaltaan on voinut vaikuttaa runon syntyyn. Tämän jälkeen tarkastelen runossa tapahtuvaa säkeen hajottamista ja kokeellista ortografiaa. Lopuksi pohdin teoskokonaisuuden osuutta runon typografisen ulkoasun määrittämisessä.

Luonnos

”Vieras” lukeutuu *Jääpeilin* toisen osaston runoihin, joka koostuu tekijän biografiaan kytkeytyvistä lapsi- ja rakkausrunoista. Hellaakoski avioitui 2.6.1924 Lempi Aaltosen (1892–1984) kanssa ja heidän esikoistyttärensä Katri syntyi 8.3.1925. Toisen osaston

runot onkin suureksi osaksi kirjoitettu vuosien 1925 ja 1927 välisenä aikana, kuten käy ilmi käsikirjoitusten päiväyksistä. ”Vieras”-runon varhaisin, ”Luonnos”-nimellä otsikoitu versio sisältyi Hellaakosken 15.6.1927 vaimolleen lähettämään kirjeeseen.



”Luonnos”. ”Vieras”-runon ensimmäinen tunnettu versio. Kuva: SKS KIA.

- 1 Rakas silmä ummistui.
- 2 Hymyyn huuli karehtui:
- 3 Ken on? ken on vierelläni
- 4 hengittäin mun henkeäni.

- 5 Onnen pöydän osakas,
- 6 aatosteni asukas.
- 7 Oudon tuttu jäseniltään
- 8 outo mielenliikkeiltään.

- 9 Juppiterin kuitakin
- 10 voisin tuta paremmin.

- 11 Rakas vieras vierelläni
 - 12 hengitätkö henkeäni?
- (Hellaakoski 15.6.1927.)

Runo syntyi Hellaakosken ollessa erossa perheestään Puulan järviryhmää koskevalla geologisella tutkimusretkellä. Samassa kirjeessä on myös julkaisematon humoristinen runo ”Liikaa leikiksi”, jonka toinen, ”Spesialistiksi” uudelleen nimetty versio (0471_0072452_086) löytyy *Jääpeilin* käsikirjoituksen loppuun liitettyjen hylättyjen runojen ja versioiden joukosta. Runon alle Hellaakoski on kirjoittanut: ”kun olin oikein haikialla mielellä rouvan perään”. ”Vieraan” luonnoksen alareunan merkinnästä selviää runojen kirjoittamisajankohta ja se, että Hellaakoski on kirjoittanut runot peräkkäin ennen nukkumaan menoa: ”13.VI. Edellisen jälkeen, sitten nukuin”.

Välimerkkinen, suuraakkosten tai ulkoasun suhteen ”Vieraan” luonnos on varsin tavanomainen. Säerakenne koostuu kahdesta nelisäkeestä ja kahdesta parisäkeestä. Erikoisinta lienee viimeinen säkeistöjako, joka on pikemminkin sisällöllisesti kuin mitallisesti motivoitu, sillä parisäkeet voisi periaatteessa yhdistää yhdeksi nelisäkeiseksi säkeistöksi (rivit 9–12). Jouko Heikkinen (1999, 76–77) on kiinnittänyt huomiota tähän *Jääpeilin* runorytmisissä esiintyvään fonologisen ja typografisen tason vuorovaikutukseen, joka ilmenee erityisesti säe- ja säkeistörakenteen variaationa. Perinteisessä kirjoitetussa mitallisessa runoudessa säe- ja säkeistörakenteet määrittyvät mitallisista perusteista. Useimmilla *Jääpeilin* runoilla on metrinen lähtökohta, mutta monesti Hellaakoski rikkoo mitallisen pohjarakenteen jakamalla metrisen säkeen tai säkeistön typografisiksi säkeiksi ja säkeistöiksi. *Jääpeilissä* typografista säkeistönjakoa esiintyy ”Vieraan” ohella runoissa ”Metsämajalla”, ”Suvikuu”, ”Aallot lyö”, ”Hauen laulu”, ”Suksilaulu”, ”Uni” ja ”Niin pieniksi”.

”Vieraan” ensimmäisessä säkeistössä esitellään tilanne, ja puhuja kysyy, kenet hän on päästänyt niin lähelle itseään, että he hengittävät samaa hengitystä. Toisen säkeistön kaksi ensimmäistä riviä vastaavat kysymykseen: nukkuja on osallinen yhteisestä onnesta ja on jatkuvasti puhujan mielessä. Säkeistön jälkimmäisissä riveissä esitellään tutun ja oudon, ulkoisen ja sisäisen antiteesit: nukkuja on ulkoisesti tuttu, mutta hänen mielenliikkeensä ovat tuntemattomat. Ensimmäinen parisäe vie tuon yhteiseen onneen sisältyvän vierauden, outouden ja tuntemattoman kosmisiin mittasuhteisiin. Parisäkeiden väliin lisätty tyhjä rivi kuvaa osaltaan harppausta, joka viimeisessä parisäkeessä vie takaisin nukkujan vierelle varioimalla rivejä 3–4. Siirtymä muistuttaa apostrofia eli retorista kääntymistä puhuttelemaan kolmatta osapuolta, joka voi olla henkilö, mutta usein myös kuoleman kaltainen personifioitu asia tai olento (Mayoral 2001). Usein puhuteltava on vain poissaoleva, kuten viimeisessä parisäkeessä, jossa runon puhuja kääntyy nukkujan puoleen kysyen: ”[r]akas vieras vierelläni/ hengitätkö henkeäni?”

Hellaakoski käytti samanlaista läheisyyttä ja rakkautta viestivää metonymiaa myös ainoassa romaanissaan *Suljettujen ovien takana* (1923). Romaani kertoo hiihtoretkellä aidanseipäeseen laskeneesta insinööri Pekka Suojasesta, joka hangella kuolemaa tehden käy läpi elämänsä vaiheita. Palatessaan kotiinpäin Suojasen ajatukset suuntautuvat perheeseen:

Muistavatkohan he molemmat minua nyt? Ehkä. Kyllä. Varmasti, minä tunnen sen. Odottakaa vielä muutama hetki, minä tulen. Syleilen teitä, sekotan hengitykseni teidän hengitykseenne, teen työtä teidän edestänne. (Hellaakoski 1923, 8–9.)

Hengitys on epäilemättä runsaasti viljelty topos runoudessa, viittaahan jo inspiraatio-sanan etymologia siihen. Hellaakoski on ehkä saanut innoitusta tämän topoksen muunnelmaansa Christoph Willibald von Gluckin (1714–1787) säveltämästä aariasta ”O del mio dolce ardor” (Oi suloisten toiveideni), joka sisältyy *Paride ed Elena* -oopperaan (”Paris ja Helena”, 1770). Libreton on kirjoittanut italialainen runoilija Ranieri de’ Calzabigi (1714–1795). Kyseinen aaria löytyy Alessandro Parisottin (1853–1913) toimittamasta laulukokoelmasta *Arie antiche: ad una voce per canto e pianoforte* (I–III, 1885–1888), jonka Hellaakoski (1964, 61, 63) nimeää selvittäessään *Jääpeilin* taustoja *Runon historiaa* -teoksessa. Hän kertoo kokoelman kirjoittamisen aikoihin perehtyneensä niin vanhempaan taiteeseen kuin ranskalaiseen moderniin runouteen ja kuvataiteeseen sekä keskustelleensa ystävänsä ja lankonsa kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen (1894–1966) kanssa kubismista ja futurismista. Näiden ohella Hellaakoski esittää *Jääpeilin* syntyyn vaikuttaneena tekijänä vaimonsa lauluharrastuksen ja *Arie antichen*, jonka myötä kokoelman säkeisiin on tullut laulullista sävyä. Laulukokoelmasta löytyy yhtymäkohtia ”Vieras”-runon lisäksi *Jääpeilissä* ilmestyneeseen ”Tyranni”-runoon.⁴

Paride ed Elena -ooppera perustuu Homeroksen *Iliassa* esittämään tarinaan Troijan prinsistä Parisista ja Spartan kuningatar Helenasta. Jumalattarien välisen kauneuskilpailun voittaja Afrodite lupaa tuomarina toimineelle Parisille palkkioksi Spartan kuningatar Helenan, jota ylistetään maailman kauneimmaksi naiseksi. Kyseinen aaria sijoittuu kohtaan, jossa Paris odottaa tapaamista Helenan kanssa:

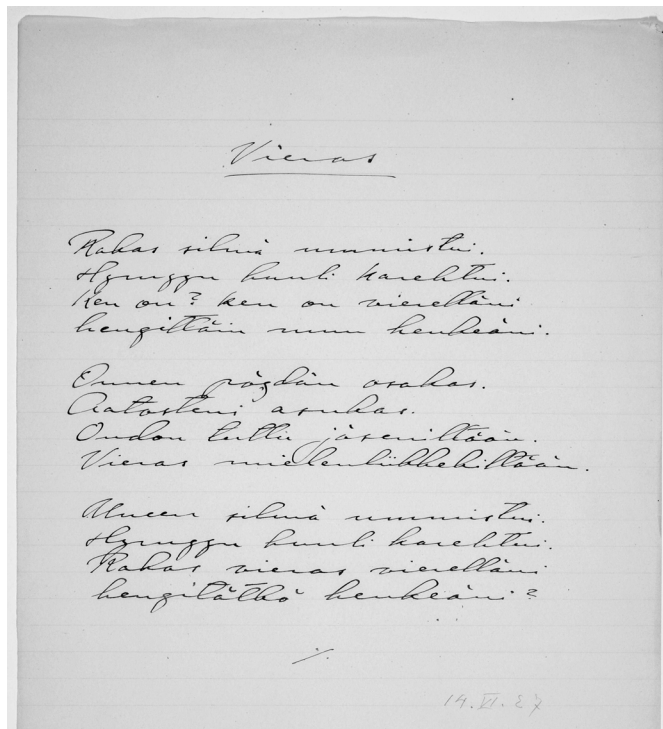
Oi suloisen intohimoni
kaivattu kohde,
ilma, jota hengität
lopulta hengitän minäkin.
Minne katseen käännänkin
sinun viehkeät kasvosi
piirtää Amor minuun:
mieleni kuvittelee
onnellisimpia toiveita;
ja kaipuussani, joka niin
täyttää rintani
etsin sinua, kutsun sinua, toivon ja huokailen.⁵
(Jarva & Sironen 2016, 32.)

Calzabigi kuvaa, miten kaipuu täyttää puhujan ajatukset toiveilla ja saa näkemään kaikkialla vain rakastetun piirteitä. Rakastettu määrittää puhujan koko olemassaoloa, kuten ajatus yhteisen ilman hengittämisestä ilmaisee hyvin. Tästä elintoiminnosta tulee lopun huokailussa kaipuun ja intohimon symboli.

Hellaakosken runossa rakastettu täyttää myös puhujan ajatukset ja siinä esiintyy samankaltainen ajatus yhteisen ilman hengittämisestä. Hellaakosken runossa keskeisintä on kuitenkin jännite vierauden ja äärimmäisen läheisyyden välillä. Rakastettu on niin lähellä, että he hengittävät toistensa hengitystä. Silti hän on nukkuessaan muualla. Hän on yhtä aikaa läsnä ja poissa.

Säkeen hajottaminen

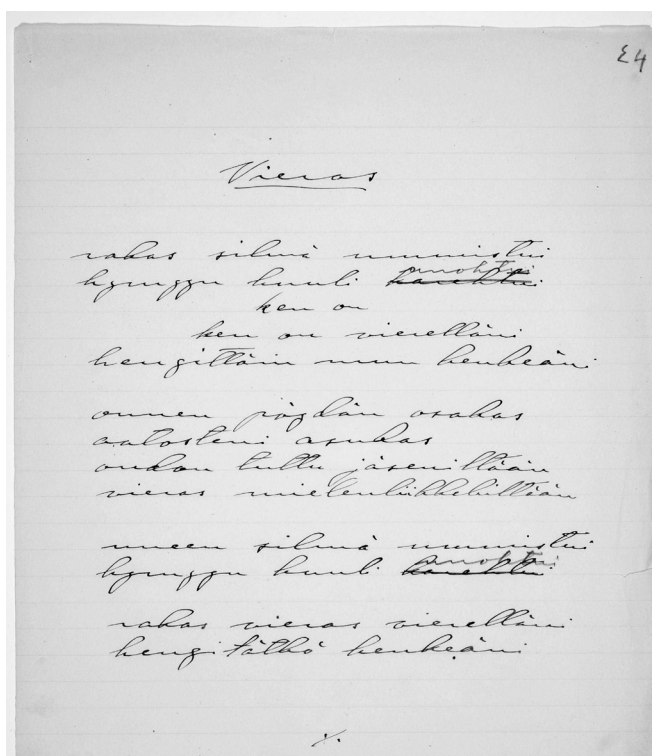
Lähes jokaisen Hellaakosken runokokoelman käsikirjoituksen loppuun on liitetty erillinen osasto, joka sisältää luonnoksia ja käsikirjoituksia enemmän tai vähemmän valmiista runoista, joista osa on julkaistu kokoelmassa ja osa julkaisemattomia. Hellaakoski on nimennyt näitä osastoja vaihtelevilla määreillä, kuten ”Kelvotonta”, ”Pois raakatuuta”, ”Puolikuntoista”, ”Raakkeja”, ”Luonnoksia”, ”Keskeneräisiä luonnoksia”, ”Secunda” ja ”Luonnospapereita”. *Jääpeilin* loppuun liitetyn osaston otsikkona on ”Uusia runoja/ (Kaseerattuja)” (0471_0072452_068). Verbi ”kaseeraata” tarkoittaa hylkäämistä ja kelpaamattomaksi arvioimista (*Nykysuomen sanakirja*, hakusana: kaseerata). Tässä osastossa on kuusi kokoelmassa julkaistua ja yhdeksän julkaisematonta runon luonnosta tai käsikirjoitusta. Julkaistujen joukossa on myös versio ”Vieras”-runosta.



”Vieras”-runon toinen tunnettu käsikirjoitusversio. Kuva: SKS KIA.

Tähän ”kaseerattuun” versioon Hellaakoski muutti välimerkitystä korvaten toisen rivin kaksoispisteen ja viidennen rivin pilkun pisteillä (0471_0072452_072). Hän lisäsi myös pisteen seitsemännen rivin loppuun. Pisteiden lisäämisen vuoksi rivit 6–8 alkavat nyt pienaakkosen sijasta suuraakkosella. Lisäksi kahdeksannen rivin ensimmäinen sana ”outo” on korvattu sanalla ”Vieras” ja rivien 9–10 vertaus Jupiterin kuihin on korvattu runon kahden ensimmäisen rivin variaatiolla: ”[u]neen silmä ummistui./ Hymyyn huuli karehtui.” Tässä versiossa tyhjällä rivillä ei enää ole aiempaa ikonista funktiota, mikä yhtäältä selittää, miksi Hellaakoski yhdisti viimeiset neljä riviä yhdeksi säkeistöksi. Toisaalta se osoittaa hänen myös ajatelleen viimeisiä rivejä yhtenäisenä mitallisena kokonaisuutena.

Merkittävimmät muutokset ”Vieras”-runon ulkoasuun ilmaantuvat *Jääpeilin* käsi-
kirjoituksen versioon (0471_0072452_027).



”Vieras”-runon *Jääpeilin* käsi-
kirjoituksen versio. Kuva: SKS KIA.

Hellaakoski palauttaa tyhjän rivin runon loppuun jakaen viimeisen nelisäkeen jälleen kahdeksi tyografiseksi parisäkeeksi. Tällaisena se esiintyy myös *Jääpeilin* ensipainoksessa. Runon sisältö ei kuitenkaan juuri muutu, sillä Hellaakoski on vain korvannut sanan ”karehtui” sanalla ”unohtui” riveillä 2 ja 11. Lisäksi Hellaakoski on muuttanut runon ortografiaa poistamalla kaikki välimerkit ja suuraakkoset.

Kiinnostavin muutos koskee kaseeratun version riviä 3, jonka Hellaakoski on *Jääpeilin* käsikirjoituksessa jakanut kysymysmerkin kohdalta kahdeksi eri riviksi ja sisentänyt ne porrasmaiseksi kuvioksi (3–4). Tällainen säkeen hajottaminen muistuttaa esimerkiksi Vladimir Majakovskin (1893–1930) runoudessa esiintyviä niin kutsuttuja tikapuu-säkeitä (ven. *lesenka*) (Janecek 1984, 222–236). Hellaakoskelle läheisempi esimerkki on Pierre Reverdy (1889–1960), jonka porrasmaisiksi kuvioiksi hajotettuja säkeitä esiintyy esimerkiksi Hellaakosken omistamassa *Anthologie de la nouvelle poésie française*-valikoimassa (1924).⁵ Reverdy toimitti *Nord-Sud*-nimistä (1917–1918) avantgardelehteä, mihin hän kirjoitti muun muassa kubismista kuvaillen sitä plastiseksi runoudeksi.

”Syntaxe”-nimisessä kirjoituksessa Reverdy (1918, 3) esittää, että runoudessa perinteisen lineaarisen syntaksin hylkääminen edellyttää uudenlaista typografiaa. Epäjatkuvien syntaktisten suhteiden kuvaaminen tapahtuu tilallisesti typografisen asemoinnin avulla. *Jääpeilin* runojen tapaan Reverdyn kokeellinen typografia on varsin hillittyä ja pitäytyy kirjapainon teknisten rajoitusten puitteissa.⁶ Hellaakosken tavoin Reverdy kannatti taiteenlajien muotopuhtautta, minkä vuoksi hän ei pitänyt esimerkiksi lainkaan Apollinainen kalligrammien tapaisista visuaalisista runoista, jotka hämärsivät kuvataiteen ja runouden välistä erottelua. (Greene 1967, 15, 33–34; Rothwell 1989, 33–34.)⁷

Säkeen hajottaminen ”Vieras”-runossa voidaan selittää välimerkkien korvaamisena typografisin keinoin. Muualla runossa rivien lopussa olevat pisteet on korvattu rivinvaihdolla. Kolmannen rivin tapauksessa rivin sisällä on kysymysmerkki, minkä johdosta rivi katkeaa, kun se korvataan rivinvaihdolla. Sisennyksien voidaan ajatella ilmaisevan kysymysmerkin pisteestä poikkeavaa funktiota. Molemmat kysymysmuodossa olevat rivit on sisennetty, vaikka kysymysmerkki esiintyy aiemmassa versiossa vain kerran kolmannen rivin sisällä. Toisaalta viimeisen rivin kysymysmuotoa ei ole korostettu typografisesti.

Merkittävää on, että Hellaakoski hajotti kolmannen säkeistön ja palautti runon lopun tyhjän rivivälän samalla kertaa, kun hän korvasi näitä kohtia välittömästi edeltävän sanan ”karehtui” sanalla ”unohtui” (rivit 2 ja 11). Kolmannen rivin kaksinkertaista sisennystä voidaan ajatella tauon ikonina, jossa kaikuu vielä edellisen rivin viimeisen ”unohtui”-sanan miellelyhtymä ajallisesti pitkään keston. Sisennys loitontaa puhujaa vierellä lepävästä vieraasta. Kysymysmuotoon sisältyy tunteettoman kohtaamisen ajatus: mikä on tämä vieras ja outo asia? Leveämpi sisennys tuo näkyville tämän minän ja toisen, tutun ja vieraan välisen etäisyyden ja jännitteen. Mutta samalla kysymys on uteliaisuutta ja avoin kutsu tulla tutuksi. Vastaus ja lähentyminen tapahtuu runossa harppauksin: aluksi hän on etäällä, yhtäkkiä hän on vieressä, seuraavassa hän hengittää jo puhujan henkeä.

Vastaavasti runon lopun tyhjä rivi seuraa heti ”unohtui”-sanaa merkiten typografisesti runon puhujan ja nukkujan välistä etäisyyttä. Hellaakoski muutti jo kaseeratussa versiossa luonnoksen kahdeksannen ”outo mielenliikkeiltään” -rivin muotoon ”[v]ieras mielenliikkeiltään” korostaen näin runossa hyödynnettyä ”vieras”-sanaan

liittyvää monimerkityksisyyttä yhtäältä jonakin outona ja tuntemattomana, toisaalta tuttuna vierailijana. Säkeen hajottaminen ja runon lopun säkeistön hajottaminen rinnastuvat tähän ajatukseen samanaikaisesta läheisyydestä ja etäisyydestä: ne kuuluvat mitalliselta rakenteeltaan yhteen, mutta ne on typografisesti etäännytetty toisistaan.

Kokeellinen ortografia

Jääpeilin ”Vieras”-versiossa Hellaakoski kokeili säkeen hajottamisen lisäksi myös ortografialla. Normaalisti välimerkkien tarkoituksena on auttaa lukijaa hahmottamaan tekstin merkitystä. Runoudessa tästä periaatteesta poiketaan usein esimerkiksi käyttämällä välimerkkejä taiteellisiin tarkoitukseen tai luopumalla niistä kokonaan, jolloin ne voidaan korvata esimerkiksi kokeellisella asemoinnilla tai typografisella kontrastilla.

Jääpeilin runoissa suuraakkosten poisjätö ja välimerkittömyys esiintyvät aina yhdessä. Tällaisia runoja on *Jääpeilissä* yhteensä yksitoista kappaletta: ”Keväinen junamatka”, ”Suvikuut”, ”Sade”, ”Dolce far niente”, ”Suksilaulu”, ”Kesien kesä”, ”Niin pieniksi”, ”Kahleet”, ”Veistäjä”, ”Hauen laulu” ja ”Vieras”. Tarkkaan ottaen runot eivät ole täysin välimerkittömiä tai suuraakkosettomia. Ensinnäkin jokaisen runon ensimmäinen kirjain on säännönmukaisesti ladottu versaalilla. Ainoa poikkeus on ”Dolce far niente”, jonka suuri alkukirjain on luultavasti unohtunut muuttua suureksi korjausvedosvaiheen laajojen muutosten yhteydessä, sillä runon käsikirjoituksessa (0471_0072452_015) ensimmäinen rivi alkaa vielä suuraakkosella.

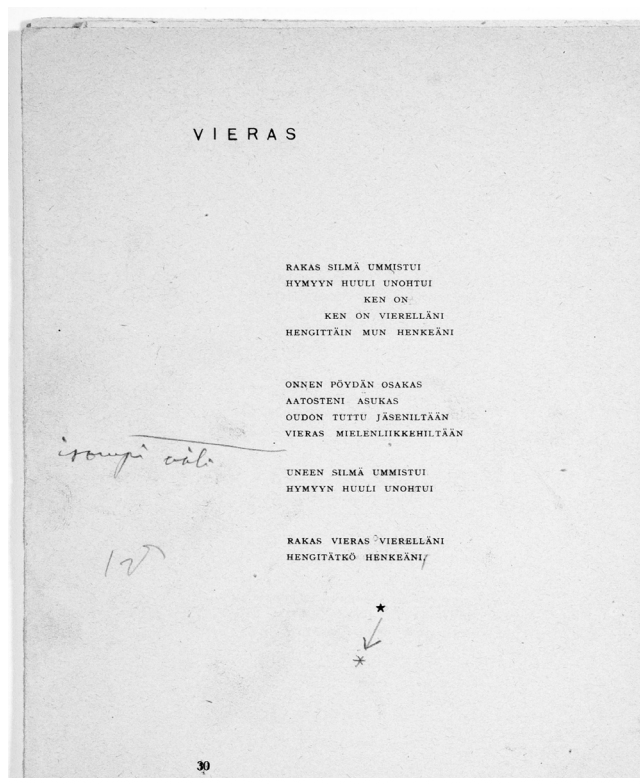
Toiseksi osassa runoista esiintyy muita välimerkkejä, kuten kaksoispisteitä, huuto- ja kysymysmerkkejä, vaikka Hellaakoski on poistanut niistä pisteet ja pilkut. Esimerkiksi ”Keväisessä junamatkassa” on yksi huutomerkki neljännen rivin lopussa: ”mies herää!” (J, 7), ”Suvikuussa” on kysymysmerkit kahdesti toistuvassa säkeessä: ”kuka riemun kiinni saa?” (J, 8) ja ”Suksilaulussa” on kaksoispiste ennen viimeistä sisennettyä säkeistöä” (J, 18). Välimerkittömyys tarkoittaa siis *Jääpeilissä* etupäässä pisteettömyyttä ja pilkuttomuutta.

Runojen välimerkittömyyttä ja suuraakkosettomuutta voidaan tarkastella myös *Jääpeilin* syntyprosessin valossa. Kirjoitusprosessin aikana Hellaakoski poisti, lisäsi ja korvasi runojen välimerkkejä toisilla. Säilyneen aineiston perusteella valtaosa välimerkittömistä runoista on syntynyt sellaisina. Näitä ovat ”Suvikuut”, ”Sade”, ”Dolce far niente”, ”Suksilaulu”, ”Kesien kesä”, ”Niin pieniksi” sekä ”Hauen laulu”. Sen sijaan runoilla ”Keväinen junamatka”, ”Kahleet”, ”Veistäjä” ja ”Vieras” on ollut vielä pisteet ja pilkut paikallaan luonnos- tai käsikirjoitusvaiheessa.

Edellä on todettu, miten Hellaakoski muutti ”Vieraan” välimerkitystä kaseeratussa käsikirjoituksessa. *Jääpeilin* käsikirjoituksessa ortografia on muuttunut radikaalisti: Hellaakoski on poistanut runosta kaikki välimerkit ja suuraakkoset. Kaseeratussa versiossa Hellaakoski käytti lähes yksinomaan pisteitä, mikä korosti rivien itsenäisyyttä ja erillisyyttä tehden runosta osin luettelomaisen sarjan rivin mittaisia päälauseita. *Jääpeilin*

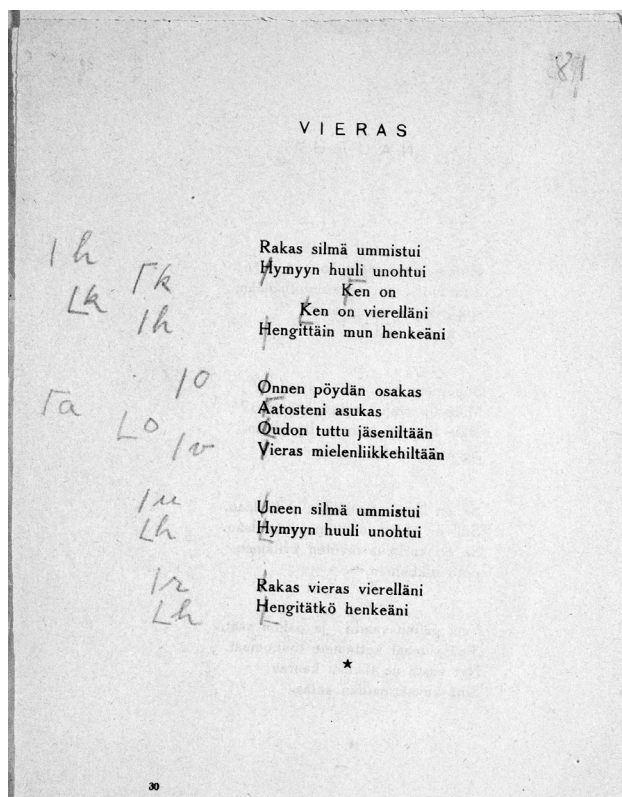
käsikirjoituksessa hän vapauttaa rivit tiukasta ortografiasta ja luottaa rivien säilyttävän itsenäisyyden ilman välimerkkejä. Pisteiden poistaminen rivien lopusta ei juuri vaikeuta tekstin ymmärtämistä, sillä rivinvaihto erottaa lauseet toisistaan.

Suur- ja pienaakkosten välisen vaihtelun kannalta on kiinnostavaa, että Hellaakoski suunnitteli aluksi koko *Jääpeilin* toisen osaston latomista kapiteelilla, kuten osaston runojen ensimmäiset korjausvedokset osoittavat (0471_0072453_020).



”Vieras”-runon ensimmäinen korjausvedos. Kuva: SKS KIA.

Runotekstien painaminen kokonaan kapiteelilla ei ollut mitenkään tavatonta 1920-luvulla. Esimerkiksi Paul Elouardin (1895–1952) *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves* -kokoelman (”Elämän tarpeet ja unien seuraukset”, 1921) runot on ladottu kokonaan kapiteelilla. Lisäksi runojen rivit on keskitetty. Suomessa esimerkiksi Suomen Kirjailijaliiton *Nuori Suomi* -joulukirjassa vuodelta 1925 on proosatekstit painettu tavalliseen tapaan antiikvalla suur- ja pienaakkosin, mutta kaikki runot on ladottu kapiteelilla. Runojen joukossa on myös *Jääpeilissä* myöhemmin ilmestynyt ”Tyranni” (Hellaakoski 1925, 63). Kokonaan pienaakkosilla ja ilman välimerkkejä latominen oli sen sijaan Suomessa harvinaisempaa. ”Vieraan” toisesta korjausvedoksesta näkyikin, miten Hellaakoski joutuu korjaamaan latojan tottumuksesta latomat rivien ensimmäiset kirjaimet suuraakkosilla (0471_0072454_014).



”Vieras”-runon toinen korjausvedos. Kuva: SKS KIA.

Hellaakoskelle se oli tuttua *Anthologie de la nouvelle poésie française* -valikoiman sivuilta, joilta löytyy muun muassa Apollinainen, Jean Cocteaun (1889–1963), Reverdyn, Tristan Tzaran (1896–1963) ja Philippe Soupaultin (1897–1990) ortografisesti kokeellisia runoja.

Pelkkien pienaakkosten käyttö muistuttaa saksalaisen typografin Jan Tschicholdin (1902–1974) tunnetuksi tekemää typografista suuntausta. Tschichold kiteyttää maailmansotien välisenä aikana kehittyneen, abstraktista kuvataiteesta ja konkretisista ammentaneen uuden typografisen suuntauksen manifestissaan *Die neue Typographie* (”Uusi typografia”), joka ilmestyi samana vuonna *Jääpeilin* kanssa. Tschichold oli kuitenkin jo aiemmin tehnyt suuntausta tutuksi lukuisilla artikkeleilla ja aikakauslehti *Typographische Mitteilungen in Elementare Typographie* -erikoisnumerolla (1925), ja Suomessakin uudesta suuntauksesta keskusteltiin jo kirjapainoalan ammattilaisten keskuudessa vuodesta 1927 alkaen (Itkonen 2012, 34–35).

Uudessa typografiassa tyhjänpäiväiseksi koettu koristeellisuus pyrittiin korvaamaan mahdollisimman yksinkertaisella ja tarkoituksenmukaisella typografialla. Ainoana koristeena Tschichold hyväksyi viivat. Kuvituksena tuli piirrosten ja maalausten sijaan mieluummin käyttää valokuvia ja fotomontaaseja. Kansallisista kirjaintyypeistä, kuten

fraktuurasta, oli luovuttava. Parhaana kirjaintyyppinä Tschichold piti groteskia. Tehokeinoina voitiin käyttää kirjaintyyppien lihavuus- ja kokoeroja. Perinteisestä symmetrisesti keskitetystä tekstin ladonnasta luovuttiin ja sivu tai aukeama voitiin sommitella epäsymmetrisesti niin horisontaalisesti, vertikaalisesti kuin diagonaalisesti ladotusta tekstistä. (Burke 2007, 29, 73, 150.)

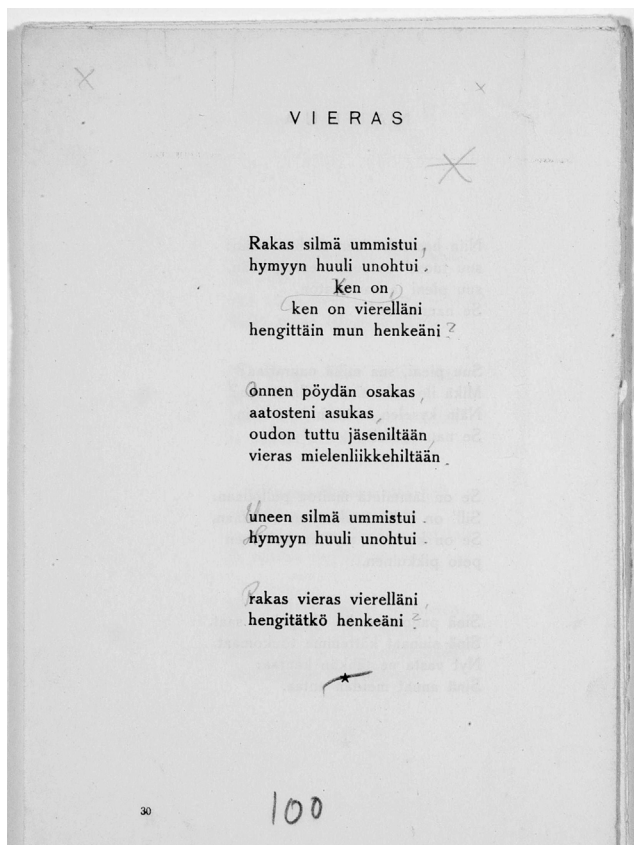
Jääpeilin toisen osaston pelkästään pienaakkosilla ladottujen runojen kannalta on kiinnostavaa, että uuden typografian tavoitteena oli kehittää uusi kirjaintyyppi, jossa ei olisi erillisiä suur- ja pienaakkosia. Paperikokojen DIN-standardin kehittäjä, insinööri Walter Porstmann (1886–1959) oli *Sprache und Schrift* -teoksessaan (”Kieli ja kirjoitus”, 1920) ehdottanut luopumista suur- ja pienaakkosten välisestä erosta ortografian yksinkertaistamiseksi. Tschicholdin mukaan olisi taloudellisempaa käyttää fraktuuran ja antiikvan suur- ja pienaakkosten asemasta vain groteskia pienaakkosta. Ajatusta toteutettiin muun muassa taide- ja arkkitehtuurikoulu Bauhausin julkaisuissa, joissa luovuttiin suuraakkosista. Kuvataiteilija, runoilija ja typograafikko Kurt Schwitters (1887–1948) puolestaan kehitteli samoihin aikoihin *Systemschriftii* (systeemikirjoitus), joka perustuisi pelkkien suuraakkosten käyttöön. (Burke 2007, 151–152.)

Suomessa ensimmäisiä uuden suuntauksen soveltajia oli taiteilija Toivo Vikstedt (1891–1930), joka suunnitteli vuosikymmenen lopussa useampia hengeltään konstruktivistisia kirjan kansia (Puokka 1983, 130, 154–5, 177, 179). Näiden joukkoon lukeutuu myös *Jääpeilin* kansi. Kustannusosakeyhtiö Otavan graafisena johtajana 1923–1930 toiminut Vikstedt saattoi myös olla vastuussa Olavi Laurin (oik. Paavola, 1903–1964) ja Mika Waltarin (1908–1979) *Valtateiden* (1928) typografasta, jonka kirjaintyyppien valinnat ja viivojen käyttö muistuttavat uuden suuntauksen typografiaa. Sen sijaan kokoelman konstruktivismia ja *art nouveauta* yhdistelevän kannen ja kuvituksen toteutti Sylvi Kunnas (1903–1971).

Jääpeilissä uuteen typografiaan viittaavat groteskin käyttö nimiössä, otsikoissa ja ensimmäisen osaston leipätekstissä sekä luopuminen suuraakkosista osassa runoista. Hellaakosken ajatus käyttää vain suur- tai pienaakkosia oli kuitenkin luultavammin peräisin modernin runouden käytännöistä kuin uuden typografian pyrkimyksestä pienaakkostypografiaan. Ensinnäkään *Jääpeili* ei toteuta suuraakkosettomuutta johdonmukaisesti läpi kokoelman. Toiseksi uudessa typografiassa säilytettiin välimerkit, toisin kuin *Jääpeilissä*, missä ne häviävät säännönmukaisesti suuraakkosettomuuden yhteydessä. Viimeistä seikkaa tukee myös toisen osaston kirjaintyyppien vaihtaminen kapitellista sekä pien- että suuraakkosia sisältävään antiikvaan. Kun teksti ladotaan kapitellina, muodostuu ortografisesti kokeellisten runojen kontrasti suhteessa osaston muihin runoihin ainoastaan välimerkittömyydestä. Sekä pien- että suuraakkoset sisältävällä antiikvalla ladottuna runojen kontrasti muodostuu sekä välimerkittömyydestä että suuraakkosettomuudesta. Tässä on mahdollinen selitys, miksi Hellaakoski ladotutti toisen osaston uudestaan antiikvalla.

Teoskokonaisuus ja typografia

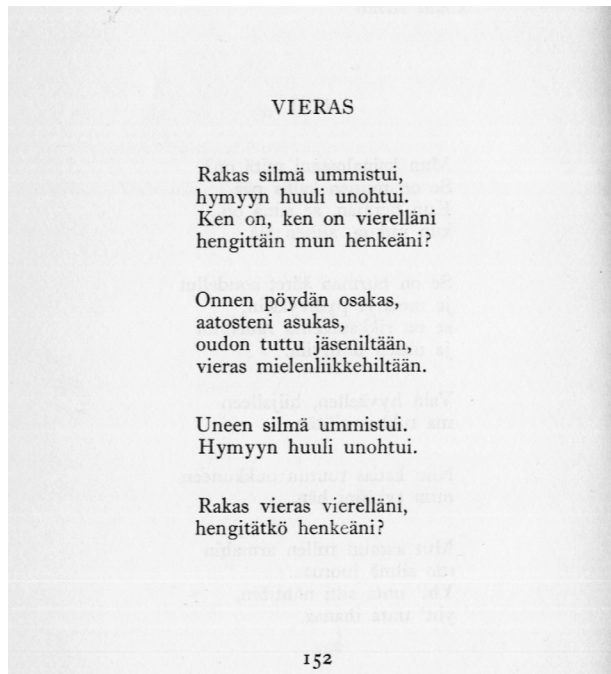
”Vieras” ilmestyi *Jääpeilissä* kolmannen korjausvedoksen asussa (0471_0072455_014).



”Vieras”-runon kolmas korjausvedos. Kuva: SKS KIA.

Korjausvedoksessa näkyy kuitenkin vielä Hellaakosken tekemiä muutoksia: hän on lisännyt pilkut riveille 1, 3, 6, 7, 8 ja 12; pisteet riveille 2, 9, 10 ja 11 sekä kysymysmerkin riveille 5 ja 13. Hellaakoski on myös korvannut suuraakkosilla pisteitä ja kysymysmerkkiä seuraavien sanojen initiaalit. Myös asteriski on poistettu runon lopusta. Lisäksi tekijä on merkinnyt neljännen rivin siirrettäväksi kolmannen rivin loppuun, mikä osaltaan puhuu sen puolesta, että *Jääpeilin* yhteydessä tapahtunut rivin hajottaminen kompensoi välimerkkien poistamista. Viimeisten parisäkeiden välisen tyhjän rivin Hellaakoski on jättänyt ennalleen.

Kolmanteen korjausvedokseen merkityt muutokset eivät kuulu *Jääpeilin* syntyprosessiin vaan ne liittyvät vuonna 1940 ilmestyneen *Valitut runot* -teoksen toimitamiseen (1940, 139–140). *Valittujen runojen* jälkeen Hellaakoski julkaisi ”Vieraan” samassa asussa myös vuonna 1947 ilmestyneessä *Runot*-valikoimassa.



”Vieras”-runo. *Runot*-valikoimassa (1947) ilmestynyt versio. Kuva: VP.

Hellaakoski koosti *Valittujen runojen* käsikirjoituksen alkuperäiskokoelmien korjausvedoksista, joihin hän merkitsi runoihin tehtävät muutokset. Sama toistui *Runoja*-valikoiman kohdalla. Nyt hän vain lisäsi joukkoon korjausvedoksia *Valituista runoista*. Kun käsikirjoitusta ei enää tarvittu, Hellaakoski palautti runojen kaikki korjausvedokset alkuperäiskokoelmien käsikirjoitusten yhteyteen. Myös *Valittujen runojen* korjausvedoksia on ripoteltu eri kokoelmien käsikirjoitusten ja korjausvedosten yhteyteen.

Kiinnostavaa ”Vieras”-runon revisioissa on se, ettei Hellaakoski jättänyt ennalleen *Jääpeilin* yhteydessä tekemäänsä säkeen hajottamista, vaan kokosi säkeen ja palautti runoon tavanomaisen ortografian. Vastaavalla tavalla kävi myös *Jääpeilissä* ilmestyneille ”Niin pieniksi”- ja ”Kahleet”-runoille, joista Hellaakoski ensin poisti välimerkit ja suuraakkoset *Jääpeiliä* varten mutta palautti ne takaisin *Valittujen* yhteydessä (1940, 147–150; 1947, 158–159). Tästä voisi ajatella, että Hellaakoski olisi tullut kokeilujensa suhteen katumapälle. Hellaakoski hyödynsi kuitenkin vielä myöhemmin typografista kontrastia esimerkiksi *Hiljaisuus*-kokoelman (1949) runossa ”Syys” sekä *Sarjoja*-kokoelman (1952) ”Piippulevolla”-sarjan ensimmäisessä osassa (1949, 41–43; 1952, 113–115). Hellaakoski ei myöskään yhdenmukaistanut täysin valikoimien runojen typografista ulkoasua, vaan ”Ensimmäinen tähti” ja ”Hauen laulu” saivat pitää pienemmällä kirjainkoolla, ”Muurari” kapiteelilla ja ”Dolce far niente” kursiivilla ja pienemmällä kirjainkoolla ladotut rivinsä (1940, 162–163; 1947, 142–143, 162–163, 166, 174–175).

Todennäköisempi selitys ”Vieras”-, ”Niin pieniksi”- ja ”Kahleet”-runojen revisioille on, että niiden kokeellinen ulkoasu oli tarkoitettu vain *Jääpeiliä* varten. Toisin sanoen Hellaakoski on pyrkinyt vahvistamaan kokoelman teoskokonaisuutta muuttamalla runojen ortografiaa ja typografista ulkoasua. Teoskokonaisuudella tarkoitetaan runokokoelman yksittäisten runojen suhdetta toisiinsa ja teokseen kokonaisuutena. Kuten Vesa Haapala (2012, 160–162) on todennut, poikkeavat runokokoelman järjestyksi-periaatteet proosateosten kerronnallisesta jäsentymisestä. Runot noudattavat vain harvoin kausaalista järjestystä. Runojen epäjatkuvuuden vuoksi runoteoksen kokoelmallisuus on pikemminkin assosiatiivista. Teoskokonaisuutta jäsentävät muun muassa runojen ryhmittäminen eri osastoihin, osastojen ja yksittäisten runojen motot, runojen sarjallisuus, runojen nimet tai niiden puuttuminen, temaattinen ja tyyllinen jatkuvuus tai variaatio sekä typografiset keinot.

Hellaakoski on myös itse pohtinut yleisemmällä tasolla teoskokonaisuuden merkitystä ”Runokokoelmien kokonaisrakenteesta” -esseen luonnoksessa, joka käsittelee kysymystä ”runokokoelmien kokonaisrakenteesta ja yksityisten runojen asemasta teoksen, runokokoelman, puitteissa”. Siinä Hellaakoski toteaa, että kokoelmassa runot muodostavat väistämättä keskinäisiä suhteita, vaikkei niitä olisi ajateltukaan itse runoja kirjoitettaessa. Viimeistään kokoelmaa järjestellessään tekijä ottaa kantaa teoskokonaisuuden kysymykseen, sillä teoksia ei laiteta summittain kokoon. Pohjaten omiin kokemuksiinsa lukijana ja kirjoittajana Hellaakoski olettaa seuraavaa:

[S]ellainen runoilija, joka on harjaantunut takomaan joitain suurempia kokonaisuuksia kuin tunnelmalyriikkaa, joutuu runokokoelmaansakin käsittelemään kokonaisuutena. Näin täytyy hänelle tapahtua viimeistään kun hän toteaa runonippunsa lukumäärän riittävän kirjaksi ja alkaa sommitella niistä kirjaa. Mutta on enemmän kuin luultavaa, että erilaisia kirjallisia muotoiluja kokenut ammattitekijä uumoilee runokokoelmiansakin kokonaiskuvaa jo ennen kuin se lukumääräisesti on valmistunut. Jos näin on, silloin kokonaiselämys saattaa inspiroida joitain uusia runoja ikäänkuin itseään varten, tekijäparasta riippumatta. (Hellaakoski, ”Runokokoelmien kokonaisrakenteesta”.)

Hellaakoski (14.9.1947) valitteli jälkeinpäin, että *Jääpeilistä* tuli kiireen vuoksi tyyllisesti ”sekasikiö”. Kokoelmaan mahtuikin monenlaista ainesta modernistisista kokeiluista lapsi- ja rakkausrunoihin, aforistista ja humoristisista ”Pikku pätkistä” totisiin uskonnollisiin aiheisiin. Typografian avulla Hellaakoski on luultavasti pyrkinyt tuomaan teokseen yhtenäisyyttä. Etenkin kokoelman neljän osaston leipätekstien latominen eri kirjaintyyppillä voidaan nähdä tällaisena ratkaisuna. Yhtäältä eri leipätekstien käyttö erottaa osastot omiksi kokonaisuuksikseen ja luo niiden välille kontrastia. Toisaalta se luo teoskokonaisuuteen yhtenäisyyttä sitomalla osastojen runoja toisiinsa. Verrattuna siihen, että teos olisi painettu yhdellä kirjaintyyppillä, luo kirjaintyyppien vaihtelu osastosta toiseen merkitystä nimenomaan typografian tasolla. Se kiinnittää erityistä huomiota

typografiaan ja panee ajattelemaan sen merkitystä suhteessa tekstiin, vaikkei olisi kyse lainkaan typografisesti kokeilevasta runosta.

”Vieras”-, ”Niin pieneksi”- ja ”Kahleet”-runojen kohdalla teoskokonaisuus olisi näin määrittänyt paitsi leipätekstin kirjaintyyppiä myös typografista ja ortografista kontrastia. Tämä ei ollut tarpeen enää valikoimissa. Valikoimissa joudutaan yleensäkin tinkimään alkuperäiskokoelmien yhtenäisyydestä. Tällainen kokoelmasta irrottaminen korostaa runon itsenäisyyttä, joskin se osallistuu samalla valikoimassa uusiin temaattisiin ja muihin ryhmittymiin. Unto Kupiainen (1953, 376) esimerkiksi on todennut, ettei Hellaakosken pyrkimys ollut *Valittuja runoja* laatiessa ”antaa kuvaa lyyrillisestä kehityksestään, vaan poimia esille ne tuotteet, jotka hänen mielestään yhä edelleen kävivät runosta.” Kokoelmasta irrottaminen saattoi motivoida Hellaakoskea luopumaan ”Vieras”-, ”Niin pieneksi”- ja ”Kahleet”-runojen typografisesta ja ortografisesta kontrastista, jota niissä ei alun perin esiintynyt.

Revisioiden vuoksi valikoimat ja kootut runot ovat usein ongelmallisia, jos tarkoituksena on tutustua runoon siinä muodossa, jossa aikalaisyleisö vastaanotti sen. Tässä suhteessa on yleensä parasta päästä käsiksi ensipainokseen. Jokaisella teoksen painoksella ja laitoksella, kuten myös käsikirjoituksilla, on oma bibliografinen koodinsa, joka kytkee tekstin tiettyyn sosiohistorialliseen tuotannon kontekstiin. Se, minkälaisen merkityksen teoksen eri manifestaatiot saavat, riippuu tietenkin tutkijan kysymyksenasettelusta. Runon syntyprosessin ja editiohistorian tarkastelu voi kuitenkin olla avartavaa, vaikka tarkoituksena olisi tutkia vain esimerkiksi kokoelman ensipainoksen runon versiota. ”Vieras”-runon ulkoasun muutosten tarkastelu osoittaa, miten uusia merkityksiä ja uutta tietoa syntyy nimenomaan verrattaessa käsikirjoitusversioita, korjausvedoksia ja laitoksia.

Viitteet

¹ Tätä tutkimusta ovat rahoittaneet Suomen Akatemia (projektinnumero 251025), Suomen Kulttuurirahasto (apurahanumero 00110730) sekä Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

² Viittaamista *Jääpeilin* käsikirjoituksiin ja korjausvedoksiin hankaloittaa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkiston päätös olla signumoimatta yksittäisiä käsikirjoituslehtiä (ks. Karhu 2012a). Tämän vuoksi viittaan alkuperäisen materiaalin sijasta arkiston digitoituun aineistoon, jossa jokaisella kuvalla on oma pysyvä yksilöllinen koodi.

³ Olen selvittänyt perusteellisemmin lähestymistapani teoreettista taustaa muualla, ks. Pulkkinen 2013.

⁴ ”Tyranni”-runo on luultavasti saanut keskeisen metaforan ja otsikon Giovanni Legrenzin (1626–1690) säveltämästä laulusta ”Che fiero costume” (”Miten julma tavoiltaan”), jonka tekstin tekijä on tuntematon (Parisotti 1885, 12). Laulun tavoin Hellaakoski kuvaa vauvaa armottomana mutta rakastettavana tyrannina, joka panee puhujan arvojärjestyksen uusiksi (J, 28).

⁵ O del mio dolce ardor bramato oggetto,/ l'aura che tu respiri, alfin respiro./ Ovungue il guardo io giro/ le tue vaghe sembianze/ amore in me dipinge:/ il mio pensier si finge/ le più

liete speranze;/ e nel desio che così m'empie il petto/ cerco te... chiamo te... spero e sospiro.
(Parisotti 1885, 106.)

⁶ Vaikka *Jääpeilissä* rikotaan silloisia typografisen harmonian periaatteita esimerkiksi sekoittamalla eri kirjaintyyppettä ja kirjainkokoja, pitäytyy Hellaakoski perinteisissä typografisissa keinoissa. Hellaakoski ei esimerkiksi pyydä latomaan tekstiä kaareksi tai muuhun vastaavaan muotoon, joka olisi vastoin kirjakkeiden ja muun typografisen välineistön nelikulmaista luonnetta (Malmström 1923, 581; Hendell & Vuorio 1942, 135; Drucker 2009, 43).

⁷ Muotopuhtaudella tarkoitan käsitystä, jonka mukaan jokaisella taiteenlajilla on oma keinovalikoimansa, joka määrittää sitä suhteessa muihin taiteenlajeihin. Se määrittää paitsi *Jääpeilin* typografiaa, myös Hellaakosken estetiikkaa yleisemmin. (Pulkkinen 2015.)

Kirjallisuus

Arkistolähteet

Aaro Hellaakosken arkisto, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto
(SKS KIA), Helsinki

Hellaakoski, Aaro 15.6.1927 (Kirje Lempi Hellaakoskelle). 954:8:43.

Hellaakoski, Aaro 1928 (*Jääpeili*). Runokokoelman käsikirjoitukset ja korjausvedokset.
Kl. 11540. Laatikko 1. Digitoitu lokakuussa 2013.

Hellaakoski, Aaro Runokokoelmien kokonaisrakenteesta (Artikkelin luonnos). Kl.
11596, Laatikko 5.

Hellaakoski, Aaro 14.9.1947 (Kirje Unto Kupiaiselle). Luetteloinaton.

Muut lähteet

[Anonyymi] (ed.) 1924. *Anthologie de la nouvelle poésie française*. Paris: Sagitaire.

Bornstein, George 2001. *Material Modernism: The Poetics of the Page*. Cambridge:
Cambridge University Press.

Bray, Joe, Alison Gibbons & Brian McHale 2012. Introduction. Joe Bray, Alison
Gibbons & Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental
Literature*. London & New York: Routledge, 1–18.

Burke, Christopher 2007. *Active Literature: Jan Tschichold and New Typography*.
London: Hyphen Press.

Drucker, Johanna 2009. Book Production of Russian Avant-Garde Books 1912–1916.
Journal of Artists Books 26, 39–45.

Envall, Markku 1998. The Period of Independence 1, 1917–1960. Ritva Poom
(trans.). George C. Schoolfield (ed.), *A History of Finland's Literature*. Histories of
Scandinavian Literature, vol. 4. Lincoln & London: University of Nebraska Press,
145–207.

- Ferrer, Daniel 1998. Le Matériel et le Virtuel: Du Paradigme Indiciaire à la Logique des Mondes Possibles. Michel Contat & Daniel Ferrer (dir.), *Pourquoi la Critique Génétique? Méthodes, Théories*. Paris: CNRS Éditions, 11–30.
- Greene, Robert W. 1967. *The Poetic Theory of Pierre Reverdy*. University of California Publications in Modern Philology 82. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Haapala, Vesa 2012. Teoskokonaisuuden runousoppia: esimerkkinä Katri Valan *Kaukainen puutarha*. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu (toim.), *Työmaana runous: Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 159–185.
- Heikkinen, Jouko 1999. *Jääpeili: Rytmin murros Aaro Hellaakosken lyriikassa*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hellaakoski, Aaro 1923. *Suljettujen ovien takana*. Hämeenlinna: Karisto.
- Hellaakoski, Aaro 1925. Tyranni. Iivo Härkönen (toim.), *Nuori Suomi XXXV: Suomen Kirjailijaliiton joulukirja*. Suomen kirjailijaliiton julkaisuja 12: Suomen kirjailijaliitto: Helsinki, 63.
- Hellaakoski, Aaro 1928. *Jääpeili*. Helsinki: Otava.
- Hellaakoski, Aaro 1940. *Valitut runot*. Helsinki: WSOY.
- Hellaakoski, Aaro 1947. *Runot*. Helsinki: WSOY.
- Hellaakoski, Aaro 1949. *Hiljaisuus*. Helsinki: WSOY.
- Hellaakoski, Aaro 1952. *Sarjoja*. Helsinki: WSOY.
- Hellaakoski, Aaro 1964. *Runon historiaa*. Helsinki: WSOY.
- Hendell, Lauri & V. A. Vuorio 1942. *Kirja ja kirjapainotaito*. Helsinki: Otava.
- Herzberg, Fredrik, Vesa Haapala & Janna Kantola 2012. The Finland-Swedish Avant-Garde Moments. Hubert van den Berg, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartarson, Torben Jelsbak, Rikard Schönström, Per Stounbjerg, Tania Ørum & Dorthe Aagesen (eds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Amsterdam: Rodopi, 445–461.
- Itkonen, Markus 2012. *Kadonneet kirjaintyyppit: Suomalainen kirjainmuotoilu 1920–1985*. Helsinki: RPS-yhtiöt.
- Janecek, Gerald 1984. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Jarva, Eero & Timo Sironen 2016. Italialaista barokin tuntematonta laulurunoutta 1600-luvun puolivälistä ja Ranieri de' Calzabigin oopperalibretosta *Paride ed Helena* ('Paris ja Helena') vuodelta 1770. *An Dante*, 30–32.
- Karhu, Hanna 2012a. Miten löytää neula heinäsuovasta ja auttaa muutkin sen jäljille – eli kuinka viitata arkistoaineistoihin. *Avain* 3/2012, 62–64.

- Karhu, Hanna 2012b. *Säikeiden synty. Geneettinen tutkimus Otto Mannisen runokäsikirjoituksista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Katajamäki, Sakari & Harri Veivo 2007. Johdanto. Harri Veivo & Sakari Katajamäki (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 11–18.
- Laitinen, Kai 1997. *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: WSOY.
- Lauri, Olavi [Olavi Paavolainen] & Mika Waltari 1928. *Valtatiet*. Helsinki: Otava.
- Kupiainen, Unto 1953. *Aaro Hellaakoski. Runoilija ja ihminen*. Helsinki: WSOY.
- Malmström, K. 1923. *Kirjapainotaidon oppikirja, latomis-osa*. Helsinki: Otava.
- Mayoral, José Antonio 2001. Apostrophē. A. Ballesteros (trans.). Thomas O. Sloane (ed.), *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford & New York: Oxford University Press, 29.
- Nyky-suomen sanakirja* 1985. Matti Sadevuori et al. (toim.). 3 nidettä. Helsinki: WSOY.
- McGann, Jerome J. 1991. *The Textual Condition*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pajatti, Armas 1942. Painotuotantomme ulkoasun vaiheita vuosisatamme aikana. Einari Teräskivi & Olavi Suominen (toim.), *Suomen kirjapainotaidon historiaa 1900–1942*. Helsinki: Helsingin Graafillinen Klubi, 93–148.
- Parisotti, Alessandro (a c. di) 1885. *Arie antiche: ad una voce per canto e pianoforte*. Milan: Ricordi.
- Pulkkinen, Veijo 2013. A Genetic and Semiotic Approach to the Bibliographical Code Exemplified by the Typography of Aaro Hellaakoski's "Dolce far Niente". *Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 10, 163–186.
- Pulkkinen, Veijo 2015. "Bring the Artist to the Composing Room!" Text and Image in Aaro Hellaakoski's Concept of Book Arts. *Scandinavian Studies* 87(3), 332–364.
- Puokka, Jaakko 1983. *Kolmipäinen koira: Topi Vikstedt, 1920-luvun taiteilija ja hänen maailmansa*. Helsinki: Otava.
- Reverdy, Pierre 1918. Syntaxe. *Nord-Sud. Revue littéraire* 14, 3.
- Rothwell, Andrew 1989. *Textual Spaces: The Poetry of Pierre Reverdy*. Amsterdam: Rodopi.
- Sikorski, Filip 2014. *A Genetic Analysis of Miklós Szentkuthy's "Prae"*. Helsinki: Helsingin yliopisto.