

1560

# JÄÄPEILI

RYTMIN MURROS AARO HELLAAKOSKEN LYRIIKASSA

Jouko Heikkinen

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopiston  
kirjallisuuden laitoksessa  
Kevät 1999

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Kirjallisuuden laitos
Tekijä Jouko Heikkinen	
Työn nimi Jääpeili - rytmin murros Aaro Hellaakosken lyriikassa	
Oppiaine Kirjallisuus	Työn laji Pro Gradu -työ
Aika Kevät 1999	Sivumäärä 78 + (4)
<p>TIIVISTELMÄ - ABSTRACT</p> <p>Työssä käsitellään Aaro Hellaakosken runorytmiikan murrosta Jääpeili-kokoelmassa (1928). Uusia rytmisiä piirteitä verrataan niihin Jääpeilin piirteisiin, joita esiintyy jo Jääpeiliä edeltävissä kokoelmissa. Teoreettisena lähtökohtana ovat Auli Viikarin (1987) esittämät rytmin tasot - ennen kaikkea fonologinen ja typografinen - sekä Pentti Leinon (1982) metrinen teoria.</p> <p>Jääpeilissä edellisille kokoelmille tyypillinen säkeistö- ja säerakenteen säännöllisyys murtuu ja variaatio lisääntyy. Säe- ja säkeistorakenteet eivät enää määräydy pelkästään "mekaanisesti" mitallisista perusteista; sen sijaan lukijalle syntyy vaikutelma, että runon sisältö- ja ideataso yhä enemmän määrää muotoa.</p> <p>Kokoelman keskeisimpiä uudistuksia on se, että rytmin fonologinen taso saa rinnalleen grafologisen tason: runoissa käytetään eriasteisia typografisia keinoja. Näitä ovat asemointi, metrisen säkeistön jakaminen typografiseksi säkeistöksi ja metristen säkeiden jakaminen typografiseksi säkeiksi. Jääpeilin runoista kaksi on ns. visuaalisia runoja, joissa tärkeimpänä rytmisenä tekijänä on typografinen tila: rytmin dominantti on täysin siirtynyt pois fonologiselta (mitalliselta) tasolta. Tämä on kuitenkin poikkeuksellista. Keskeisintä kokoelmassa on mitallisen ja typografisen säkeen välinen tasapainottelu, "yhteispeli". Lukijan kannalta tämä merkitsee korvaan ja silmään vetoamisen välistä jännitettä.</p> <p>Muita keskeisiä uusia piirteitä on se, että runojen poljento - metrisen laskuaseman tavuluvun vaihtelu - muuttuu entistä taipuisammaksi ja yllätyksellisemmäksi. Säkeiden sisälle ja välille syntyy oppositioita, jotka herkistävät lukijaa myös sisältötason oppositioille. Tämä seikka luo lukijan mielessä vaikutelmaa fonologisen ja sisältötason entistä kiinteämmästä suhteesta. Edelleen lause- ja säerakenteen välille syntyy uudenlainen jännite: säkeenylitystä käytetään entistä vivahteikkaammin. Erityisen kiintoisasti tämä jännite tulee esiin niissä säkeistorakenteeltaan säännöllisissä runoissa, joissa lause jatkuu säkeistönrajan yli; säkeenylitys heikentää tässä tapauksessa yksittäisen säkeistön koheesio-vaikutelmaa.</p>	
Asiasanat metriikka, runorytmi, typografia, visuaalinen runo	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos	
Muita tietoja -	

JÄÄPEILI - RYTMIN MURROS AARO HELLAAKOSKEN LYRIIKASSA

JOHDANTO . . . . .	2
I RYTHMI JA RUNO . . . . .	5
1.1. Rytmien luonteesta ja sen tutkimuksen ongelmasta . . .	5
1.2. Rytmien dominantti . . . . .	10
1.3. Rytmisiä tekijöitä . . . . .	11
1.3.1. Määrämitta, vapaa mitta ja vapaa rytmi . . . . .	16
1.4. Runomuodon semantiikasta . . . . .	17
II JÄÄPEILI: SÄKEISTÖ- JA SÄERAKENTEEN VAPAUTUMINEN . . . .	18
2.1. Säkeistorakenne rytmien dominanttina . . . . .	18
2.2. Säerakenteen variaatio . . . . .	24
2.2.1. Säkeen pituus . . . . .	24
2.2.2. "Katkaistu" säe . . . . .	32
2.2.3. Säkeen suunnan kaksitulkintaisuus . . . . .	36
2.2.4. Säkeensisäinen variaatio . . . . .	40
2.2.5. Säkeen suhde lauserakenteeseen: säkeenylitys . . . . .	47
2.3. "Hauen laulu" "uuden rytmien" synteeseinä . . . . .	53
III RUNOMITTA JÄÄPEILISSÄ . . . . .	57
3.1. Vapautuva määrämitta . . . . .	57
3.2. Montaasimitta . . . . .	62
3.3. Vapaa rytmi . . . . .	65
IV GRAMMAATTISISTA TOISTORAKENTEISTA JÄÄPEILISSÄ . . . . .	66
V TYPOGRAFINEN TILA RYTMIN TEKIJÄNÄ . . . . .	71
PÄÄTÄNTÖ . . . . .	76
LAHTEET . . . . .	79

## JOHDANTO

Unto Kupiainen sanoo Hellaakosken elämäkerrassaan, että samoin kuin kubismi aikanaan synnytti kuvaamataiteessa uuden tilavaikutelman, samalla tavalla Aaro Hellaakoski on uudistanut oman runoutensa "rytmillisen tilan" Jääpeili- kokoelmassaan (Kupiainen 1953, s.202). Tutkielmani tarkoitus on nostaa esiin niitä rytmien yhteydessä olevia - rytmiä muovaavia - tekijöitä, jotka Jääpeilissä ovat uusia verrattuna edeltäviin kokoelmiin. Päähuomioni ei siis ole itse rytmien variaatiossa, vaan niissä tekijöissä, jotka asettavat sille "reunaehdot". Jääpeilin kohdalla Hellaakoski on mies, joka tuo runoarkustaan esiin uutta ja vanhaa: Jääpeiliä edeltävien kokoelmien rytmiset tekijät ovat pääpiirteissään läsnä myös Jääpeilissä rinnan uusien piirteiden kanssa. Sen vuoksi enimmäkseen riittää, kun vertaa Hellaakoskea Hellaakoskeen tutkielmani kohteena olevan kokoelman sisällä.

Jääpeili ilmestyi vuonna 1928 ja oli Hellaakosken kuudes runokokoelma - esikoiskokoelma Runoja oli ilmestynyt vuonna 1916. Suhteellisen suppean kokoelman vajaan 70 sivuun sisältyy neljä osastoa ja yhteensä 38 runoa. Yleisesti katsotaan, että Jääpeili on suomalaisen modernismin kestävimpiä tuotoksia, merkki-paaluja. Teoksella on myös eräänlaisen tilinteon luonne, sillä se merkitsi päätepestettä Hellaakosken varhaistuotannolle ja samalla pitkäksi aikaa myös lyyrikin runonteolle. Runoilija katsoi kokoelmassa sanoneensa "painavimman" sanottavansa (Hellaakoski 1964, s.65,67) ja omistautui seuraavina kahtenatoista vuotena tieteelliselle uralleen.

Kokoelman nimi on mielenkiintoinen. "Jääpeili"-nimistä runoa ei kokoelmasta löydy, eikä jäätä missään runossa mainita eikä siihen sanattomasti viitata. Pertti Lassila huomauttaa, ettei kokoelma myöskään ole erityisen viileä eikä objektiivinen, mihin ajatus jäästä voisi viitata. Hän katsoo, että ratkaisua nimen arvoitukseen olisi etsittävä "rajapinnan ideasta": jää kätkee alleen syvyyden ja pimeyden ja toisaalta heijastaa yläpuolella vallitsevan valon ja korkeuden. (Lassila 1997, s.xiv.) Tämä korkeuden ja syvyyden vertikaalinen idea näkyy ainakin kokoelman tunnetuimmassa runossa, "Hauen laulussa", ja sillä on

erityissija varsinkin Hellaakosken myöhäistuotannossa. Tässä mielessä Jääpeili jo nimensä puolesta viittaa tulevaan: nomen est omen.

Jääpeilin runot syntyivät pääosin kesällä 1928 Sääksmäen Kalalahdessa, jossa Hellaakoski perheineen vietti kesälomaa. Kesä oli onnellinen - runoilija kutsui sitä myöhemmin "kesien kesäksi", ja tämän niminen runo sisältyy myös kokoelmaan. (Kupiainen 1953, s.195-197.) Kesän onnellisuus heijastui ilmeisesti myös kokoelmaan, sillä edeltäville kokoelmille tyypilliset kuoleman ja sisäisen ristiriitaisuuden teemat ovat nyt taustalla, elämän valoisa kude etualalla. Erityisen vahva kokoelmassa on eroottisen onnen ja hurmion juonne, joka sekoittuu osittain luonnontunteeseen. Sekä eroottinen että luonnontunne kuvataan toisaalta konkreettisesti, suorasukaisesti jopa pakanallisesti, toisaalta ilmaisussa on Hellaakoskelle uutta vapautuneisuutta, läpikuultavuutta ja ilmavuutta. Kun tarkastelee Jääpeiliä Hellaakosken varhaistuotannon päätepisteenä, voisi kiteyttäen todeta, että Jääpeilissä Hellaakosken runoa leimaa ensimmäistä kertaa valon ja pimeyden tai keveyden ja raskauden välinen tasapaino. Pertti Lassilan sanoin, "kokoelmaa voi pitää sen pitkään jatkuneen epävarmuuden ja kamppailun myönteisenä lopputuloksena, jota edeltävä tuotanto on käsitellyt" (Lassila 1997, s.xiv-xv).

Unto Kupiainen toteaa, että Jääpeili merkitsee runoilmaisun kannalta "jyrkintä käännettä, mitä Hellaakosken koko lyyrikonuralla sattui" (Kupiainen 1953, s.197). Tässä kokoelmassa hän mm. ensimmäistä kertaa - ja myös ensimmäisenä lyyrikkona suomalaisessa runoudessa - käyttää laajasti visuaalisen runon keinoja. Esimerkiksi jokainen kokoelman neljästä osastosta on painettu eri kirjasintyyppillä. Omalta osaltaan tämä kieli siitä, kuinka hyvin Hellaakoski oli perehtynyt aikansa modernistiin virtauksiin. Jääpeilin syntyvaiheessa runoilija oli lukenut ranskalaisia modernisteja, mm. Marinettin futuristista runoutta sekä Apollinairea, jolta visuaaliset vaikutteet paljolti ovat peräisin. Myös Wäinö Aaltosen kubistisella taiteella oli oma vaikutuksensa Hellaakosken taidepohdintoihin ja sitä kautta Jääpeiliin. Ystäväpiiriin kuuluivat edelleen mm. suomenruotsalaiset modernistit Elmer Diktonius ja R.R. Eklund. (Kupiainen 1953, s.199.) Niinikään Hellaakoski sanoo Jääpeiliä varten tutkineensa "Orientin ja Egyptin plastiikkaa" (Hellaakoski 1964, s.45). Lisäksi Kupiainen kiinnittää huomiota monien runojen surrealisti-

seen tapaan korvata ajatuksen logiikka unen automaattisuudella ja näin luoda yllättäviä mutta osuvia suhteita toisilleen etäisten objektien välille (Kupiainen 1953, s.199). Tämä on mielestäni yksi Jääpeilin modernin todellisuuden kuvauksen silmiinpistävimpiä piirteitä.

Ilmestyessään syksyllä 1928 Jääpeili sai kolmisenkymmentä arvostelua, jotka olivat pääosin myönteisiä. Merkittävänä kokoelmaa pitivät erityisesti kriitikot Rafael Koskimies ja V.A. Koskenniemi. Tyypillistä ajan kritiikille oli kuitenkin se, että pantiin kyllä merkille runojen sisältötason aiempaa suurempi kypsyyt, mutta kokoelmalle niin olennaista rytminuudistusta ei osattu vielä huomata. Lisäksi monet kriitikot kiinnittivät ylenpalttista ja enimmäkseen negatiivista huomiota typografisiin kokeiluihin, erityisesti "futuristisiin" runoihin "Sade" ja "Dolce far niente" sekä mm. muutamien runojen välimerkittömyyteen. Kaiken kaikkiaan jälkiviisaasti voidaan nähdä, että kokoelman ymmärtäminen jäi tuolloin ilmestymisajankohtanaan melko pinnalliseksi. (Kupiainen 1953, s.222-225.) Lukeva yleisö ei näytä teosta lainkaan löytäneen, mihin viittaa se, että kirjan menekki oli huono (Kupiainen 1953, ss.225,375).

Se, että kokoelma jäi lukijakunnalta huomaamatta, johdunee ainakin osittain siitä, että sen ilmestymisvuosi 1928 oli Tulenkantajien voimakasta esiintymisaikaa. Tuona vuonna ilmentyivät toisaalta mm. Uno Kailaan kokoelma Paljain jaloin, toisaalta paljon huomiota herättänyt Paavolaisen ja Waltarin futuristinen "sensaatio" Valtatiet sekä useita muita tunnettujen Tulenkantajien kokoelmia. Kupiainen arvelee, että juuri Valtateiden sensaatiomainen maine sai tuon ajan kriitikot kiinnittämään Jääpeilin kohdalla huomion enimmäkseen vain Hellaakosken kahteen visuaaliseen "kokeiluun", niin että kokoelman hienovireisemmät sävyt sekä nimenomaan Hellaakosken persoonallisella tavalla moderni rytmikäsittely jäivät monilta huomaamatta. (Kupiainen 1953, s.197-198.)

Runoilija itse arvosti kokoelmaansa paljon - huolimatta siitä, että se hänen mukaansa kiireen vuoksi jäi osittain "keskoiseksi", tyylillisesti epäyhtenäiseksi (Kupiainen 1953, s.197). Arvostus näkyy hänen vuoden 1940 Valituista runoistaan, jossa koko varhaistuotanto on edustettuna: Jääpeilin osuus siinä on edeltäviin kokoelmiin nähden suhteellisesti - ei kylläkään määrällisesti - suurin. Tästä huolimatta mukaan on otettu vain

tasan puolet Jääpeilin runoista. Kupiainen arvelee, että syy tähän oli kustannuspoliittinen: olihan suurin osa alkuperäisen kokoelman painoksesta vielä vuonna 1940 edelleen myymättä. Vuoden 1947 Runoihin Jääpeilistä otettiin jo noin 70 prosenttia. (Kupiainen 1953, ss.375.376,388,389.)

Tutkimukseni teoreettisena taustana ja lähtökohtana ovat Auli Viikarin esittämät rytmiikan eri tasot: fonologinen, grammaattinen ja typografinen. Painopiste on fonologisella ja typografisella tasolla. Fonologisen tason tutkimisen välineet ovat peräisin Pentti Leinolta, hänen teoksestaan Kieli, runo ja mitta (1982). Rytmin tekijöiden suhde runon sisältötasoon on huomion kohteena yksittäisten runojen kohdalla. Sen sijaan rytmin semanttinen taso, kuvien rytmi jää tutkimukseni ulkopuolelle. Rytmin tutkimisen ongelmaa käsittelen luvussa I.

## I RYTMII JA RUNO

### 1.1. Rytmin luonteesta ja sen tutkimuksen ongelmasta

Rytmi johtuu kreikan sanasta rhytmos, joka tarkoittaa "mitattua liikettä" (Palmgren 1986, s.303). Teoksessaan Metre, Rhyme and Free Verse G.S.Fraser vertaa rytmi-ilmiötä meren aaltojen liikkeeseen (kts. Fraser 1970, s.1). Tämä muidenkin tutkijoiden käyttämä vertaus kiteyttääkin monia rytmin ominaisuuksia. Palmgrenin mukaan rytmillä yleensä tarkoitetaan tapahtumasarjaa tai kiertokulkua, jossa tietyt elementit toistuvat tietyssä järjestyksessä. Tämä on ominaista lyriikalle, varsinkin perinteiselle mitaliselle runoudelle. (Palmgren 1986, s.302,303.) Toistuminen ja säännöllisyys eivät kuitenkaan ole rytmille aina välttämättömiä; olennaista on, että rytmiksi kutsutussa ärsykesarjassa erottuu vähintään kaksi erilaista elementtiä, jotka hahmottuvat suhteessa toisiinsa. Aaltoviivassa esimerkiksi on harjat ja pohjat. (Sadeniemi 1949, s. 10-11.) Lisäksi säännöllinenkään poeettinen rytmi ei ole luonteeltaan mekaanista. Fraser korostaa, että vaikka aalloissa on havaittavissa tietty perustavanlaatuinen samanlaisuus - niillä on sama "kaava" - , ne eivät kuitenkaan ole absoluuttisesti toistensa kaltaisia. Tällainen "samanlaisuus erilaisuudessa" on rytmille ominaista. (Fraser 1970, s.1.)

Runorytmin luonne kirkastuu edelleen, jos rytmiä verra-

taan sen perinteiseen kuvauskeinoon, mittaan eli metrumiin. Useat tutkijat korostavat sitä, että mitta ja rytmi ovat eri asioita. Klagesin metafyyssisen määrittelyn mukaan rytmielämys kuuluu ei-tajuisten elämysten piiriin. Rytmillä on luonteeltaan elävä, alati uudistuva. Rytmien vastakohta on tahti, joka on "jotain tajuista", intellektuaalista, mekaanista. Tahti rinnastuu mittaan. (Klages 1944, s. 43-46, 52.) Zirmunskij'n mukaan mitta on abstrakti kaava, jonka puitteissa todelliset rytmitykset varioivat (Zirmunskij 1966, s.48). Myös Leino tarkoittaa samaa todetessaan, että "mitta on -- invariantti, joka toteutuu säkeissä erilaisina rytmisinä variantteina" (Leino 1982, s.289). Runoilijankin kokemus voi olla samansuuntainen. Hellaakoski kirjoittaa Kupiaiselle (14.9.1947): "Rytmi, hengitys, elää kai useimmiten hyvin irrallaan metrisen poljennon kaavasta --" (Tiusanen 1977, s.44.)

Koska runous on sidoksissa kieleen, pidetään runon rytmistä yleensä ennen kaikkea aikailmiönä. Sadeniemi kuitenkin huomauttaa, että "runolle kirjoitettuna tavallisesti annetaan asu, jossa sen rytmillinen jäsentely mahdollisuuden mukaan ilmenee myös silmälle". (Sadeniemi 1949, s.5.) Näin rytmi saa myös tilaulottuvuuden, joka on sitä vahvempi, mitä voimakkaammin runossa käytetään hyväksi typografista jäsentelyä.

Fraser toteaa, että "aaltojen abstrakti kaava voidaan määrittellä, mutta yksittäistä aaltoa on hyvin vaikea tavoittaa ilman tarkkaa työtä ja komplisoitua merkkijärjestelmää" (Fraser 1970, s.2). Toteamus sisältää rytmien kuvauksen ongelman. Miten määrittää "elävä, alati uudistuva" organismi mahdollisimman tarkasti? Yksi tapa on tutkia runon lausuntatapahtumaa, konkreettista performanssia, ääntä (Leino 1982, s.288).

Tässä sivutaan kysymystä siitä, onko runous pohjimmiltaan puhuttua vai kirjoitettua kieltä - onko runous tehty korvalle vai silmälle. Kysymys voidaan ensinnäkin heijastaa suomalaisen runon kehityshistoriaan. 1800-luvun suomalaisessa runouskeskustelussa olivat vastakkain - kirjoituksen ja puheen sijaan - laulu ja puhe. Vanha suomalainen kansanrunous eli alunperin nimenomaan laulettuna, suullisessa muodossa. Kun Lönnrot siirsi "kalevalaisen" runon kirjalliseen muotoon, tämä muuntelun ja improvisoinnin salliva suullinen perinne alkoi nopeasti kadota. Kansanrunoja ei enää laulettu, vaan niitä alettiin lukea ääneen. Vanha jännitys laulun ja puheen välillä säilyi kuitenkin pole-



miikissa suomalaisen runomittaopin perusteista. Kansanrunon mita perustui pääosin tavujen laajuuteen<sup>1</sup> - hiukan antiikin runouden tapaan, joskaan ei yhtä ankarasti. Laajuusteoriaa suomalaisen metriikan perustaksi kannatti ennen kaikkea Lönnrot, ja tällä kannalla olivat useimmat teoreetikot vielä 1800-luvun alkupuolella (Haapanen 1926, s.19).

Laajuusteorian kannattajien lähtökohtana oli laulettu runo. Viikari toteaa, että "Kantelettaren esipuheessa ja myöheminkin -- Lönnrot samastaa runouden rytmisen komponentin sananmukaiseen laulettavuuteen" (Viikari 1987, s.66). On merkillepantavaa, että vielä vuonna 1860 Kiljander puolustaa erästä laajuuteen perustuvaa runokäännöstään sillä, että se laulettuna kuulostaa hyvältä (Haapanen 1926, s.59-60). Haapanen toteaa kuitenkin, että mitä enemmän suomalainen runous irtosi laulettavuudesta, sitä enemmän se käsitettiin korolle perustuvaksi. Koron hyväksi vaikuttivat myös ulkomaiset esikuvat. 1800-luvun jälkipuolella August Ahlqvist kannusti pyrkimystä siihen, että "suomalainen nykyaikainen runous saataisiin sille kannalle, että sen teokset lukemallakin kuuluisivat runolta". Ahlqvistin mukaan oli vähitellen siirryttävä koron kannalle, ei kuitenkaan liian nopeasti, sillä "kielemme on vielä liiaksi aineen vallassa, yht'aikaa antautuakseen niin hengellisen voiman valtaan kuin korko on". (Haapanen 1926, s.17-18,26-27,60.) Näin rytmisen tietoisuus erosi vähitellen konkreettisesta sävelestä, ja runon perustaksi tuli Ahlqvistin sanoin "sisäinen laulanto" tai J.L. Runebergin sanoin "sisäinen kuulo", jonka runon lukeminen herättää (Viikari 1987, s.69).

1800-luvun jälkeen puhetta on pitkään ja yleisesti pidetty runokielen ja yleisemmin kirjoitetun kielen perustana. Esim. Pentti Leino katsoo, että metriikka käsittelee lähinnä mitan ja puhutun kielen välistä suhdetta (Leino 1982, s.62). Seuraavana vaiheena kielen ja ajattelun kehityksessä voidaan sitten nähdä kirjoitetun kielen "itsenäistyminen" puhutusta kielestä. Puheen ja kirjoituksen suhteesta toteaa Eagleton (1991), että samalla kun länsimainen ajattelu on perinteisesti tukeutu-

---

<sup>1</sup>Laajuusteoriolla tarkoitetaan sitä, että tavu asettuu metriseen asemaansa kvantiteettinsa perusteella (= onko tavu pitkä vai lyhyt). Vastakohtana on ns. korkoteoria, jossa tavun metrikin asema määräytyy sen painollisuuden (tai painottomuuden) mukaan.

nut puheeseen ja ääneen, se on tuntenut suurta epäluuloa kirjoitusta kohtaan. Puheen ja äänen on katsottu olevan tietoisuuden intiimiä, läpinäkyvää ja spontaania ilmaisua, kun taas kirjoitusta sen sijaan on pidetty elottomana, vieraantuneena puheen kopiona, toissijaisena kommunikaation muotona. (Eagleton 1991, s.148-149.)

Niinikään Jacques Derrida puhuu teoksessaan *Of Grammatology* foonin (phoné) eli äänteen ylivallasta länsimaisessa ajattelussa. Kirjoitus on hänen mukaansa käsitetty hyvin suppeasti vain fonosentriseksi: kirjoitettu sana signifioi puhuttua sanaa, se on "merkitsijän merkitsijä" (signifier of signifier). Puhuttu sana taas viittaa suoraan mentaalisiin kokemuksiin, olevaan ja totuuteen. Fonosentrisuus yhdistyy länsimaisessa ajattelussa siis myös logosentrisyyteen - käsitykseen, että kaiken olevan takana vallitsee logos, perimmäinen totuus. Fonosentristä kirjoitusta on menneinä vuosisatoina arvosteltu vain sen epätarkkuuden vuoksi - esim. ranskan kielessä ääntämys ja kirjoitus eivät vastaa toisiaan -, mutta sen perusteita ei ole kyseenalaistettu. Tämä on Derridan mukaan ollut historiallis-metafyysisenä aikakautena väistämätöntä. Modernin kulttuurin murros pakottaa kuitenkin kirjoituksen aseman ja luonteen tarkistamiseen. Derridan mukaan logo- ja fonosentrisen "kielen" käsite on joutunut kriisiin. (Derrida 1976, ss.7,10-11, 41.)

Derridan mukaan puhe ei enää vallitse kielen struktuuria - hän puhuu metaforisesti jopa "puheen kuolemasta" -, ei liioin logosentrisuus. Hän puhuu myös "saussurelaisen" "merkin" (lat. signum) kuolemasta. "Kirjoitus" on peli, jonka sisällä "merkitsevä" (engl. signifier, lat. significans) eli sanallisen merkin äännekuva ja merkitty (signified, significatum) eli sanallisen merkin merkitys ovat alituisessa, tasa-arvoisessa liikkeessä, niiden hierarkkinen kahtiajako lakkaa, ja "merkitty" on aina myös "merkitsevä". "Kirjoituksesta" tulee maailma itsessään: luonteeltaan fragmentaarisenä se ei enää viittaa kaiken takana olevaan logokseen. "Kirjoituksen" käsite laajenee Derridan ajattelussa siten, että se sisältää "kieli"- käsitteen laajassa merkityksessä: "kirjoituksen" piiriin ei kuulu enää ainoastaan kirjallisuus, vaan myös mm. elokuva, koreografia, maalaus- ja kuvanveistotaide, musiikki jne. (Derrida 1976, s.7-13.)

Derrida siis kuvaa prosessia, jossa kielen painopiste siirtyy puheesta kirjoitukseen. Myös edellä esitelty suomalaisen

runokäsityksen kehitys voidaan nähdä suppeana osana tätä laajaa prosessia. Viikari toteaaakin, että kun "1800-luvun rytmisessä tietoisuudessa 'sana voittaa sävelen'", niin 1920-luvulla "kuva voittaa sanan", kuten julisti Olavi Paavolainen esitellessään tuon ajan typografista runoutta (Viikari 1987, s.66).

Jääpeilin rytmiiikkaa tutkiessa ei voi olla kohtaamatta äänen ja kirjoituksen, silmälle ja korvalle tehdyn runon problematiikkaa Hellaakosken runoudessa. Tätä problematiikkaa valottaa mielenkiintoisesti runoilijan oma viittaus hänen voimakkaaseen rytmielämykseensä. Hän toteaa, että runon syntyprosessissa säerakenne kuuluu primäärästi runoilijan alkuelämyksen kuulokuvaan, eikä sillä ole tapana runon loppumuokkauksessa muuttua (Hellaakoski 1964, s.89). Kysymys on runoilijan subjektiivisen kokemuksen hahmottamisesta. Metafora "kuulokuva" on tietenkin kaksivalotteinen. Huomautus voisi toisaalta heijastaa Derridan ajatusta "kirjoituksesta", sillä siinä ääni ja kirjoitus (=kuulon- ja näönvarainen) näyttävät sisältyvät toisiinsa. Ilmaus "alkuelämyksen kuulokuva" näyttää sulkevan pois ajatuksen, että runoilijan olisi pitänyt puhua runonsa ääneen ennen sen kirjoittamista.

Toisaalta hieman toisenlaisen tulkinnan Hellaakosken kommentista voi vetää vastakkaisten näkemysten pohjalta. Aarne Kinnunen korostaa - vastoin Derridan kantaa -, että runon kieli on oletettava "puhutuksi, ääneen ajatelluksi" (Kinnunen 1983, s.41). Metriikasta puhuessaan Leino samoin painottaa, että metriikka tarkastelee ensi sijassa mitan ja **puhutun** kielen välistä suhdetta. Tässä mielessä hän erottaa toisistaan mitan ja typografian, siis esimerkiksi puhutuksi tavujonoksi oletetun säkeen ja toisaalta rivin, ja toteaa, etteivät nämä aina vastaa toisiaan. (Leino 1982, s.62.) Näin "alkuelämyksen kuulokuvaan" kuuluva säerakennekin saisi lähtökohdakseen puheen, ja sen voisi rinnastaa Runebergin "sisäiseen kuuloon" tai Ahlqvistin "sisäiseen laulantoon".

Toisaalta Leino kuitenkin tulee puhuneeksi "puhutuksi **oletetusta**" kielestä, mikä ilmaus tuntuu lopulta olevan lähempänä Ingardenin käsitettä "äännetaso" kuin elävän kielen fonetiikkaa. Wellek & Warren painottaa, että Ingardenin luokituksessa teoksen äännetaso on vain merkitystason välttämätön pohja, eikä sitä pidä sotkea siihen, miltä sanat todellisuudessa kuulostavat (Wellek & Warren 1969, s.184). Viikari viittaa siihen, että ly-

riikkaa kyllä analysoidaan puhuttuun kieleen viittaavin termein, mutta "puhutun runon poetiikka on kehittämättä" (Viikari 1987, s.54). Leinokaan ei lopulta tutki kielen foneettista tasoa vaan kirjoituksessa näkyviä piirteitä. Hän erottaa toisistaan mitan, sen kielellisen toteutuman ja sen performanssin (Leino 1982, s.87, saman eron tekee Jakobson 1960, s.364-365). Leino huomauttaa, että mikäli rytmin tutkimustavaksi valitaan runon performanssin tutkiminen, tullaan tällöin tutkineeksi kuitenkin vain yhtä monista mahdollisista runon foneettisista tulkinnoista. Sen sijaan runoa tulisi hänen mukaansa tutkia itsenäisenä kielellisenä objektina, jolla on tietyt pysyvät (rytmiset) ominaisuudet ja esitystavasta riippumattomat piirteet. (Leino 1982, s.288-289.) Näitä piirteitä ovat metrumi, poikkeamat metrisestä normista, mitan ja kielellisen konstruktion suhde, syntaktiset ryhmät ja tauot, syntagmaattiset suhteet, sanajärjestys, sointuisuus, toistot ja vastakkainasettelut. Leino korostaa, että mitallisessa runossa erityisesti juuri mitta asettaa tiukat rajat rytmin variaatiolle. (Leino 1982, s.13, 289-290.)

Kiistattomasti ilman mitään yhteyttä puhuttuun kieleen lienee ns. kuvaruno - teksti, jossa visuaalisesta muodosta on tullut lukijan hahmotuskyvyn varsinainen objekti, ja jossa tilaulottuvuus on vähintään yhtä hallitseva tai hallitsevampi kuin lineaarinen aikaulottuvuus. Tällöin ollaan tietysti jo lähellä kuvataidetta tai kiinalaista kuvakirjoitusta, jonka voi derridalaisittain katsoa edustavan "puhdasta kirjoitusta" (kts. Derrida 1976, s.25-26).

Leino siis kohottaa mitan tutkimuksen ja kuvauksen pois puheen foneettiselta tasolta abstraktimmalle fonologiselle tasolle. Tämän toimenpiteen kautta puheen ja performanssin ongelma jää ikään kuin taustalle - mutta ei kuitenkaan kokonaan poistu. Tämä tulee ilmi esim. fonologisen fraasin ja säkeenrajaisen tauon käsitteiden kohdalla (luvussa 1.3.). Käsitteiden ymmärtäminen jää lähinnä intuition varaan.

## 1.2. Rytmisen dominantti

Auli Viikari käsittelee teoksessaan Ääneen kirjoitettu suomalaisen runouden vapautuvia mittoja ja laajentaa siinä yhteydessä rytmin

tutkimuksen aluetta. Fonologisen tason lisäksi rytmikkaa voidaan tutkia myös grammaattisella, pragmaattisella, semanttisella ja grafologisella (typografisella) tasolla (Viikari 1987, s.24).

Viikari tuo tässä yhteydessä esille rytmisen dominantin käsitteen. Dominantti-käsite on peräisin venäläisiltä formalisteilta ja Prahan strukturalisteilta - ennen kaikkea Roman Jakobsonilta. Se liittyy käsitykseen kirjallisesta teoksesta strukturina, jonka tietty taso tai elementtiryhmä on kohosteinen suhteessa muihin, automaattistuneisiin elementteihin. Tämä kohosteinen elementti eli dominantti hallitsee kokonaisstruktuuria ja luo siihen yhtenäisyyden. Jakobson käyttää käsitettä puhuesaan viestin eri funktioista: jos esimerkiksi viestiä hallitsee poeettinen funktio, tämä funktio on silloin dominantti, ja viesti käsitetään 'kirjallisuudeksi'. (Jefferson and Robey edit. 1983, s. 22,45,47.) Viikari käyttää dominantti-käsitettä rytmin tasojen yhteydessä. Dominantti on se kielellisen ilmauksen taso, "jonka jäsentyneisyyttä rytmikka selvimmin heijastaa". (Viikari 1987, s.20.) Esimerkiksi mitallista runoa hallitsee yleensä fonologinen taso, vapaamittaisissa- tai -rytmisissä runoissa esim. grammaattiset tekijät ovat rytmittymisen kannalta olennaisempia. Samoin esim. fonologisen tason sisällä rytminen dominantti saattaa vaihdella.

Viikari tuo rytmin tulkintaan myös lukijanäkökulman. Tapa tulkita ja tutkia runon rytmiä ei riipu ainoastaan runon sisäisestä dominantista vaan myös siitä, mille rytmin tasolle tulkitsija itse on orientoitunut. Lukijan rytminen tietoisuus saattaa viipyä edelleen vanhan mitallisen runon fonologisella tasolla, vaikka runossa voisi olla perusteita grammaattiselle tai grafologiselle lähestymistavalle. (Viikari 1987, s.24.)

Oman tutkimukseni ja tutkijanotteeni lähtökohta on fonologinen. Näkökulmana se on tietenkin suppea ja "perinteinen", mutta se tuntuu kuitenkin aiheeni kannalta riittävältä, kunhan sitä laajennetaan grammaattisella ja ennen kaikkea grafologisella "tietoisuudella". Perustelen tätä sillä, että myös Hellaakosken runon rytminuudistus lähtee liikkeelle tukevalta mitalliselta pohjalta.

## 1.3 Rytmisiä tekijöitä

Tämän otsikon alla esittelen muutamia keskeisiä rytmisiä tekijöitä ja käsitteitä esimerkkitekstien avulla. Asetan vertailun vuoksi rinnakkain kaksi runoa, jotka metrisiltä puitteiltaan ovat lähellä toisiaan. Runot ovat Hellaakosken kokoelmista Ni-mettömiä lauluja 1918 (1) ja Huojuvat keulat 1946 (2):

1	Huh, saakelin löntys,	(1)	Yön lamppu, katso,	(2)
2	mene helvettiin!		olen kulkeilla taas,	
3	Home kasvanut sulle		ikikulkuri, vanhaa	
4	on hyppysiin.		kysy tuttavaas.	

5	Sun nyrkkisi nahka		Mekö vanhoja? Niinkö?
6	on naarmuton		Yön taikuri, kuu,
7	Ja oudot sulle		me tiedämme kyllä
8	ne hurmat on		kuka uudistuu

9	kun kiveä kaksi		typötyhjiin juosten
10	lyö vastakkain		ja täyttyen taas.
11	ja säkene yöhön		Hymytynnyri, tiedät
12	käy leimahtain.		kuka kultia kaas

13	Ah säkene pienin		ohi hattarapilven
14	ja lyhkäisin		yli himmeän veen
15	on kylliksi mulle		kun kulkuri lauloi
16	tulenjuhlihin.		kuu-veljelleen.

(HK 7)

17 Kivi kiveä vastaan!  
 18 Tult'iskekää!  
 19 Vihamiestä ma kaipaam,  
 20 en ystävää.

(NL 19)

Kun on kysymys mitallisesta runosta, rytmiin vaikuttaa erityisesti kolme seikkaa: metrinen systeemi, mitan rakenne sekä mitatyyppe (Leino 1982, s.290). Nämä ovat kaikki fonologisen tason tekijöitä. Esimerkkirunot, samoin kuin Hellaakosken runous yleensä perustuu ns. dynaamiseen mittasysteemiin, jossa painolliset ja painottomat tavut vaihtelevat asettamatta rajoituksia tavujen kvantiteetille. Mitan perusrakenne voidaan kuvata abstraktilla rytmikaavalla, ns. metrisellä pohjakaavalla, jossa - merkki osoittaa mitan laskuasemaa ja + nousuasemaa. Tämä on kummassakin runossa ja niiden jokaisessa säkeistössä samanlainen:

- + - + -	(1)	- + - + -	(2)
- + - +		- + - +	
- + - + -		- + - + -	
- + - +		- + - +	

Tärkeitä mitan tekijöitä ovat säkeistö- ja säerakenne. Ne ovat runoissa muuten samanlaiset, paitsi että vanhemmassa runossa on

yksi säkeistö enemmän. Kukin säkeistö käsittää neljä säettä, joiden pituus varioi saman kaavan mukaan. Mitä pidempiä säkeet ovat, sitä vapaammin rytmi varioi mitan puitteissa ja lähenee vähitellen proosarytmiä (Leino 1982, s.294). Esimerkkirunojen säkeet puolestaan ovat suhteellisen lyhyitä, ja niinpä niiden mitta tuleekin voimakkaasti esiin. Runojen mittatyyppejä voidaan osoittaa tavurakenteen kuvauksella, joka esittää metrinen asemien tavuluvun. + -merkki osoittaa nousussa olevaa tavua, o laskussa olevaa tavua. Tavurakenteen kuvaus on luonteelta konkreettisempi kuin pohjakaavan kuvaus; se on lähempänä runojen pintarakennetta:

o +oo +o	(1)	o +o +o	(2)
oo +o +		oo +oo +	
oo +oo +o		oo +oo +o	
o +o +		oo +o +	
o +oo +o		oo +oo +o	
o +o +		o +oo +	
o +o +o		o +oo +o	
o +o +		oo +o +	
o +oo +o		oo +o +o	
o +o +		o +oo +	
o +oo +o		oo +oo +o	
o +o +		oo +oo +	
o +oo +o		oo +oo +o	
o +o +		oo +oo +	
o +oo +o		o +oo +o	
oo +o +		o +o +	
oo +oo +o			
o +o +			
oo +oo +o			
o +o +			

Runojen mitta on ns. nousevaa jambis-anapestista mittaa, jossa säe alkaa laskussa olevalla tavuasemalla, ja laskuaseman tavuluku vaihtelee yhdestä kahteen. Tavurakenteessa näkyy myös omalta osaltaan runojen välinen ero: myöhempi runo on lähempänä puhdasta anapestia; laskuasemissa on enimmäkseen kaksi tavua. Runon (1) tavurakenne on myös omalla tavallaan melko säännöllinen. Parittomien säkeiden toinen laskuasema on melkein aina kaksitavuinen ja parillisten yksitavuinen. Poikkeuksen tekee vain toinen säkeistö. Metriseen kaavaan kuuluu, että säkeiden lopputavut ovat aina yksilaskuisia tai sitten säe päättyy nousutavuun(+).

Oma osuutensa rytmiin on edelleen tavujen kvantiteettisuhteilla sekä mitan ja tavujen kvantiteetin välisellä suhteella. Vaikka mitta ei sinänsä aseta rajoituksia tavunlaajuu-

delle, nousuasemissa suositaan kuitenkin enimmäkseen pitkiä tavuja (Leino 1982, s.285-286). Tämän vuoksi lyhyet tavut saattavat luoda rytmiin poikkeavuutta ja kohosteisuutta. Runossa (2) ei ole yhtään lyhyttä tavua nousuasemassa, sen sijaan runosta (1) löytyy lyhyitä nousutavuja peräti neljä (säkeistöt 3,4,5). Kaikki nämä lyhyet tavut kuuluvat sanoihin, joiden muutkin tavut ovat lyhyitä: toistuvat sanat "kiveä" ja "säkene". Nämä lyhyet kolmitavut luovat sekä rytmensä että merkityksensä puolesta runoon sille ominaista iskevää ja terävää karaktääriä. Runot erotuvat tietysti siinäkin suhteessa, että runossa (2) on enemmän kolmitavuja kuin runossa (1).

Runon rytmiin vaikuttaa edelleen se, kuinka vahvasti tai heikosti säerakenne kongruoi eli on yhtäpitävä syntaktisen rakenteen kanssa. Tässä tullaan säkeenylityksen käsitteeseen. Perinteisen runousopin mukaan säkeenylitys tarkoittaa sitä, että lause jatkuu säkeenrajan ohi seuraavaan säkeeseen. Kun yleensä oletetaan, että jokaisen säkeen loppuun kuuluu metrinen tauko, merkitsee puheenaoleva ilmiö rytmistä poikkeamaa (Launonen 1984, s. 111). Perinteinen määritelmä on laaja ja sisältää kaikki mahdolliset säkeenylitystapaukset. (Leino 1982, s.79,85.) Zirmunskij määrittelee ilmiön suppeammin ja pitää varsinaisina säkeenylityksinä vain tapauksia, joissa ylityksiin kuuluu säkeensisäinen syntaktinen tauko. Näistä tavanomaisimpia ovat tapaukset, joissa lause alkaa säkeen alusta ja jatkuu seuraavan säkeen sisään (rejet) tai lause alkaa säkeen keskeltä ja päättyy seuraavan säkeen loppuun (contre-rejet). Usein nämä kaksi tyyppiä yhdistyvät. Tavanomainen tyyppi on myös sellainen, jossa lause alkaa säkeen keskeltä ja päättyy seuraavan säkeen keskelle. (Zirmunskij 1966, s.161-163.)

Teoksessaan *Kieli, runo ja mitta* Pentti Leino toteaa, että Zirmunskij määrittelee säkeenylityksen käsitteen syntaktisin perustein. Jos ajatellaan ylityksen merkitystä runon rytmille, tämä kuvaustaso vaikuttaa aivan riittävältä, sillä säkeenylitys aiheuttaa aina poikkeaman ja luo jännitteen kielen ja mitan välille. Leino kuitenkin huomauttaa, että säkeenylityksessä on pohjimmiltaan kyse metrisen ja lingvistisen systeemin suhteesta - niiden kongruenssista tai inkongruenssista. Jos tätä suhdetta halutaan tutkia hienojakoisemmin, on ajateltava, ettei lingvistinen systeemi tässä tapauksessa ole yhtä kuin syntaksi. Lauseen jatkuminen säkeenrajan ohi ei välttämättä aiheuta ristiriitaa ts. in-



kongruenssia metrisen ja lingvistisen tason välille. Leino lähteekin liikkeelle fonologiselta tasolta: säkeenrajalla tulee olla fonologinen tauko. Tämä on abstraktio, jonka ei välttämättä tarvitse olla foneettisesti kuultavissa; vain mahdollisuus siihen on oltava olemassa. Mikäli ns. fonologinen fraasi jatkuu tauon yli, mitan ja lingvistisen tason korrelaatio häiriintyy, ja on kyseessä inkongruentti säkeenylitys. Leino myöntää, että fonologisen fraasin käsite on vaikeasti määriteltävissä, ja esityksessään hän tukeutuu lähinnä esimerkkeihin. Esimerkiksi attribuutti ja sen pääsana muodostavat niin lujan yksikön, etteivät ne yleensä salli säkeenrajaista taukoa väliinsä. Säeparissa "mut pöytä kun kaattiin, jotkut/tytöt rupesi siunailemaan" "jotkut tytöt" muodostaa fonologisen fraasin, ja säkeenylitys on selvästi inkongruentti. Tutkimustensa perusteella Leino havaitsee, että valtaosa säkeenylityksistä ei sodi mittaa vastaan, ja että inkongruentti säkeenylitys on siis suhteellisen harvinainen. (Leino 1982, 85-96.)

Vanhemman esimerkkirunon (1) kolme ensimmäistä säkeistöä on sellaisia, joissa säepari kongruoi lauseen kanssa. Neljännessä säkeistössä lause on säkeistön pituinen, ja viimeisessä säkeistössä osin elliptiset lauseet kongruoivat säkeen kanssa. Runo (2) sen sijaan rikkoo tätä vahvaa kongruenssia vastaan. Säkeestä 7 alkaen lause jatkuu säkeistönrajan yli säkeeseen 10. Samoin tapahtuu säkeissä 11-14. Tällä tavoin säkeistöjen koheesio joutuu jännitteeseen lauseiden koheesio- ja "säkeistökeskisyys" rakoilee.

Grammaattisen tason rytmin tekijöihin kuuluvat mm. leksikaaliset ja syntaktiset toistorakenteet, lauserakenne, sanajärjestys sekä syntaktiset tauot. Esimerkkirunot eroavat toisistaan siten, että runo (1) on syntaktisesti yksinkertaisempi, eikä siinä ole syntaktisia taukoja säkeiden sisällä. Runossa (2) lauserakenne on monimutkaisempi (mm. lauseenvastikkeet säkeissä 9 ja 10). Rakenteet korreloi runojen sävyn kanssa. Vanhempi on suora, kiivas ja iskevä, nuorempi ilkikurinen, salamielinen ja pehmeämpi. Grammaattisen tason tekijöihin liittyykin osaltaan myös ns. illokutiivinen sävy: kysymys, huudahdus ja väite (Viikari 1987, s.56), runon mahdollinen dialogisuus. Kummassakin runossa runon minä puhuttelee toista henkilöä. Puhuttelun sävy on kuitenkin jyrkästi erilainen. Runossa (1) on paljon kiivaita huudahduslauseita, nuoremmassa enemmän toista henkilöä lähelle

tulevia kysymyksiä. Syntyy vaikutelma, että ensimmäisen runon minä puhuu kaikesta huolimatta melkein itsekseen. Runon (2) minän suhde kuuhun taas on lämmin: hän puhuu melkein eräänlaisella intiimillä "kaksoisäänellä".

Typografisen tason rytmiset tekijät ovat ylipäättään visuaalisen muodon luomisen välineitä. Näitä ovat rivijako, rivin pituus, rivien ryhmittely, sisennys, rivienvälinen- ja sisäinen tila, välimerkkien käyttö, otsikointi sekä kirjasimen koko ja tyyli. Kapeassa merkityksessä kaikessa runoudessa käytetään visuaalisia keinoja. (Preminger & Brogan 1993, s.1364.) Leino tekee kuitenkin hyödyllisen eron mitallisen säkeen ja typografisen säkeen eli rivin välillä (Leino 1982, s.62). Täsmällisemmässä mielessä visuaalisesta runosta ja sen typografisista keinoista voidaan puhua silloin, kun visuaalisesta rakenteesta tulee runon varsinainen objekti, eikä se ole alisteinen oraaliselle muodolle (Preminger & Brogan 1993, s.1364). Esimerkkirunoissa ei ole käytetty varsinaisia typografisia keinoja.

### 1.3.1. Määrämitta, vapaa mitta ja vapaa rytmi

Suomalainen metriikka erottaa toisistaan mitallisen, määrämittaisen, vapaamittaisen ja vapaarytmisen runon (Viikari 1987, s.11). Mitalliselle runolle yleensä on ominaista, että se koostuu säkeistä, jotka ovat metristen nousu- ja laskuasemien ketjuja; runon rytmi voidaan "reduoida mitan kuvaamaksi invariantiksi" (Leino 1982, s.11,16,290). Vapaa rytmi eroaa laadullisesti mitallisesta: siitä tämä nousujen ja laskujen vaihtelu puuttuu. Leino katsoo sen edustavan "omaa mitatonta systeemiään" (Leino 1979, 305.) Vapaa rytmi on "puheenomaista" (Sadeniemi 1949, s.127.)

Sadeniemen mukaan määrämittainen on runo, "jossa samat muodot toistuvat tai joka on sepitetty yleiseen rytmikaavaan". Jos tämä ehto ei täyty, kyseessä on vapaamittainen runo. (Sadeniemi 1949, s.14-15.) Määrämittaiseen runoon liittyy siis tietty säännöllisyys: tietynpituiset säkeet vuorottelevat määrämittaisissa säkeistöissä. Vapaamittaisessa runossa säkeistö- ja säerakenne on väljempi. Tarkkaa rajaa määrä- ja vapaamittan välille ei kuitenkaan voi vetää. Niiden ero on liukuva (Viikari 1987, s.12.)

Käytän tutkimuksessani perinteisestä metriikasta peräisin olevaa kätevää käsitettä poljento. Tällä en kuitenkaan viittaa runon rytmiin tai eksaktisti kuvattavaan rytmiseen variaatioon vaan mitan "rytmiin", metrysten nousu- ja laskuasemien vaihteluun.

#### 1.4. Runomuodon semantiikasta

Runon metriikkaa tutkittaessa on aina otettava huomioon myös runon merkitystaso (Wellek & Warren 1969, s.208). Viikari viittaa semantiikkaan yhtenä rytmin tasona (Viikari 1987, s.24). Tällä hän ilmeisesti tarkoittaa mm. runokuvien rytmiä. Kun tässä puhutaan säemuodon semantiikasta, tarkoitetaan rytmin fonologisten, grammaattisten ja typografisten tekijöiden vuorovaikutusta ja yhteyttä runon sisältötason kanssa.

Van Peer toteaa, että yksi mitan useista funktioista on esteettinen, ja että se lisää tekstin merkitystä (van Peer 1990, s.262). Dieter Lamping ilmaisee saman asian sanomalla, että perustavaa runomuodon semantiikalle on se, että runo saa erityisen "merkitysauran" säepuhunnan (versrede) taustasta käsin. Merkitysaura tuottaa runolle merkitystä, jota proosalla ei ole. (Lamping 1993, s.52.)

Runomuodolla on siis vaikutuksensa sanojen semantiikkaan. Väitettään Lamping perustelee kolmella esimerkillä. Esim. saman alkutekstin kaksi eri käännöstä tuottavat toisistaan poikkeavia konnotaatioita. Samoin tapahtuu Hamlet-näytelmässä, jossa runo- ja proosamuotoiset repliikit vaihtelevat. Goethen Faustissa taas eri henkilöitä luonnehditaan siten, että mitta vaihtuu aina henkilön mukaan. (Lamping 1993, s.45.)

Sen lisäksi, että muoto vaikuttaa tekstin semantiikkaan, sillä toisaalta on myös oma itsenäinen semantiikkansa, jota ei voi johtaa suoraan sisällön merkityksestä. Tämä semantiikka syntyy muodon itsensä aiheuttamista lukijan konnotaatioista. (Lamping 1993, s.44.) On todettu, että mm. erilaiset mittatyypit herättävät vastaanottajassa erilaisia emootioita (van Peer 1990, s.263). Paljastavana esimerkkinä muodon omasta semantiikasta ovat runot, joissa muoto ja sisältö ovat tavalla tai toisella ristiriidassa keskenään - ja vaikutelma on esim. koominen. (Lamping 1993, s.45.)

Muodon merkityksen tulkinta ei ole yksiselitteistä. Toisinaan tiettyjä muotoja voidaan tulkita konventioista käsin. Esim. aleksandriini- mitan on katsottu ilmentävän - säkeensä suhteellisessa pituudessa ja symmetrisessä rakenteessaan - raskamielisyyttä ja mietteläisyyttä. (Lamping 1993, s.47.) Pitkää säettä voidaan pitää tunnelmaltaan laveana, juhlavana, raskaana jne., lyhyttä säettä keveänä, ilmavana tai ahtaana jne. Usein-kaan rytmin muodolle ei näytä löytyvän itsenäistä tulkintaa, vaan muodon tehtävänä on ennen kaikkea korostaa sisällön merkitystä. Tämä voi tapahtua runon sisäisten rytmisten oppositioiden kautta, jotka herkistävät lukijaa mahdollisille sisältötason oppositioille.

## II JÄÄPEILI: SÄKEISTÖ- JA SÄERAKENTEEN VAPAUTUMINEN

### 2.1. Säkeistorakenne rytmin dominanttina

Jääpeiliä edeltävissä kokoelmissa Hellaakoski valaa runonsa enimmäkseen säkeistorakenteeltaan tiukan säännölliseen muotoon. Erityisesti Nimettömissä lauluissa (II kokoelma) valtaosa runoista koostuu nelisäkeistä. Runoja, joissa ei ole kiinteää säkeistorakennetta on vain 5%. Seuraavissa kokoelmissa näitä on jo enemmän (EO:ssa 27%, MV:ssä 23%). Suurin osa näistä runoista on kuitenkin mitallisia kertovia runoja tai laatukuvia, joilla näyttää olevan oma vakiintunut muotonsa ja perinteensä (esim. "Tuppuran Jussi", MV117). Varsinaista keskuslyyristä epäsäännöllistä runoa ei näiden joukossa ole. Oman ryhmänsä muodostavat vapaarytmiset runot, joita on erityisesti Elegiasta oodiin -kokoelmassa (1921). Näissä mitattomuus luo pohjaa muidenkin rakenteiden vapaamuotoisuudelle.

Dieter Lamping toteaa, että runomuoto (versform) muuttaa sanojen sisältöä, ja samalla sillä on myös oma "itsenäinen" semantiikkansa, joka on riippumaton sanojen semantiikasta (Lamping 1993, s.44-45). Kun tutkii niitä varhaistuotannon runoja, joilla ei ole kiinteää säkeistorakennetta, syntyy vaikutelma siitä, ettei rytmin ja sisältöjen suhde ole kovin ekspressiivinen. Kyse on sisältöjen melko staattisesta - vaikkakin rytmiä luovasta - keskittämisestä eri säekimppuihin, hiukan samaan ta-

paan kuin proosateksti jaetaan kappaleisiin. Jääpeilissä rytmin ja sisällön suhde ylittääään muuttuu läheisemmäksi ja moniulotteisemmaksi. Tiukkaan sidottuja, säkeistörakenteeltaan säännöllisiä runoja on edelleen mukana, samoin rakenteeltaan vapaampia kertovia runoja. Tätä viimeksi mainittua tyyppiä edustavat Jääpeilissä runot "Tietäjät"(J49) ja "Valtamerellä"(J63). Monissa runoissa säkeistörakennetta on kuitenkin varioitu entistä hienovaraisemmin. Mahdollisimman yksinkertainen esimerkki tästä on runo "Uni"(J23):

Mun kainalossani mitä on?  
Se on muuan kallis pää.  
Kun heräjän, se siinä on,  
kun nukun, siihen jää.

Se on hurman suuren tuntenut  
ja mennyt pyörryksiin,  
se on rikkauteensa rauennut  
ja unten untuviin.

Vain hyväellen, hiljalleen  
ma tukkaa silitän.

Niin kauas tuntuu nukkuneen  
mun tyköäni hän.

Mut aamun tullen armahin  
tuo silmä juoruaa:  
Yht' unta silti nähtihin,  
yht' unta ihanaa.

Runo on varsin pelkistetty esimerkki säkeistörakenteen variaatiosta. Perusrakenteeltaan runo koostuu nelisäkeistä, joilla kaikilla on sama metrinen pohjakaava. Säkeensisäistä variaatiota ei juuri esiinny, sillä mitta on yksinkertaista jambia. Huomio kiintyykin runon kahteen säeparisäkeistöön. Runoteknisesti ne olisi mahdollista yhdistää yhdeksi nelisäkeeksi, jonka metrinen pohjakaava olisi täsmälleen sama kuin muiden säkeistöjen. Tällöin runo olisi säkeistörakenteeltaan täysin säännöllinen. Säkeistön "jako" ei olekaan luonteeltaan mitallinen vaan typografinen ratkaisu, jolla on suora yhteys runon tunnelmaan. Säeparien väliin jäävä tauko keventää rytmiä. Lukijan mielessä syntyy vaikutelma ajan pysähtymisestä. Runon intiimi tunnelma saa tilaa ja syvenee. Ja runon keskeinen sanottava - tunne rakastetun läsnäolon läheisyydestä ja toisaalta etäisyydestä - tulee käsin kosketeltavaksi.

Esimerkkinä radikaalimmasta säkeistörakenteen variaa-

tiosta on runo "Suvikuut"(J8) kokoelman ensimmäisestä osastosta:

Läpi sielun on hersynyt kaksi  
suvikuuta kuulakkaa

kuka riemun kiinni saa?

mit' arinta aavistat  
se häilähti hereilleen  
ja silkkeihin sini-autereen  
se kietoi jäsenet alastomat

juur' äsken hengittämättä  
oli hetken ilma ja maa

kuka riemun kiinni saa?

Vaikka runon säkeistörakenne ei olekaan kiinteä, se on kuitenkin hyvin symmetrinen. Runon keskellä on nelisäe, jonka edellä ja jäljessä on kaksi säkeistöä, toinen kaksi- ja toinen yksisäkeinen, numerokaavana siis 2/1/4/2/1. Alun ja lopun säkeistöpareilla(2/1) on lisäksi identtinen säerakenne. Neli- ja kaksisäkeissä ilmaistaan runon imperfektiivinen tapahtuma. Nelisäe on runon laajin yksikkö - myös säepituuksiltaan - ja se on myös runossa temaattisesti keskeinen. Rytmisesti ja sisällön kannalta erityisen mielenkiintoinen on kuitenkin kaksi kertaa toistuva harvinaisen yksisäe "kuka riemun kiinni saa?". Säe antaa vaikutelman kapeasta nuolesta, joka syöksyy runon minän alitajunnasta. Sen kärkenä on kysymysmerkki - runon ainoa välimerkki. Säe pysäyttää hetkeksi runon tapahtumisen, esittää sille monimielisen kysymyksen, luo runoon monitulkintaisuutta. Vaikka säe poikkeaa illokuutiiviselta sävyltään muusta runosta, riimi kuitenkin liittää sen kaksisäkeisiin: "suvikuuta kuulakkaa// kuka riemun kiinni saa?". Nousussa oleva pitkä a-vokaali luo vaikutelman huudahduksesta, joka katoaa kesän lämpimään autereeseen. Sekä toteamus että kysymys ikäänkuin jäävät leijumaan ilmaan.

Säkeistörakenteen lisäksi runon rytmiin vaikuttaa se hienovarainen tapa, jolla runoilija säätelee säkeen pituutta. Säkeet ovat enimmäkseen 3-polvista jambi-anapestia, ja ne päättyvät kahta säettä lukuunottamatta nousutavuun. Tällaiset ns. "maskuliiniset" säkeet luovat usein Hellaakosken varhaistuotan-

non runoihin jyrkkyyttä ja suljettua iskevyyttä. Hakkaavuus ja yksitoikkoisuus on tässä kuitenkin vältetty kahden laskutavuun päättyvän säkeen ja kahden nelipolviseksi lavennetun säkeen avulla. Ja kun poljento kohtaa sisällön herkkyyden ja taipuisan aistillisuuden, iskevyyks näyttää pehmentyvän kiihkeydeksi, jota säkeenloppuiset nousutavut pidättelevät. Tähän pidättelyyn ja kiihkeyteen runotekstissäkin viitataan: "juur' äsken hengittämättä/ oli hetken ilma ja maa//". Tuntuu, kuin runon minä haluaisi vangita hetken, pysäyttää ajan kokeakseen mahdollisimman täytenä ilonsa tuokion, joka kuitenkin tulee ja menee omien lakiensa mukaan.

Toinen esimerkki, jossa runon säkeistöarakenteella on merkittävä vaikutus rytmiin, on "Suksilaulu"(J18). Merkitseen tekstin viereen runon metrisen pohjakaavan:

Suksien sihinä hangen	(-)	+	-	+	-	+	-
rytmissä riemukkaassa	(-)	+	-	+	-	+	-
puoliksi ilmassa	(-)	+	-	+	-		
puoliksi maassa	(-)	+	-	+	-		
käärmeenä lentäin	(-)	+	-	+	-		
lintuna matain	(-)	+	-	+	-		
tuolle puolen			+	-	+	-	
tuttujen ratain	(-)	+	-	+	-		
hankien veistos	(-)	+	-	+	-		
marmorimattona mailla	(-)	+	-	+	-	+	-
valon ja varjon	(-)	+	-	+	-		
herkkyyks vertoja vailla			+	-	+	-	+
suksi sen tuntee	(-)	+	-	+	-		
hangen pintojen sulon			+	-	+	-	+
hangen neitseus tuntee			+	-	+	-	+
suksimiehen tulon:			+	-	+	-	+
liukuva käsi	(-)	+	-	+	-		
iholla valkealla	(-)	+	-	+	-	+	-
ystäväsi			+	-	+	-	
hengityksen alla			+	-	+	-	+

Runon säkeistökaava on 8/4/2/2/4. Säkeistöjen lyheneminen toiseksi viimeiseen säkeistöön saakka - tai toisin sanoen tauotuksen tiheneminen - herättää lukijassa tunteen runon vauhdikkaan rytmin hidastumisesta, joka huipentuu toiseksiviimeisen säkeistön kaksoispisteeseen. Se toimii fermaattina, syntaktisena taukona, jota viimeinen säkeistö eräänlaisena "loppuakordina" seuraa.

Tässä rytmisessä vaikutelmassa on tärkeä osuutensa myös

säkeenylityksellä. Liikevaikutelmahan on runossa hyvin voimakas. Kupiainen puhuu "Suksilaulun" futuristisesta liikkeestä (Kupiainen 1953, s.212). Futuristiselle taidenäkemykselle on ominaista voimakas liikkeen ja vauhdin korostaminen (Kaplan 1981(1984), s. 40). Ensimmäiselle ja toiselle säkeistöjaksolle on ominaista, ettei niissä ole yhtään predikaattina toimivaa aktiiviverbiä. Syntyy vaikutelma jatkuvasta säkeenylityksestä, vaikka lauseenvastikkeet muodostavatkin omia kokonaisuuksiaan. Tähän vaikuttaa myös runon lähes täydellinen välimerkittömyys - neljännen säkeistön kaksoispistettä lukuunottamatta. Jatkuvuuden vaikutelmaa lisää vielä kaksi inkongruenttia säkeenylitystä kahdessa ensimmäisessä säkeistössä: --hangen/ rytmissä--, ja -- varjon/ herkkyy(säkeet 1-2 ja 11-12). Näissä säkeenraja osuu attribuuttilausekkeen sisään, joka ei salli taukoa sisäänsä. Kumpikin ylityksessä oleva säe liittyy siis hyvin tiiviisti seuraavaan säkeeseen. Kaiken kaikkiaan juuri syntaksin tasolla tapahtuva nopea jatkumo - ja liikevaikutelma ylipäättään - korostaa paradoksaalisesti säkeistörakenteessa tapahtuvaa pilkkoutumista ja rytmin hidastumista. Näiden tasojen väliin syntyy jännite.

Rytmin hidastuminen on suorassa yhteydessä runon sisälön tasojen paljastumiseen<sup>2</sup>. Ensimmäisessä säkeistössä kuvataan hiihtäjän riemukkaita ja lennokkaita tunnelmia. Toisen säkeistön tunnelma on sille vastakkainen: sitä hallitsee maiseman staattinen herkkyyys ja veistoksellisuus. Tämän jälkeen näkökulma jälleen vaihtuu ja tunnelma alkaa tiivistyä, samalla kun säkeistöt lyhenevät: kolmas ja neljäs säkeistö ovat kaksisäkeisiä, ja niissä suksi/suksimies ja hanki asetetaan vastakkain tavalla, joka antaa runolle eroottisen sävyn. Voidaan sanoa, että kolmas säkeistö sisältää maskuliinisen, neljäs säkeistö feminiinisen kokemuksen - vaikkakin runon näkökulma sinänsä on kauttaaltaan selvästi miehinen.

Sisältötason oppositiot herkistävät lukijan myös rytmisille oppositioille. Kolmas säkeistö sisältää "pehmeitä" kolmijakoisia sanoja (hankien, marmorimattona, vertoja), neljäs on kauttaaltaan trokeinen, mikä antaa rytmille tiettyä voimaa ja kulmikkuutta: siinä on hangen kokemus suksimiehestä. Myös "tuntee"-sanan toisto sekä riimi (sulon -- tulon) antaa säkeistöille

---

<sup>2</sup>Futuristinen liike yhdistyy "Suksilaulussa" myös kubistiseen moniulotteisuuteen. Katso kohta 2.2.5., s.50.



erityistä vihjaavaa painavuutta. Neljännen säkeistön lopussa on runon ainoa välimerkki, kaksoispiste. Se johdattaa lukijan viimeiseen säkeistöön, jossa erotiikka muuttuu lihaksi ja vereksi. Runokuva vaihtuu. Hankea hyväilevä suksi onkin nyt "liukuva käsi/ iholla valkealla". Vaikka viimeinen säkeistö on ne-lisäkeinen, se vaikuttaa edellisiä säkeistöjä tiiviimmältä, "ohuemmalta". Tämä johtuu siitä, että säkeistön säkeet ovat kirjainmäärältään lyhempiä kuin esim. toisen säkeistön säkeet, jotka rakenteensa puolesta ovat niiden kanssa identtisiä. Lisäksi säkeistö on sisennetty, mikä korostaa oivallisesti näkökulman vaihtumista.

Tällä tavoin siis säkeistorakenteen variaatio - tässä tapauksessa säkeistöjen lyhentyminen runon loppua kohti - kannattelee ja myötäilee myös temaattista kehittelyä. Mitä lyhyemmiksi säkeistöt "Suksilaulussa" tulevat, sitä suuremman painon saavat niiden väliset tauot. Ne ikään kuin avaavat ja lämmittävät sen tilan, mikä tarvitaan runon eroottisen teeman esilennousuun latumaiseman alta.

Yhtä merkittävä rytmittävä tekijä kuin säkeistorakenne on käsiteltävässä runossa myös säerakenne. Sen yksinkertainen variointi luo runoon mielenkiintoisia kontrasteja. Runon säkeet ovat kaksi- ja kolmipolvisia. Luvussa 2.2.4. käsittelen "Suksilaulussa" esiintyvää säkeiden suunnan kaksitulkitaisuutta, joten en puutu siihen tässä. Ensimmäinen säkeistö eroaa muista siinä, että peräkkäiset säkeet ovat tasapituisia, kaksi ensimmäistä säettä kolmi-, loput säkeistöt kaksipolvisia. Tämä seikka korreloi sisällön vauhdikkuuden kanssa. Muissa säkeistöissä eripituiset säkeet vuorottelevat siten, että pitempi säe aina seuraa lyhyttä. Tämä tuo rytmiin väriä ja syvyyttä, ja omalta osaltaan tämä lyhyen ja pitkän säkeen vuorottelu ensimmäisen säkeistön säkeiden tasapituisuuden vastapainona saa aikaan vaikutelman rytmin hidastumisesta. Toisen ja viidennen säkeistön identtisydestä tässä suhteessa oli jo puhe. Rytmisen samankaltaisuus vihjaa myös syvempään yhteyteen; säkeistöjen kuvat - hankien veistos ja naisen valkea iho - vertautuvat toisiinsa ja näyttävät toistensa läpi. Edellä puhuttiin lisäksi kolmannen ja neljännen säkeistön välisestä kontrastista. Säkeensisäisen variaation lisäksi se näkyy myös säerakenteessa: kaksi- ja kolmipolvisen säkeen vuorottelu rikkoontuu neljännessä säkeistössä. Sen säkeiden tasapituisuus tukee trokeisuuden kulmikkautta.

Kaiken kaikkiaan edellämainitut rytmiset tekijät luovat elämyksen keveästä liikkeestä, joka runon loppua kohti hidastuu samalla kun runokuvat - suksi ja hanki - personoituvat. Sitten tapahtuu metamorfoosi ja jäljelle jää "käsi iholla valkealla", jota rytmin herkyys ja keveys ympäröi.

## 2.2. Säerakenteen variaatio

### 2.2.1. Säkeen pituus

Hellaakosken varhaiskokoelmissa säerakenteen variaatio säkeistö-rakenteeltaan kiinteissä runoissa on melko hillittyä: saman runon säkeistöt ovat tavallisimmin rakenteeltaan identtisiä. Tällaisia runoja on Jääpeilissäkin muutamia, esim. "Yön hurtta"(J13). Poikkeuksia on jonkin verran kaikissa kokoelmissa. Joissakin runoissa saattaa esim. yksi tai kaksi säkeistöä poiketa muista vain yhdeltä säkeeltään, tai sitten runossa on kaksi eri säkeistötyyppiä, jotka vuorottelevat(esim. E046). Vasta Jääpeilistä löytyy runo, jonka useimmat säkeistöt ovat säerakenteeltaan erilaisia. Tällainen on runo "Haaste"(J36) kokoelman kolmannesta osastosta. Liitän säkeiden viereen säkeen metrinen nousuasemien määrää osoittavan numeron (L-kirjain tarkoittaa, että säe päättyy laskutavuun):

- Hoi, Aaro, vanha sotamies,	4
lie aivus pehmenneet	3
kun kaikki vanhat vainoties	4
on ruohon kasvaneet.	3
Jos kuinka ruuti sauhuaa	4
sa raukka vaikenet	3
jos väärä ilkkuu oikeaa	4
sinä kättäs nosta et!	3
- Ei pilkaten ei kutkuttain	4
mua sakkiin saa suunsoittajain.	4
Siell' olkoot provokaattorit	4
ja maine-gladiaattorit.	4
Jos maailmoita voitetaan	4
tai juostaan pyytä pakoon	3L
en sormeani rakoon	3L
vie siihen tuhinaan.	3
En huoli nähdä taktiikkaa	4
en ryhmäparaadeita	3L

en reklaamien raikunaa	4
en humb - hm - satureita.	3L
Sen taktiikan vain ymmärrän	4
sen suoran, vanhanaikaisen:	4
läpi rintaluitten lennätän	4
ma luodin tulisen.	3

Runon säkeet ovat 4- ja 3-polvisia. Poljento on enimmäkseen "maskuliinista" jambimittaa. Jonkinlaisena runon pohjakaavana näyttää olevan 4- ja 3-polvisten säkeiden vaihtelu. Tosin vain kaksi ensimmäistä säkeistöä ovat rakenteeltaan samanlaisia (4343). Kun puheenvuoro kolmannessa säkeistössä vaihtuu runon minälle, vaihtuu myös säerakenne. Se on aluksi - kuten runoilijan vastauskin - hyvin "jyrkkä"; kolmannen säkeistön kaikki säkeet ovat nelipolvisia ja päättyvät nousutavuun. Kahdessa seuraavassa säkeistössä säkeitä muunnellaan ilmeikkään ivallisesti ja joukossa on ns. feminiinisiä - laskutavuun päättyviä - säkeitäkin. Mutta kolmannen säkeistön jyrkkyys palaa jälleen viimeisessä säkeistössä, joka poikkeaa kolmannelta ainoastaan viimeisen säkeen osalta. Myös runon riimikaava vaihtelee säerakenteen mukana. Ensimmäinen, toinen sekä myös viides säkeistö ovat tyyppiä xyxy, kolmas ja viimeinen tyyppiä xxyy, neljäs on hauskasti xyyx- tyyppiä (voitetaan -- pakoon-- rakoon-- tuhinaan).

Edellä käsitelty runo viittaa vahvasti Hellaakosken ensimmäisiin kokoelmiin. Sen säkeistorakenne, yksinkertainen jambimitta, maskuliiniset säkeet sekä sisällön sarkastinen individualismi ovat nuorelle Hellaakoskelle tyyppillisiä. Hieman poikkeavaa - vaikkakaan ei lainkaan radikaalia - on vain säepituiden variaatio. Sen sijaan Jääpeilin avausrunossa "Keväinen junamatka"(J7) on säerakennetta varioitu aivan uudella tavalla (#-merkki osoittaa tavarakenteen puuttuvaa laskuasemaa, taukoa):

Trolliusten vasarat	
silmiäni takovat	
hoi	+#
mies herää!	+# +o
kevät tekee terää	
juna juoksee jyskyttäin	
halki kenttäin vihreäin	
rentukoita	+o +o
kulleroita	+o +o
kevään kultavasaroita	

valkoisessa harsossaan  
 tuomet tanssii syliin  
     pian                                    +#  
     pian joudutaan                    +# +o +  
 kukkivihin kyliin

Runossa on trokeinen, junan jyskytykseen viittaava poljento. Jo runon alussa myös näköelämys ohi vilistävästä trolliuksista puetaan hiukan "jyskytystä" muistuttavaan muotoon: "Trolliusten varasarat/ silmiäni takovat". Runon säkeistöt vaikuttavat viisisäkeisiltä. Tarkemmin katsoen säkeistöjen metrinen pohjakaava näyttäytyy kuitenkin nelisäkeiseksi. Näyttää siltä kuin hypoteettinen kolmas säe olisi hajoitettu ja asemoitu väljästi kahdelle riville. Yhdestä mitallisesta säkeestä on siis tehty kaksi typografista säettä. Jos nämä kaksi riviä "lasketaan yhteen", saadaan nelipolvinen säe, paitsi ensimmäisessä säkeistössä, jossa tästä oletetusta kolmannesta säkeestä tulisi kolmipolvinen. Kun runon säkeiden pituuksissa on muutenkin variaatiota, säkeistöjen hypoteettinen pohjakaava olisi seuraava: I säkeistö: 443-L3L, II: 444L4L, III: 43L43L (L= säe päättyy laskutavuun).

Syntyy siis vaikutelma nelisäkeestä, joka on keskeltä ikään kuin "räjäytetty". Tulee tunne, että reaalisen runon kolmannen ja neljännen typografisen säkeen sanat ikään kuin tulevat ulos säkeen raameista ja alkavat elää omaa kaavasta vapaata elämäänsä. Kupiainen luonnehtii runoa sanomalla, että siinä "rytmillinen tila" on tyystin uudistettu, ja ettei sitä voi "kaavoittaa mihinkään runojalkoihin" (Kupiainen 1953, s.202). Väitteen jälkiosa kuulostaa hiukan liioittelevalta - onhan väljä nelisäkeinen ja trokeinen mitta runon pintarakenteen takaa "rekonstruoitavissa". Mutta "rytmillinen tila" on kyllä kiistämättä uudistunut. Tämä intuitiivinen vaikutelma on ennen kaikkea typografian ansiota. Viikari toteaa, että runouden näönvaraiset ai-nekset, mm. typografiset ratkaisut jäsentävät runon rytmiä ja merkitystä (Viikari 1987, s.22). Typografia onkin "Keväisen ju-namatkan" silmiinpistävin rytmiin yhteydessä oleva tekijä. Tältä osin käsillä oleva runo lähenee visuaalista runoutta, jossa "pikemminkin valkea tila kuin transparentti tausta on rakenteel-lisena tekijänä" (Preminger & Brogan edit. 1993 s. 780). Tällai-nen visuaalinen komponentti kantaa myös omaa runon fonologisesta tasosta riippumatonta merkitystään (Preminger & Brogan edit. 1993, s. 1365). Tämän voi helposti havaita, jos asemoi runon

säkeet vaikkapa seuraavalla tavalla(siteeraan toisen säkeistön):

juna juoksee jyskyttäin  
halki kenttäin vihreäin  
rentukoita  
kulleroita  
kevään kultavasaroita

Metrinen kaava säepituuksineen on sama mutta rytmisen hahmo melko lailla toinen - staattisempi, vähemmän ilmava. Vaikutelma olisi vielä ilmeisempi, jos kolmas ja neljäs säe yhdistettäisiin yhdeksi säkeeksi.

"Keväinen junamatka" -runosta saa sen vaikutelman, ettei runoilija oikeastaan pyri murtamaan mittaa; hän uudistaa rytmiä siirtämällä lukijan huomion mitasta kohti typografiaa, joka sitten lukijan mielessä tuottaa omat konnotaationsa. Fono-loginen taso ei enää selkeästi ole runon rytmisen dominantti.

Säerakenteen osittainen hajottaminen luo runoon mielenkiintoisia kontrasteja. Säkeistöjen "vapautuneet" keskustat asettuvat rytmiseksi vastakohdiksi alku- ja jälkisäkeille. Esimerkiksi minän tajunnasta kaikuva huuto "hoi/ mies herää!" on sinänsä rytmiltään iskevä mutta kuitenkin hitaampi ja ilmavampi kuin muiden säkeiden jyskytys ja vasarointi. Samoin on laita toisessa säkeistössä: jyskytys on edelleen taustalla mutta rentukat ja kullerot lennähtävät silmille melko pehmeästi. Sanojen porrasmainen asemointi riveille viittaa sinänsä visuaaliseen vaikutelmaan ohikiitävästä maisemasta. Tässä yhteydessä on myös mainittava tavujen kvantiteetin merkityksestä rytmille. Varsinkin ensimmäisessä säkeistössä on tavallista enemmän lyhyitä painollisia tavuja, jotka muodostavat kvantitatiivisia oppositioita pitkätavujen kanssa säkeen sisällä: "Trolliusten vasarat/ silmiäni takovat". Erityisesti herättävät huomiota lyhytalkuiset kaksitavuiset sanat, joiden toinen tavu on pitkä: "herää!/ kevät tekee terää". Iskevää vaikutelmaa korostaa vielä assonanssi.

Viimeinen säkeistö alkaa kokonaisuudessaankin - trokeisuudesta huolimatta - irrota iskevästä sävystä. Tunnelma muuttuu herkemmäksi, jyskytys haipuu pehmeäksi poljennoksi, joka tuntuu irtoavan rataiskojen todellisuudesta, ikään kuin leijuvan:"valkoisessa harsossaan/tuomet tanssii syliin". Rytmien pyöreyttä lisäävät suhteellisen pitkät sanat ja niiden pitkät tavut sekä säkeistön n-konsonantit:"harsossaan -- tanssii syliin/ pian/ pian joudutaan/ kukkivihin kyliin". Ylipäätään sointuisuus ja riimin laatu ovat vahvasti yhteydessä runon tunnelmaan. Alun

loppusoinnut ovat enimmäkseen kovia (vasarat -- takovat, herää -  
- terää, rentukoita -- kulleroita -- kultavasaroita), viimeises-  
sä säkeistössä ne ovat pehmeitä (n-loppuisia).

Rytmin muutos näkyy myös runon säkeistöjen hypoteetti-  
sessa pohjakaavassa. Kahdessa ensimmäisessä säkeistössä säkeet  
ovat säepareittain yhtä pitkiä ja pareittain riimillisiä, mikä  
lisää niiden iskevyyttä. Viimeisessä säkeistössä puolestaan 4-  
ja 3-polviset säkeet vuorottelevat, ja riimikaava on xyxy.

Muista säkeistörakenteeltaan säännöllisistä runoista on  
säerakenteen kannalta mielenkiintoinen runo "Aallot lyö"(J14),  
mutta tätä runoa käsitellään tarkemmin säkeenylityksen yhteydes-  
sä (kohta 2.2.5.).

Niissäkin varhaistuotannon runoissa, joilla ei ole  
kiinteää säkeistörakennetta, on säepituuden variaatio yleensä  
melko niukkaa. Jääpeilissä tämän tyyppisiä runoja ovat "Valtame-  
rellä" ja "Tietäjät". Edellisen säkeet ovat kaikki 7-polvisia;  
vaihtelua on vain siinä, päättyykö säe nousu- vai laskutavuun.  
"Tietäjissä" nelipolvisten säkeiden joukossa on joitakin kolmi-  
polvisia. Kupiainen toteaa, että tällainen säkeen pituuden niuk-  
ka säätely voi olla hyvinkin ilmeikästä (Kupiainen 1953, s.  
112). Jääpeilin ensimmäisen osaston runossa "Metsämajalla"(J9)  
säkeen käsittely saa kuitenkin uuden, elastisemmän sävyn:

1	Kuusien katse akkunan takaa	4L
2	raskaan-vakaa	2L
3	riippu-oksien alta.	3L
4	Piirittänyt on kaikkialta	4L
5	metsien totinen kaikkivalta	4L
6	metsän hämärä sisin	3L
7	varjoin kummallisoin.	3L

8	Pihkainen ilma liikkumaton	4
9	päällä tuuhean sammalmaton.	4L

10	Ylhäällä kohina latvojen	4
11	lakkaamaton läpi aikojen.	4

12	Aatos lentää yksinään	4
13	oksien alle hämärään	4
14	viemänä vaistojen herääväin	4
15	tiedotonten väkevään	4
16	kiihottaa	2
17	houkuttaa	2
18	syvälle hämärän-vaipan taa.	4

19 Aatos palasi matkaltansa	4L
20 aivan toisena muodoltansa	4L
21 vanhaa Paania muistuttain	4
22 veriltä villimpänä vain.	4
23 Katso, se tulee metsäläinen	4L
24 synkkäverinen vauhkopäinen	4L
25 kierrätellen	2L
26 kuulostellen	2L

27 luihuna epäluuloisena	4L
28 tuttuna tuhatvuotisena.	4L
29 Pisara villiytynyttä verta!	4L
30 Täällä se on lymynnyt kerta	4L
31 väistäen savuja naapureitten	4L
32 takana viimeisten polkuteitten.	4L

Säerakenteen ja toisaalta sisällön perusteella runo voitaisiin jakaa neljään osaan. Ensimmäisen osan muodostavat säkeet 1-7, eli ensimmäinen säkeistö, toisen säkeet 8-11, kolmannen säkeet 12-18. Runon loppu muodostaa neljännen osan. Ensimmäinen säkeistö poikkeaa säevariaatioltaan muusta runosta. Sen laskutavuun päättyvät säkeet ovat kolmi- ja nelipolvisia, joukossa enteellisesti yksi kaksipolvinen säe. Säkeistössä piirretään hiljainen, liikkumaton ja hiukan salaperäinen kuusimetsän maisema. Toisen osan nelipolviset säeParisäkeistöt vielä tihentävät ajatonta tunnelmaa. Läsnä on yhtäaikaan kaksi maiseman tasoa: maan pinta ja kohisevat puiden latvat, jotka Hellaakoskella symboloivat tämän ja menneen hetken yhteyttä, ikuisuutta (Kantola 1972, s.283). Luonnonkuvauksessa on uudenlaista intiimiyttä. Kantola toteaaakin, ettei Hellaakoski ennen Jääpeiliä kuvaa metsän yksityiskohtia (Kantola 1972, s.159).

Runon toinen osa on samalla eräänlainen siirtymäjako kolmanteen osaan: latvojen kohina panee runon minän tiedostamattoman liikkeelle ja niin "Aatos lentää --". Siirtymä tapahtuu myös mitan tasolla. Toisen säkeistön säkeet päättyvät vielä ensimmäisen säkeistön tavoin laskutavuihin mutta kolmannen säkeistön säkeenloput ovat jo nousutavuisia.

Kolmannessa osassa runon tunnelma muuttuu lukijan mielessä kiihkeän suggestiiviseksi. Mitan tasolla tätä tukee juuri säkeiden päättyminen nousutavuun ja toisaalta säkeiden tasapituisuus. Säkeet ovat 4-polvisia, lukuunottamatta säkeitä 16-17. Nämä samoin kuin säkeet 2, 25 ja 26 ovat rytmisesti uutta Hellaakoskea. Ne ovat 2-polvisia ja esiintyvät ensimmäistä lukuunottamatta pareittain 4-polvisten säkeiden keskellä. Säkeet 16-17 sekä 25-26 voitaisiin siis teknisesti yhdistää nelipolvi-

siksi säkeiksi; tästä voi päätellä, että säkeet ovat typografisia. Typografiset säkeet luovat kaksipolvisina vaihtelua ja erityistä ilmettä hiukan tautologiseen rytmiin. Säkeet 16-17 syventävät rytmin taukoja ja samalla tiivistävät tunnelmaa.

Runon loppuosassa (säkeestä 19 eteenpäin) tunnelma vaihtuu: säkeen loput avautuvat laskutavuisiksi lukuunottamatta säkeitä 21-22 ja sulkeutunut suggestiivisuus muuttuu villiksi ekspressiivisyydeksi. "Metsäläinen" astuu esiin. Säkeiden 25-26 ehkä humoristinenkin tauottelu tuntuu luovan metsäläiselle erityisen varovaista ja epäluuloista karaktääriä.

"Metsämajalla"- runon rytmissä on tiettyä raskasta toistuvuutta, mikä sopii yhteen sisällön kanssa. Riimi on tautofoninen: peräkkäiset säkeet ovat aina keskenään riimillisiä joko pareittain tai kolmittain. Esimerkiksi ensimmäisen säkeistön riimikaava on aabbbcc. Tsurin hahmoteoreettisen ajattelun mukaan tällainen yksinkertainen riimikonstruktio herättää lukijassa varmuuden, turvallisuuden, hallinnan ja voiman psykologisen ilmakehän (Tsur 1992, s.116). Voidaankin ajatella, että runon "hallittu" riimitys on vastapainona ja kahleena runon sisällön primitiivisille ja hallitsemattomille voimille. Sitovuutta ja raskautta lisää se, että loppusoinnut ovat usein kaksitavuisia. Ajatellaanpa vaikka ensimmäisen säkeistön yksitoikkoista mutta suggestiivista b-riimiä: alta -- kaikkialta -- kaikkivalta. Kahdessa jälkimmäisessä sanassa on sitäpaitsi vain yhden kirjaimen ero. Toisessa säkeistössä (rivit 8-9) riimiin tuo liikkuvuutta se, että sanan "liikkumaton" voi metrisesti tulkita kahdella tavalla. Siinä sivupainon voi katsoa olevan joko kolmannella tavulla, jolloin tämä tavu on nousuasemassa, siis +o +o tai neljännellä tavulla, +oo +. Seuraavan säkeen riimisana "sammalmaton" hahmottuu selvästi trokeiseksi, +o+o, joten riimisanojen väliin muodostuu hiukan kitkaa. Horjuvuus johtuu "liikkumaton"-sanana tavujen laajuussuhteista ja siihen liittyvästä sanan intonaatiosta: pitkän painollisen ensitavun jälkeen toinen tavu ja kolmas tavu - normaalisti sivupainollinen - on siinä lyhyt ja neljäs pitkä, jolloin neljäs tavu lukijan mielessä helposti "varastaa" painollisuuden.

Lisää toistoa runoon tuo edelleen joidenkin samanmuotoisten kieliopillisten yksikköjen toistuminen, esim. "kiihottaa/ houkuttaa" tai "luihuna epäluuloisena/ tuttuna tuhatvuotisena." Jälkimmäisen esimerkin tehoa lisää myös alkusoinnun



käyttö. Oman raskautensa tähän tuo myös se tälle runolle tyypillinen piirre, että määreet on sijoitettu pääsanansa perään. Lisäksi aktiiviverbejä on erityisesti ensimmäisessä osassa hyvin vähän. Tällaista tautofonisuutta keventää paitsi ajoittainen 2-polvisten säkeiden käyttö myös säkeidensisäisen rytmin variaatio, mikä näkyy hyvin laskuaseman tavuluvun vaihtelussa. Esimerkiksi säkeiden 19-21 poljento on identtinen mutta säkeessä 22 se vaihtuu ja varsinkin sana "villimpänä" kohostuu. Tällä tavoin säkeiden sisäinen rytmi saattaa toisaalta lisätä toistumisen vaikutelmaa toisaalta rikkoa sitä. Näin tautofoniset ja sitä keventävät tekijät yhdessä luovat runosta painavan mutta suggestiivisen, jopa maagisen kokonaisuuden. Runon rytmissä vallitsee yksitoikkoisuuden ja liikkuvuuden välinen hedelmällinen jännite.

Sisällön tasolla runon alun liikkumattomuuteen tulee liike. Lukijan mielessä "latvojen kohina" langettaa menneen ja tämän hetken yhteen ja saa tiedostamattoman ja vaistonvaraisen liikkeelle. Lukija kokee vahvan jännitteen tihentymisen ja purkautumisen, kun ensin "aatos" loittonee ja katoaa salaperäisyyden verhon taa, ja palaa sitten takaisin tuoden mukanaan kantasuomalaisen, kreikkalaisen Panin rajumman ja raskaamman inkarnaation. Tässä runossa 1900-luvun sivilisoitunut suomalainen kohtaa sielunsa syvyydessä yhä elävän metsäsuomalaisen.

Jos säkeenpituuksia tarkastellaan siten, että verrataan eri Jääpeili-kokoelman runoja toisiinsa, havaitaan, että suuri osa runoista on nelipolvisia tai sellaisia, joissa 4- ja 3-polviset säkeet vuorottelevat. Variaatioalueen ääripisteet ovat kuitenkin etäällä toisistaan. Toista äärilaitaa edustavat runot, joissa on käytetty 2-polvisia säkeitä - yleensä rytmisesti uudella ja tuoreella tavalla pitempien säkeiden seassa. Pisimmät säkeet löytyvät kokoelman viimeisestä osastosta. Runot "On nähty"(J57), "Rukous"(J60) ja "Valtamerellä"(J63) ovat 7-polvisia. Niille on ominaista sanonnan painavuus ja jonkinasteinen juhlavuus. "Valtamerellä" on nimensä mukaisesti merenkulku-aiheinen, miehinen katastrofin kuvaus, johon pitkäsäkeinen, raskas ja lavea esitystapa hyvin sopii. "On nähty" on luonteeltaan tilinteko, jossa elämää ja kuolemaa katsotaan silmiin ja arvioidaan miehekkään resignoituneesti. "Rukouksessa" pyydetään rohkeutta "katsoa sieluni rumuuteen". Siihenkin sisältyy rukouksen muodossa vahvaa itsetilitystä ja tinkimätöntä pyrkimystä rehellisyyteen. Säerakenteen mallina lienee Baudelairin ranskankielinen parisäe, joka

on Hellaakosken runon mottona (Kantola 1972, s. 311). Kaikissa kolmessa mainitussa runossa on sellaista jyhkeää lakonisuutta ja raskautta, joka myös näyttää vaativan laveaa, pitkäsäkeistä esitystapaa.

### 2.2.2. "Katkaistu" säe

Hellaakosken varhaistuotannon metriikassa säe voi päättyä ainoastaan joko yhteen nousutavuun tai yhteen laskutavuun. Säkeen klausula eli viimeisestä nousuasemasta alkava säkeenosa on siis joko yksi- tai kaksitavuinen (Leino 1982, s.298). Tyypillinen esimerkki tästä ovat runon "Yön hurtta"(J13) säkeet, josta ensimmäinen säkeistö:

Oon kuullut mustan koiran	o	+o	+o	+o
yöst' yöhön, äskettäin.	o	+o	+o	+
Oon nähnyt mustan koiran,	o	+o	+o	+o
sen viimeyönä näin.	o	+o	+o	+

Sama sääntö pätee kaikkiin mittatyyppeihin, ja myös Hellaakoski noudattaa tätä sääntöä hyvin tarkasti ennen Jääpeiliä. Kuitenkin kokoelman neljännessä runossa "Ensimmäinen tähti"(J11) hän ensimmäistä kertaa tekee poikkeuksen säännöstä:

Keltaisen-kipeät		+oo	+oo
ulpukat veen.		+oo	+
Helinä kaislojen		+oo	+oo
kanteleen.		+o	+
Korenon leikki		+oo	+o
Ja surviaisen	o	+o	+o
keinuvaisen.		+o	+o

Suvi oli hienotunteinen.	+ooo	+o	+o	+
Hyvästeittä se lähti	+o	+oo	+o	
heti kun syttyi kuumeinen	+oo	+o	+o	+
ensimmäinen tähti.	+o	+o	+o	

Miksi ensimmäisen säkeistön ensimmäisen ja kolmannen säkeen lopputavut hahmottuvat tulkitsijan mielessä daktyylisiksi? Ensikat-somalta tätä näyttää olevan vaikea aivan täsmälleen selvittää. Ilmiöön on kuitenkin ainakin kaksi syytä. Ensinnäkin ilmiö esiintyy yhtä poikkeusta lukuunottamatta vain 2-polvisissa säkeissä, jotka ovat trokee-daktyylisiä tai jambis-anapestisiä. Säkeenrajalla oleva daktyyli tai anapesti saa siis tukea muista

kahteen laskutavuun päättyvistä runojaloista. Toiseksi säkeenrajalla oleva sana on aina kolmitavuinen. Lisäksi kahteen laskutavuun päättyvä säe on usein säkeenylityksessä - tämä ei kuitenkaan ole välttämätöntä. Ylhäällä siteerattu runo täyttää nämä ehdot. Tämän runon tulkinnan ja rytmin kannalta nimenomaan säkeenylityksen laatu on mielenkiintoinen. Koska Leinon mukaan attribuutti ja sen pääsana eivät periaatteessa salli sisäänsä säkeenrajaista taukoa, 1:sen ja 2:sen samoin kuin 3:nen ja 4:nen säkeen rajalla olevat säkeenylitykset ovat inkongruentteja. Ensimmäisen ja kolmannen säkeen rajalla ei siis ole fonologista taukoa. Voitaisiin siis esittää hypoteesi, että säeparit kuuluvatkin samaan säkeeseen. Tätä hypoteesia tukee myös riimi:

Keltaisen-kipeät ulpukat veen.	+oo +oo +oo +
Helinä kaislojen kanteleen.	+oo +oo +o +

En yritä väittää, että runoilijalla olisi ollut mielessään mitään tämänkaltaista säejakoa. Totean vain, että nämä hypoteettiset säkeet olisivat laadultaan perinteisen metrisen kaavan mukaisia.

Säejakoa onkin luontevinta tarkastella Leinon esittämän mitallisen ja typografisen säkeen eron kannalta. Hypoteettinen säkeistö on mitallinen, alkuperäinen säkeistö typografinen. Säkeen "katkaisu" olisi siis typografinen - ei mitallinen - ratkaisu. Ilmiö on samankaltainen kuin Metsämajalla- runon kaksipolvisten säkeiden kohdalla (kohta 2.2.1.).

On mielenkiintoista havaita, että vaikka runon ensimmäisen säkeistön viidennen säkeen rajalla ei enää ole daktyylia, hahmottuu poljento kuitenkin jossain määrin samankaltaiseksi, koska seuraava säe on poikkeuksellisesti jambinen ja alkaa laskutavulla. Vaikuttaa siltä kuin daktyylinen poljento ylittäisi säkeenrajan ja samalla pehmeästi "nytkäyttäisi" seuraavat trokeiset säkeet liikkeelle. Tosin käytännössä vahva säkeenrajainen tauko saa aikaan, että daktyylinen vaikutelma jää loppujen lopuksi melko vajaaksi. Tauon vuoksi kuudennen säkeen painottoman alkutavun (Ja--) painottomuus yhä korostuu: se on hyvin lyhyt ja nopea.

Sisällön kannalta säkeiden katkonaisuus tekee draamattisen vaikutuksen. Edellä esitettyjen hypoteettisten säkeiden tunnelma hahmottuu lukijan mielessä aivan toiseksi kuin runoilijan säkeiden. Typografisten säkeiden lyhyys luo rytmiin ilmavaa keveyttä ja samalla toisiinsa kiinteästi kuuluvien lauseenosien

erottaminen ikään kuin väkisin eri säkeisiin tukee tunnelman melankolista kipeyttä. Runon aiheenahan on ero. Tämä kipeyden ja keveyden synteesi muuttuu entistä herkemäksi ensimmäisen säkeistön viimeisissä säkeissä: "Korenon leikki/ Ja surviaisen/ keinuvaisen.//" Sisennetyt säkeet on vielä painettu pienemmällä ja ohuemmalla kirjasintyyppillä ja harventaen, mikä korostaa surviaisen haurautta ja läpikuultavuutta, melkein olemattomuutta. Myös säkeensisäinen poljento muuttuu hitaammaksi, keinuvaksi, trokeiseksi. Tämän "kaksipolvisen" herkkyyden rinnalla tekee toisen säkeistön nelisäe abab- riimeineen miltei musertavan vaikutuksen. Rytmii ja tunnelma muuttuvat täysin. Kun ensimmäisessä säkeistössä poljento on ensin daktyylisen pyöreä ja sitten trokeinen, alkaa toinen säkeistö nopealla peonilla; tämän jälkeen trokee ja daktyyli vaihtelevat levottomasti ja hieman nykivästi. Nykivyyttä lisää myös säeparinylytys: "Hyvästeittä se lähti/ heti--". Säkeiden piteneminen 4- ja 3-polvisiksi muuttaa rytmien raskaammaksi, ja säännöllinen säerakenne antaa yhdessä sanonnan kanssa tunnelmalle lakonista realistisuutta. Toisaalta edellä mainittu poljennon levottomuus viittaa yhä "kipeyteen" lakonisuuden takana. Tällä tapaa "Ensimmäinen tähti"- runo näyttää koostuvan kahdesta rytmiltään ja tunnelmaltaan vastakkaisesta osasta. Säerakenteen näkökulmasta voisi pelkistäen sanoa, että tyografinen säe ja mitallinen säe on asetettu vastakkain.

Runossa "Niin pieniksi"(J31) edellä käsitelty ilmiö esiintyy yhdessä säkeen suunnan vaihtelun kanssa. Tavurakenteen kuvaus noudattelee runokonstruktion pintarakennetta. Merkitseen oletetun "todellisen" kaavan, metrisen pohjakaavan, runon alapuolelle:

Niin pieniksi kasvoimme	o	+oo	+oo
äskettäin		+o	+
olit vaahteran lehdellä	oo	+oo	+oo
vierelläin		+o	+

niin väljästi mahduimme	o	+oo	+oo
sekunnin rakoon		+oo	+o
kuin aika ois antaunut	o	+oo	+oo
onnemme jakoon		+oo	+o

ei silmäni kannan	o	+oo	+o
ilon laidasta laitaan	oo	+oo	+o

kuin pieniksi joskus	o	+oo	+o
tulla taitaan!		+o	+o

- + - + - + - +  
- + - + - + - +

- + - + - + - + -  
 - + - + - + - + -  
 - + - + - + - + -  
 - + - + - + - + -

"Niin pieniksi"- runossa säkeen "katkaisu" on luonteeltaan vielä läpinäkyvämmän typografisen ratkaisu kuin runossa Ensimmäinen tähti. Tätä vaikutelmaa vahvistaa kahden ensimmäisen säkeistön parittomien säkeiden säkeenrajaiset kolmitavut, säkeensuunnan vaihtuminen daktyyliseksi parillisissa säkeissä sekä näiden säkeiden sisentäminen. Metrinen pohjakaava osoittaa, että runo koostuu kolmesta kaksisäkeisestä säkeistöstä, jonka säkeet ovat nelinösuista nousevaa mitta.

Se, että runon pintarakenteessa joka toinen typografisen säe päättyy kaksitavuiseen laskuun ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä, on runon ajatuksen kannalta merkittävää. Samoin on laita trokee- ja daktyylisäkeiden asemoinnin. Runohan hävittää normaalit ajan ja tilan ulottuvuudet. Se on uutta silmänräpäyksen estetiikkaa (Huuhtanen 1977, s.65). Ihminen on pieni, hän mahtuu kevyesti ja väljästi vaahteran lehdelle tai "sekunnin rakoon". Tätä keveyttä katkaistu säe mainiosti kannattelee, sen rytmi jää tavallaan avoimeksi, ilmaan leijuvaksi, eikä "normaalin" klausulan suljettu muoto kahlitse sitä. Samanlaisen vaikutelman tekee välisäkeiden asemointi keskelle riviä. Näin on laita ennen kaikkea ensimmäisessä säkeistössä, jonka "leijuvat", yksisanaiset välisäkeet valavat keveyttä koko runoon.

Kupiainen puhuu Hellaakosken kohdalla siitä, että runossa saattaa olla usein yksi tärkeä sana, joka sävyttää koko runon tunnelman (Kupiainen 1953, s.203). Tällainen on mielestäni juuri toisen säkeen sana "äskettäin", joka sekä sisältönsä että rytmillisen asemointinsa puolesta kiteyttää runon aikaulottuvuuden. "Äskettäin"- ilmauksen kohdalla voi myös nähdä Hellaakoskelle tuiki harvinaista säkeenylityksestä johtuvaa merkityksen kaksihakmotteisuutta. Välimerkkien ja isojen kirjaimien puute mahdollistaa kaksi eri syntaktista tulkintaa, joko "Niin pieniksi kasvoimme äskettäin" tai "äskettäin olit vaahteran lehdellä vierelläin". Semanttisesti "äskettäin" on tietysti läpikuultava ja liittyy kummankin lausekokonaisuuden ajatukseen. Tähän viittaa sen asemointikin: se on visuaalisesti yhtä lähellä tai kaukana sitä edeltävää ja seuraavaa säettä.

## 2.2.3. Säkeen suunnan kaksitulkitaisuus

Muutamissa Jääpeilin runoissa esiintyy säkeen alussa metrissä kaksitulkitaisuutta. Tällä tarkoitan sitä, että "metrinen korva" ei ilman muuta yksiselitteisesti sano, pitäisikö säkeet tulkita nouseviksi vaiko laskeviksi. Ilmiö esiintyy mm. "Suksilaulussa"(J18), jota jo käsiteltiin säkeistörakenteen yhteydessä. Siteeraan runon uudestaan kokonaan ja esitän sen tavarakenteesta kaksi eri tulkintavaihtoehtoa:

- 1 Suksien sihinä hangen
- 2 rytmissä riemukkaassa
- 3 puoliksi ilmassa
- 4 puoliksi maassa
- 5 käärmeenä lentäin
- 6 lintuna maitain
- 7 tuolle puolen
- 8 tuttujen ratain
  
- 9 hankien veistos
- 10 marmorimattona mailla
- 11 valon ja varjon
- 12 herkkyyks vertoja vailla
  
- 13 suksi sen tuntee
- 14 hangen pintojen sulon
  
- 15 hangen neitseys tuntee
- 16 suksimiehen tulon:
  
- 17 liukuva käsi
- 18 iholla valkealla
- 19 ystäväsi
- 20 hengityksen alla

+oo +oo +o (1)

+oo +o +o

+oo +oo

+oo +o

+oo +oo

+oo +oo

+o +o

+oo +oo

+oo +o

+oo +oo +o

+oo +o

+o +oo +o

+oo +o

+o +oo +o

o +o +oo +o (2)

o +o +o +o

o +o +o + (+oo)

o +o +o

o +o +oo

o +o +oo

+o +o

o +o +oo

o +o +o

o +o +oo +o

o +o +o

+o +oo +o

o +o +o

oo +oo +o

+o +o +o  
+o +o +o

+o +o +o  
+o +o +o

+oo +o  
+oo +o +o  
+o +o  
+o +o +o

o +o +o  
o +o +o +o  
+o +o  
+o +o +o

Ensimmäinen tulkinta käsittää mitan laskevaksi, toinen tulkinta olettaa säkeen suunnan vaihtelevaksi. Polttopisteessä ovat tietenkin ennen kaikkea säkeenalkuiset kolmitavuiset sanat, jotka hahmottuvat joko daktyyleiksi tai jambisiksi inversioiksi<sup>3</sup>. Laskevaa tulkintaa tukee se tosiseikka, että Hellaakoski ei yleensä käytä jambista inversiota kuin aivan poikkeustapauksissa. Tämän seikan vahvistaa myös Matti Sadeniemi, joka perustaa näkemyksensä vuoden 1940 Valittuihin runoihin<sup>4</sup> (Sadeniemi 1949, s.140). On merkillepantavaa, ettei yhdenkään säkeen alussa ole nousevalle mitalle tyypillistä yksitavuista sanaa. Lisäksi useimmat kolmitavut alkavat pitkällä tavulla, mikä lisää niiden painollisuutta ja vaatimusta nousuun sijoittumisesta. Edelleen säkeissä myöhemmin esiintyvä kaksilaskuisuus tukee säkeenalkuista daktyyllisyyttä. Tämä koskee erityisesti ensimmäistä säkeistöä. Toisaalta Sadeniemi viittaa P. Mustapään kohdalla jambisiin inversioihin, jotka voidaan käsittää myös daktyyllisiksi (Sadeniemi

---

<sup>3</sup>Jambisäe periaatteessa vaatii ensimmäiseen painottomaan tavuasemaansa yksitavuisen sanan. Suomen kielessä yksitavuisia sanoja on kuitenkin kovin vähän, ja sen vuoksi useimmat runoilijat sijoittavat jambisäkeen alkuun myös kaksi- tai useampitavuisia - useimmiten kolmitavuisia - sanoja. Tällöin jambisäkeen ensimmäiseen nousuasemaan tulee painoton tavu. Tätä ilmiötä - useampitavuisen sanan esiintymistä jambisäkeen alussa - Pentti Leino kutsuu **jambiseksi inversioksi**. Esimerkkinä Kaarlo Kramsun parisäe:

Läks' joukko reipas, nuori  
Lakeilta Limingan, --

o +o +o +o  
o +o +o +

Ensimmäinen säe on normaali jambisäe. Toisessa säkeessä sana "Lakeilta" on jambisessa inversiossa. Sen toinen tavu on nousu-  
asemassa. Ilmiö on vakiintunut, mutta sen käyttö vaihtelee runoilijakohtaisesti. (Leino 1982, s.179.)

<sup>4</sup>Suksilaulu ei Valituissa tosin ole mukana, mutta siellä on runo "Metsämajalla" sekä kaikki ne varhaisemmat runot, joissa olisi säkeenalkuisen kolmitavuisuuden perusteella mahdollista nähdä kaksitulkitaisuutta. Myös Leino katsoo, että inversio on Hellaakoskella harvinainen (Leino 1982, s.205). Kun inversiota esiintyy, kyseessä on useimmiten vierasperäinen sana, jonka luonnollinen painotus poikkeaa suomalaisesta (esim. kavaljeeri, etiketti).

1949, s.144). Viikari ottaa Mustapään jambisista inversioista puhuessaan huomioon lukijan näkökulman. Hän toteaa, että "lukijan konkretisaatiossa lausepainollisuus on mitan toistuvuutta tärkeämpi tekijä", ja jos jambisia inversioita tällöin on paljon, mitta käsitetään suunnaltaan vaihtelevaksi (Viikari 1987, s.26). Tätä ajatellen Hellaakosken kohdalla voitaisiin puhua kolmitavuista, joissa jambinen tulkintakin on mahdollinen. Koskimies antaa Runousopissaan ohjeen, että nousevan säkeen alkuun kelpaa sellainen kolmitavuinen sana, jonka toinen tavu on pitkä (Koskimies 1942, s.52). Pituuden avulla pyritään ilmeisesti ta-soittamaan ensimmäisen ja toisen tavun inkongruenssia. Kun luonostaan painoton tavu on pitkä, sen asettuminen nousuun ei tunnu niin häiritsevältä. Tässä mielessä kongruentteja inversioita on runossa kuusi, inkongruentteja kuitenkin yhtä enemmän, eli seitsemän (esim. hankien). Lisäksi runossa on kaksi inversio-säettä, joissa säkeen aloittaa kaksitavuinen sana (säkeet 11 ja 13). Erityisesti säkeen 11 inversio on luonteva, koska inversiossa olevan sanan ensimmäinen tavu on lyhyt, toinen pitkä ja seuraava sana painoton (valon ja -). Samoin on laita säkeen 18 kolmitavussa "iholla". Säkeet 11 ja 18 tukevatkin parhaiten metristä tulkintaa 2. Tämä tulkinta on siinä mielessä käyttökelpoinen, että se osoittaa säkeen suunnan vaihtelun avulla tehokkaasti rytmimuutosta. Kuitenkin laskeva, "daktyylinen" tulkinta on mielestäni kokonaisuutena vakuuttavampi, kenties siksi, että se on lähempänä runon foneettista pintatasoa, "lukijan konkretisaa-tiota". Alkaahan suurin osa säkeistä pitkällä pääpainollisella tavulla. Myös odotuksenmukaisten yksitavujen täydellinen puuttuminen säkeiden alusta "vääntää" vaikutelmaa tähän suuntaan. Lisäksi "vyöryvä" tai "liukuva" daktyylisyys tuntuu istuvan hyvin runon sisäiseen liikkeeseen.

Vaikka pitäisikin ensimmäistä, "daktyylistä" tulkintaa relevanttina, jää kuitenkin myös toinen tulkinta ikään kuin taustalle vaikuttamaan. Syntyy vaikutelma, että molemmat tulkin-nat heijastuvat toistensa läpi. Nimenomaan edellämäinitut säkeet 11 ja 18 voitaisiin myös ensimmäisessä tulkinnassa laskea sit-tenkin nouseviksi. Tämä johtuu ilmeisesti runon säkeiden suh-teellisen suuresta itsenäisyydestä, jonka aiheuttaa säkeistöra-kenteen väljyys ja säkeensisäisen variaation ennustamattomuus. Mitta on vakiintumaton vielä säkeenalussa (Sadeniemi 1949, s.145), ja tätä seikkaa kaksitulkitaisuuden mahdollisuudenkin



voi omalla tavallaan nähdä ilmentävän.

Toisaalta on nähtävissä, että kumpikin metrinen tulkinta valaisee runoa eri näkökulmasta. Laskeva tulkinta osoittaa omalta osaltaan säkeensisäisen rytmin muutoksen runon kokonaisuudessa. Hiihtäjän lentävä ja riemukas meno on ensimmäisessä säkeistössä voittopuolisesti daktyylistä. Daktyylisyyden vuoksi lukijan valtaa tunne vyöryvästä liu'usta halki aurinkoisen hankimaisen. Kolmijakoisuuden keskellä ainut trokeesäe "tuolle puolen" erottuu joukosta ja saa erityistä lennokkuutta ja painokkuutta. Juuri tästähän on kysymys: hiihtäjä ylittää tutun arkitodellisuuden ja pääsee yhteyteen "tuolla puolella" olevan kanssa. Toisessa säkeistöissä daktyylisyys alkaa vuorotella trokeen kanssa. Näkökulma vaihtuu hiihtäjän subjektiivisesta tunteesta maisemaan, jonka hän ohittaa. Rytmii hidastuu - tähän näkyy myös säkeistorakenteessa. Kolmannessa säkeistössä suksi ja hanki personoidaan. Personoidun hangen kokemuksessa suksimies on kulmikkaan trokeinen - trokeisuuden voi tässä nähdä viittaavan jäyhään maskuliinisuuteen. Tällä tavoin rytmisen vaikutelma saa runon loppua kohti trokeisuuden myötä uuden ulottuvuuden. Viimeisen säkeistön metamorfoosi kadottaa lukijan mielestä voimakkaan lennon mutta jättää jäljelle intensiteetin ja herkkyyden, jota trokeisuus jälleen kannattelee.

Tulkinta nro 2 taas paljastaa säkeensuunnan vaihtelun vuoksi tehokkaasti runon sisäiset oppositiot. Vielä selvemmin tämä käy ilmi, kun viedään mitan kuvaus abstraktimmalle, pelkistetyimmälle tasolle:

1 - + - + - + - + - + - + -  
 2 - + - + - + - + -  
 3 - + - + - + - + -  
 4 + - + - + - + -

5 - + - + - + - + - + -  
 6 - + - + - + - + - + -

7 - + - + - + - + - + -  
 8 + - + - + - + - + - + -

9 - + - + - + - + - + -  
 10 + - + - + - + - + -

Runon pintatekstissä säepari muodostaa tiiviin sisällöllisen ja rytmisen kokonaisuuden säkeenylityksineen (esim. Suksien sihinä hangen/ rytmisessä riemukkaassa). Käsillä olevassa tulkinnassa kukin säepari on yhdistetty yhdeksi säkeeksi, ja laskuaseman tavuluvun kuvauksesta on luovuttu. Näin mm. maskuliinisen ja

feminiinisen kokemuksen oppositio näkyy säkeen suunnan vastakkaisuutena säkeissä 7 ja 8 (pintatekstissä säkeistöt kolme ja neljä). Samalla tapaa vastakkain asettuvat myös 9:s ja 10:s säe (viides säkeistö). Kuvaus osoittaa myös selkeästi, kuinka säejaksot 7-8 ja 9-10 vertautuvat kokonaisuuksina toisiinsa - niin rytmisesti kuin sisällöllisestikin.

Säkeen suunnan kaksitulkitaisuudessa, jota edellä on käsitelty, on pohjimmiltaan kyse siitä, että säkeen alussa esiintyy kolmitavuuinen sana tai vaihtoehtoisesti sellainen "kolmitavu", joka muodostuu peräkkäisistä kaksi- ja yksitavuisista sanoista (2+1). Lisäksi nämä esiintyvät säkeissä, joissa ei useinkaan ole kolmitavuja sitä seuraavassa metrisessä asemassa. Edelleen tällaisia säkeitä on yleensä runossa paljon, toisinaan lähes kaikki tietyn runon säkeet alkavat kolmitavulla. Tulkittiinpa tällaiset säkeet nouseviksi tai laskeviksi, kyseessä on kuitenkin Hellaakosken rytmikassa piirre, joka ennen Jääpeiliä esiintyy vain parissa säkeistö- ja säerakenteeltaan säännöllisessä runossa - jolloin rytmisen vaikutelma luonnollisesti on huomattavasti "sidotumpi".

#### 2.2.4. Säkeensisäinen variaatio

Säkeensisäisellä rytmien variaatiolla tarkoitan laskussa olevan metrisen tavuaseaman tavuluvun variaatiota säkeessä (vrt. Leino 1982, s.297). Pentti Leinon mukaan laskuaseaman tavuluku voi olla runossa joko kiinteä tai vaihtuva (Leino 1979, s.318). Kiinteä tavuluku tarkoittaa sitä, että tavuluku on kaikissa laskuasemissa tarkasti mitan säätelemä. On selvää, että metrisen tavuluvun vaihtelu heijastaa rytmistä variaatiota.

Hellaakosken varhaiskokoelmissa on erityisen paljon sellaisia runoja, joiden kaikissa laskuasemissa on ainoastaan yksi tavu - siis mitaltaan jambisia tai trokeisia runoja. Nimetömissä lauluissa (toinen kokoelma) nämä ovat suurena enemmistönä (61%). Jääpeilissä näitä on edelleen noin kolmannes (33%). Ennen Jääpeiliä on myös sellaisia kiintolaskuisia runoja, joissa säkeiden laskujen tavuluku vaihtelee säännönmukaisesti yhdestä kahteen. Jääpeilissä näitä ei enää ole. Vaihtolaskuisuus - tavuluvun vapaa ja ennustamaton vaihtelu asemasta toiseen - on kokoelmassa

yleisintä. Tämä vapaus ei kuitenkaan koske säkeenloppuja, jotka yleensä päättyvät edelleen nousutavuun tai yhteen laskutavuun, poikkeuksena luvussa 2.2.2. käsitellyt tapaukset, jotka päättyvät kahteen laskutavuun.

Erityisen mielenkiintoiseksi kysymykseksi Jääpeilissä nousee säkeensisäisen variaation suhde runon sisältötasoon. Kiintolaskuisen mitan keinot ja mahdollisuudet ovat tässä suhteessa rajallisempia kuin vaihtolaskuisen. Esimerkkinä kiintolaskuisesta runosta Jääpeilissä kaksi otetta runoista "Yön hurtta"(J13) ja "Vieras"(J30):

Oon kuullut mustan koiran	o +o +o +o
yöst' yöhön, äskettäin.	o +o +o +
Oon nähnyt mustan koiran,	o +o +o +o
sen viime yönä näin.	o +o +o +

Yön kintereillä pinkoo	o +o +o +o
se kautta kujien	o +o +o +
ja ulvontansa sinkoo	o +o +o +o
yö yöltä yltyen.	o +o +o +

-----  
(Yön hurtta)

Rakas silmä ummistui	+o +o +o +
hymyyn huuli unohtui	+o +o +o +
ken on	+o
ken on vierelläni	+o +o +o
hengittäin mun henkeäni	+o +o +o +o

onnen pöydän osakas	+o +o +o +
aatosteni asukas	+o +o +o +
oudon tuttu jäseniltään	+o +o +o +o
vieras mielenliikkeiltään	+o +o +o +o

-----  
(Vieras)

Kummassakaan näytteessä ei siis ole säkeensisäistä variaatiota. Kummassakin tapauksessa rytmin niukka yksitavuisuus kannattelee kuitenkin sisältöä ekonomisesti. Ensimmäistä runoa hallitsee kauhun tunne. Tiukka, iskevä ja liikkuva jambinen mitta pitää ikään kuin rautaisissa kahleissa tämän yöllisen, hysteerisen tunteen, antaa sille hallitun muodon. Kokonaisvaikutelma on tehokas juuri siksi, että silmitön tunne ja mitan niukka ankaruus valautuvat yhteen. Aivan toisenlaista vaikutelmaa kannattelee mitan askeettisuus runossa "Vieras". Arti katsoo, että trokeininen rytmi on yleensä luonteeltaan staattisempaa kuin jambinen (Arti 1932, s.34). Tämä olettamus näyttää osuvan kohdalleen tässä tapauksessa. Runon aika on pysähtynyt, runon minä pohdiskelee ja ihmettelee rakastettua. Koruton ja kevyt rytmi kannattelee

rakkauden pyhyyttä. Erityistä herkkyyttä ja ilmavuutta runoon tuo se, että ensimmäisen säkeistön keskusta "on hajotettu" samaan tapaan kuin runossa "Keväinen junamatka"(J7), jota käsiteltiin luvussa 2.2.1.

Vaihtolaskuisista runoista Hellaakosken varhaistuotannolle rytmillisesti tyypillinen on runo "Tietäjät"(J49), josta siteeraan alkujakson:

Oli kolme viisasta tietäjää	oo +o +oo +o +
maanpiiriä laajalti vaeltamassa.	o +oo +oo +o +o
Näki paljon he ihmeteltävää	oo +oo +o +o +
oli tärkeitä töitä he todistamassa,	oo +oo +oo +oo +o
ja kaikesta oppia tahtoi he jotain	o +oo +oo +oo +o
kuin ihminen oppia voi.	o +oo +oo +
He palatsijuhlissa filosofoi,	o +oo +oo +oo +
he yöpyi suojassa köyhäin kotain,	o +o +oo +o +o
väen kanssa leipänsä jakaen siellä.	o +o +oo +oo +o

Mitta on täyteläistä, anapesti-voittoista jambi-anapestia, joka sopii hyvin tällaiseen kertovaan esitystapaan. Säkeensisäinen variaatio luo rytmiin elävyyttä yhdessä säkeenpituuden muuntelun kanssa, mutta sen ei voi osoittaa mitenkään erityisesti olevan yhteydessä sisällön yksityiskohtiin. Hieman toisin on laita satiirisessa runossa "Pyhät päät"(J35), josta siteeraan kaksi ensimmäistä säkeistöä:

1 Kansakunnan kaapin päällä	+o +o +o +o
2 näätkös päitten riviä!	+o +o +o + (+oo)
3 Onnellist' on olla täällä	+o +o +o +o
4 kun ne on vain kiviä.	+o +o +o + (+oo)
5 Kivipäät on kiltit siellä	+o +o +o +o
6 kaapilla katon rajassa;	+oo +o +o + (+oo)
7 ei ne kärke, ei ne kiellä,	+o +o +o +o
8 ei ne ole Pekan ei Paavon tiellä,	+ooo +oo +o +o
9 niin, ja ne jaksaa kyllä niellä	+oo +o +o +o
10 paksunkin ilman majassa.	+oo +o +o + (+oo)

Säkeet 5-10 voidaan tulkita myös seuraavasti:

+o +o +o +o
o +o +o +o + (+oo)
+o +o +o +o
oo +o +oo +o +o
o +o +o +o +o
o +o +o +o + (+oo)

Arvokkuutta tavoitteleva trokeerytmi alkaa toisessa säkeistössä paradisisesti rakoilla. Ensimmäisen tulkinnan mukaan joukkoon pujahtaa daktyyliä ja yksi peoni-jalkakin. Erityisesti säe "ei ne ole Pekan ei Paavon tiellä," sujahtaa poljennoltaan poikkeavana

lukijan silmille. Poikkeavuutta korostaa vielä edellisen säkeen täydellinen trokeisuus. Samalla neljännen säkeen sisältö tahallisesti korostuu: lukija saa muiden virkamiesten mukana rauhassa "huseerata" vanhojen auktoriteettien periaatteista välittämättä. Rytmitään poikkeavat säkeet 6 ja 8-10 voidaan tulkita myös suunnaltaan nouseviksi. Kuitenkin säe 9 tuntuu näin tulkittuna hieman väkinäiseltä, koska sana "niin" on sitä seuraavan tauon vuoksi erityisen painokas ja sitä seuraava painoton partikkeli osuu nousutavulle. Muissa säkeissä nouseva tulkinta on luonteva, vaikkakin trokeinen seitsemäs säe näyttää tukevan kahdeksannen peonista tulkintaa ennen kaikkea toistorakenteen "ei ne--" vuoksi.

Säkeiden 2,4,6,10 loput on mahdollista tulkita myös daktyylisiksi - varsinkin jos sanapainoa erityisesti korostetaan. Erityisesti säkeiden 2 ja 4 loppusanojen tasainen, iskevä lyhyttavuisuus houkuttelee daktyyliseen tulkintaan. Toisaalta säkeiden 1-4 yleinen trokeisuus puoltaa trokeista tulkintaa myös säkeissä 2 ja 4. Sen sijaan yksilaskuisuuden murtuminen ja säkeenalkuinen kaksitulkitaisuus säkeissä 5-10 aiheuttaa hyvin selkeää yksilaskuisen vaikutelman horjumista säkeiden 6 ja 10 lopussa.

Auli Viikari puhuu Eino Leinon "Iku-Turso"-runon kohdalla siitä, että runon sisältötason oppositiot herkistävät lukijan myös äännetason oppositioille, jotka sitten edelleen vahvistavat merkitystason oppositioita (Viikari 1987, s.136). Hieman samaan tapaan on asianlaita myös mm. Hellaakosken runoissa "Suvikuut"(J8), "Metsämajalla"(J9), "Ensimmäinen tähti"(J11) sekä "Suksilaulu"(J18), kaikki kokoelman ensimmäisestä osastosta. Hellaakoskella oppositiot näkyvät kuitenkin ennen kaikkea poljennossa. Sille on ominaista, että mittatyyppejä saattaa säkeestä toiseen vaihdella, ja tällöin siis säkeen sisäinen poljennon variaatio muodostaa runoon rytmiin yhteydessä olevia oppositioita. Esimerkiksi runon "Ensimmäinen tähti"(kts. luku 2.2.2., s.32) alkusäkeistö on ensin daktyylinen. Ortografisesti kohostettu väliosaa on jambis-trokeinen ("Ja surviaisen/keinuvaisen.") Toinen säkeistö alkaa sitten peonilla ja jatkuu trokeedaktyylisenä. Ensimmäisen ja toisen säkeistön tunnelmien erilaisuuteen viitattiin jo edellä. Vaihtuva poljento on kiinteästi ja elastisesti yhteydessä sisältöön.

Myös "Metsämajalla"-runossa(J9), jota jo käsiteltiin

säerakenteen yhteydessä (kohta 2.2., s.28), sisäiset oppositiot näkyvät toisaalta säkeistöjen sisällä niin että säkeet tai säekimput asettuvat vastakkain, toisaalta siten, että säkeistö muodostaa rytmisesti oman kokonaisuutensa muihin nähden. Kutakin säkeistöä näyttää hallitsevan tietty säettyyppi, jota sitten "organisesti" muunnellaan tai rikotaan tai jota vastaan asetetaan toisenlainen säe. Esimerkkinä säkeen kehittelystä runon neljäs säkeistö. Myös tässä runossa säkeenalkuinen kaksitul-kintaisuus on mahdollista:

1 Aatos lentää yksinään	+o	+o	+o	+	
2 oksien alle hämärään	+oo	+o	+o	+	
3 viemänä vaistojen herääväin	+oo	+oo	+o	+	(1)
4 tiedotonten väkevään	+o	+o	+o	+	
5 kiihottaa	+o	+			
6 houkuttaa	+o	+			
7 syvälle hämärän-vaipan taa.	+oo	+oo	+o	+	

	+o	+o	+o	+	
o	+o	+o	+o	+	(2)
o	+o	+oo	+o	+	
	+o	+o	+o	+	
	+o	+			
	+o	+			
o	+o	+oo	+o	+	

Säkeistö alkaa puhtaalla trokee-säkeellä. Herää tuntu tasaisin siiveniskuun lentävästä linnusta ("Aatos lentää --"). Ensimmäisen tulkinnan mukaan toisessa säkeessä tätä "perussäettä" höystetään daktyylillä. Tämä kehitys jatkuu kolmannessa säkeessä, joka onkin kaikkein "täyteläisin" säe. Tämän jälkeen palataan taas trokeeseen, mutta neljäs säe näyttää imevän itseensä edellisen säkeen kiihkeyttä ja painavuutta, jota ensimmäisellä säkeellä ei vielä ole. Identtinen poljento aiheuttaa sen, että lukijassa syntyy tunne, ikään kuin ensimmäinen säe toistuisi jälleen neljännessä, vain uudella merkityskerroksella vaatetettuna. Viimeinen säe on jälleen poljennoltaan kolmannen daktyylisäkeen kaltainen. Se kuitenkin kannattelee kaikkien edellisten säkeiden tihentynyttä tunnelmaa. Näin säkeistössä on oikeastaan kaksi toisilleen poljennollisesti vastakkaista säettä; siirtymä tapahtuu sitten joko liukumalla tai jyrkästi. Lisäksi on mielenkiintoista, että vaikka lyhyet välisäkeet "kiihottaa/ houkuttaa" ovatkin trokeisia, niissä voi toisaalta aistia tiettyä kaksitul-kintaisuutta: kolmitavuisuus viittaa jo sinänsä viimeiseen säkeeseen, jonka ensimmäisen kolmitavun voi tulkita daktyyliseksi tai jambiseksi inversioksi (kts. jambinen inversio, s.36).

Myös tavujen kvantiteettisuhteet muodostavat rytmisiä

oppositioita siteerattuihin säkeihin. Säkeiden 2, 3, ja 4 toiseksi viimeisessä nousuasemassa on aina lyhyt tavu vastakohtana säkeiden alkuosan nousuasemien pitkille tavuille: **hämärään, herääväin, väkevään.**

Runon viidennessä säkeistössä poljennon muuntelu on tunnelman mukaisesti jyrkempää:

Aatos palasi matkaltansa	+o	+oo	+o	+o	
aivan toisena muodoltansa	+o	+oo	+o	+o	
vanhaa paania muistuttain	+o	+oo	+o	+	
veriltä villimpänä vain.	+oo	+o	+o	+	(1)
Katso, se tulee metsäläinen	+oo	+o	+o	+o	
synkkäverinen vauhkopäinen	+o	+oo	+o	+o	
kierrätellen	+o	+o			
kuulostellen	+o	+o			

+o	+oo	+o	+o	
+o	+oo	+o	+o	
+o	+oo	+o	+	(2)
o	+o	+o	+	
o	+o	+o	+o	
+o	+oo	+o	+o	
+o	+o			
+o	+o			

Kolme ensimmäistä säettä ovat tavorakenteeltaan melkein identtiset. Saman rakenteen toistaminen saa aikaan hakkaavan ja painavan vaikutelman. Nousutavuun päättyvä loppu liittää kolmannen säkeen neljänteen, jonka kohdalla poljento muuttuu radikaalisti. Tulkinta 2 tuntuu säkeissä 4 ja 5 perustellulta. Säe "veriltä villimpänä vain" kohostuu tehokkaasti. Jo säkeen alku on muiden säkeiden alkuihin nähden poikkeuksellinen, koska säkeen ensimmäinen tavu on lyhyt: "veriltä". Edelleen tulee erityisesti esiin sana "villimpänä", jonka kohdalla poljento nopeutuu oikukkaasti. Tämä johtuu siitä, että sana ylittää - säkeistön ainoana sanana - puolisäkeen rajan ja hahmottuu sen ja nelitavuisuutensa vuoksi melkein peoniseksi. Tämä seikka heijastuu eteenpäin: vaikka säkeistön viides säe on tavorakenteeltaan identtinen neljännän kanssa, on se rytmiltään aivan erilainen. Erilaiseen rytmiin vaikuttaa tietysti myös säkeen nelisanaisuus ja "Katso"-sanan jälkeinen tauko (mikä tässä säkeessä myös vahvistaa jambista tulkintaa). Kuudes säe on jälleen alkusäkeiden kaltainen. Viimeiset säkeet puolestaan viittaavat rytmillisesti edellisen säkeistön kaksipolvisiin säkeisiin. Näin säkeistössä on varsinaisesti kolme eri "tyyppiä" olevia säkeitä, ja lisäksi neljäs ja viides säe ovat siis rytmisesti erilaisia. Kolme ensimmäistä ja kuudes säe edustavat "hallitsevaa" säetyyppiä. On mielenkiin-

toista, että siirtymää tyyppistä toiseen auttaa säkeenloppuinen muuntelu ja riimi. Ne sitovat tyyppit toisiinsa. Tämän lisäksi kuudes säe liittyy seitsemänteen jo siksi, että sen jälkipuolisko on tämän kanssa poljennollisesti identtinen ("vauhkopäinen/kierrätellen").

"Metsämajalla"-runon neljäs ja viides säkeistö ovat siis mielenkiintoisesti erilaisia: edellisessä poljento muuttuu sisäisen liukuman kautta säkeenloppua muuntelematta, jälkimmäisessä säkeenloppua muunnellaan mutta sisäinen poljento vaihtuu jyrkemmin. Viides säkeistö on rytmisesti raskaampi ja muutokset terävämpiä, neljäs pehmeämpi, linjakkaampi mutta jäntevä. Tämän seikan voi nähdä korreloivan myös säkeistöjen erilaisen tunnelman kanssa: lukijan mielessä salaperäisyyttä luotaava, tihentyvä "ajatus" kohtaa kulmikkaan ja karun metsäläisen.

Riippumatta siitä, minkä suuntaisiksi kolmitavujen aloittamat säkeet "Metsämajalla"-runossa tulkitaan, on kolmitavujen esiintymisellä säkeiden alussa voimakas rytmittävä vaikutus. Tämä näkyy erityisesti runon viimeisessä säkeistössä, jossa säkeenalkuisia kolmitavuja on enemmistö - päinvastoin kuin edellisissä säkeistöissä -, ja jossa vain yksi säe alkaa kaksitavulla. Tällä tavoin viimeinen säkeistö asettuu vastakkain runon muiden osien kanssa - samalla kun se tietenkin huipentaa niiden tunnelman. Lukijan mielessä rytmi hahmottuu viimeisen säkeistön kohdalla entistä vauhdikkaammaksi ja "villimmäksi". Edellisen säkeistön tietty "hakkaava" yksitotisuus tuntuu jäävän kiihkeämmän, "pyöreämmän" "villeyden" alle. Tähän vaikuttaa sekin, että daktyylinen tulkinta tuntuu lyhyiden jälkitavujen (luihuna--, tuttuna--, pisara jne.) vuoksi luontevoimallalta. Merkillepantavaa on myös se, että alkusäkeistöjen kolmitavut ovat luonteeltaan enimmäkseen painavampia ja "hitaampia" kuin viimeisen säkeistön vastaavat, koska ne ovat melko pitkätavuisia (kuusien--, pihkainen--, ylhäällä). Tämä seikka käy yksiin tunnelman kanssa.

Olen yrittänyt edellisten esimerkkien kautta tuoda esille säkeen sisäisen variaation suhdetta runojen sisältötasoon. Tässä suhteessa tapahtuu Jääpeilin kohdalla selkeä muutos. Kuten Lamping toteaa, muodon semantiikalla on aina merkityksensä sisältötason kannalta (Lamping 1993, s.44). Näin on tietysti myös Hellaakosken varhaistuotannon kohdalla. Mutta vaikka runojen auditiivinen aines on Hellaakoskelle alusta asti tärkeä, jopa ensisijainen, Hellaakosken varhaistuotannossa useimmiten



vain poljennon yleisilme viittaa runon aiheeseen (kuten esim. runossa Yön hurтта, kts. edellä). Säkeistörakenne, säkeen pituus ja riimi säätelevät vahvasti rytmiä luoden puitteet metaforiselle ja käsitteelliselle tasolle, mutta säkeensisäinen muuntelu on mielestäni rytmin ja sisällön suhdetta luovana tekijänä vähäistä. Lukijan mielessä se saattaa sisällön kannalta vaikuttaa usein jopa sattumanvaraiselta. Edellä käsitellyissä tai mainituissa kokoelman ensimmäisen osaston runoissa tällaista vaikutelmaa ei enää synny. Poljento tuntuu päinvastoin olevan elimellisesti sidoksissa runon kuviin ja käsitteisiin. Tietenkään rytmin ja sisällön suhde ei koskaan ole absoluuttinen. Mutta yhtä kaikki lukijan mielessä hahmottuu voimakas vaikutelma siitä, että runon poljento yhdessä muun auditiivisen aineksen kanssa luo oman "kuvallisen" - mielikuvia luovan - tilansa, joka koko ajan läpäisee metaforisen ja käsitteellisen tason - ja tämä taas näkyy juuri poljennon joustavassa muuntelussa ja rytmisissä oppositioissa, jotka herkistävät lukijaa sisältötason elementeille ja oppositioille. Runon poljento siis ikään kuin lakkaa "säestämästä" muita elementtejä ja muuttuu dynaamiseksi osaksi runon "polyfoniaa". Asian voisi ilmaista näinkin: Lukijassa syntyy illuusio, että tietyn runon rytmi korreloi käsitteellisen ja metaforisen tason kanssa jotenkin loogisesti, vaikkakin tämän "logiikan" ehdot saattavat jäädä tavoittamattomiksi.

#### 2.2.5. Säkeen suhde lauserakenteeseen: säkeenylitys

Säerakenteen suhde lauserakenteeseen on Hellaakosken varhais-  
tuotannossa voimakkaasti kongruoiva. Runojen lauseista suurin  
osa on tiukasti säkeen tai säeparin mittaisia. Luonnollisesti  
tämä korreloi sen seikan kanssa, että suurin osa runoista on  
säkeistörakenteeltaan säännöllisiä, useimmiten nelisäkeitä. Var-  
sinaista säkeenylitystä esiintyy suhteellisen vähän. Esimerkiksi  
esikoiskokoelmassa Runoja(1916) vain noin puolessa (48,7%:ssa)  
säkeistörakenteeltaan säännöllisistä runoista esiintyy sä-  
keenylityksiä. Ylityksiä sisältäviä runoja on kokoelmassa 19 ja  
ylityksiä yhteensä 29, mikä tekee keskimäärin 1,5 ylitystä runoa  
kohti. Nimettömiä lauluja -kokoelmassa (1918) vastaavat luvut ovat  
60% ja 1,3, Elegiasta oodiin -kokoelmassa 76% ja 2. Säkeistöra-

kenteeltaan vapaissa runoissa säkeenylityksiä on enemmän. Esiintyessään ylityksillä näyttää usein olevan kohosteinen merkitys. Tämä käy hyvin ilmi mm. seuraavasta Nimettömien laulujen pikkurunosta(N123):

Vain yksi, yksi ainut  
nyt tulkoon, lukekoon.  
Se yksi, jonka kutsun,  
se minä itse oon.

Luen rampaa runoani,  
puujaloin kyykkivää.  
Sen tuleen heitän. Silloin  
se laulaa, visertää.

Runo on hyvin tiukkaan "napitettu", ja tätä vaikutelmaa omalla tavallaan korostavat ensimmäisten säkeiden sisäiset syntaktiset tauot(pilkuilla osoitetut). Tätä taustaa vasten viimeisen säkeistön säkeenylitys tekee dramaattisen vaikutuksen. Lauseen "Sen tuleen heitän." jälkeen seuraa vahva syntaktinen tauko, joka "potkaisee käyntiin" säkeenylityksen. Lukijan mielessä syntyy tunne rytmisestä muutoksesta, joka samalla päättää ja huijpentaa runon. Merkitystason kannaltakin ylitys on merkittävä. Kuten Kupiainen toteaa, ennen ylitystä oleva kesuura siirtää runon uudelle tasolle, ja ylityksessä oleva virke ilmaisee runon "kaikkein sisimmän" (Kupiainen 1953, s.118).

Edellämainitulla tavalla tiukasti kongruoivia runoja on myös Jääpeilissä. Näitä ovat mm. runot "Yön hurтта"(J13) ja "Kuoleman laulaja"(J58), jotka jo semanttisen sävynsä puolesta liittyvät varhaiskokoelmien "tummanpuhuviin" runoihin. Kummassakin runossa on lisäksi nuorelle Hellaakoskelle tyypillistä leksikaalista ja syntaktista toistoa. Vahva kongruenssi on runoilijalla mahdollisesti melko tietoinen tyylipiirre. On mahdollista ajatella, että Hellaakosken lyriikan tyypillinen uhmakas umpimielisyys ja iskevyyys jo sinänsä saisi ilmauksensa runon suljetussa muodossa - vahvassa säe- ja virke- tai lauserajojen kongruenssissa.

Toisaalta Jääpeili- kokoelma merkitsee säkeenylityksenkin kannalta suurta hyppäystä plastisempaan suuntaan. Runo "Aallot lyö"(J14) on tässä suhteessa mestarillinen. Merkitsen runon viereen myös metrisen tavarakenteen kuvauksen, koska metrisen ja lauserakenteen vertailu on runon tulkinnan kannalta tärkeää. # -merkki osoittaa ns. kesuuraa eli taukoa, puuttuvaa laskuasemaa:

Sysimusta syksy-yö.	+o +o +o +
Laine lyö. Laine lyö	+o +# +o +
rantaan näkymättömään,	+o +o +o +
pimeään. Pimeään	+o +# +o +
maailmat on vajonneet,	+o +o +o +
hajonneet	+o +
avaruuden pimeään	+o +o +o +
hautuumaahan rannattomaan	+o +o +o +o
pohjattomaan.	+o +o
Avaruuden laine lyö	+o +o +o +
kylkeen tuntemattoman	+o +o +o +
lahoavan maailman.	+o +o +o +
Laine lyö. Laine lyö.	+o +# +o +
Rakas, hipiääsi syö	+o +o +o +
täyttymätön yö.	+o +o +

Runon metrisenä pohjana on nelipolvinen trokee, jota jonkin ver-  
ran muunnellaan. Tämän abstraktisen rytmikaavan taustalla on  
rantaan iskeytyvän laineen rytmikuva, joka on niin voimakas,  
että se kolmessa kohtaa tuntuu kumoavan peruskaavan. Tarkoitin  
kohtia, joissa säkeen keskellä on kesuura(#):" Laine lyö. Laine  
lyö/"jne. Oikeastaan runon pohjimmaisena yksikkönä on siis kak-  
sipolvinen trokee, joka päättyy nousutavuun: +o +. Runon perus-  
rytmin suggestiivisuutta ja tiettyä hakkaavuutta tukee vielä  
leksikaalinen ja syntaktinen toisto, joka kongruoi puolisäkeen  
kanssa ("pimeään. Pimeään"/), sekä riimi ("vajonneet,/ hajon-  
neet//"). Myös lauseet rakentuvat eripituisiksi, aaltomaisiksi  
jatkumoiksi. Ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä on kaksi sa-  
mankaltaista jatkumoa:"Laine lyö/ rantaan näkymättömään,// pime-  
ään." ja "Pimeään/ maailmat on vajonneet,/ hajonneet//". Rytmii  
antaa vaikutelman laineen vyörymisen ja vetäytymisen vuorotte-  
lusta. Runon pisin "aalto" jatkuu "hajonneet"- verbistä kolman-  
nen säkeistön loppuun. Tämä jatkumo lomittuu aaltomaisesti edel-  
lisen kanssa (on vajonneet/hajonneet), ja yhdessä ne muodostavat  
eräänlaisen rytmillisen nousun, joka huipentuu neljännessä sä-  
keistössä. Lauserakenteen kulku luo voimakkaan kontrastin metri-  
selle poljennolle. Trokeinen mitta kesuuroineen ikäänkuin pidät-  
telee ja katkoo rytmiä, lauserakenne taas liu'uttaa sitä eteen-  
päin. Koko runon alkuosa - kolme ensimmäistä säkeistöä - elää  
näiden kahden rytmisen tason välisessä jännitteessä, ja lukijan  
mielessä tämä tasojen välinen "paritanssi" on lopulta niin vah-

vaa ja tasapainoista, että on mahdoton sanoa kumpi "vie" kumpaa. (Kesuuran vaikutus näyttää toisaalta olevan kahtalainen. Samalla kun se luo voimakkaan tauon, se myös luo painetta, joka antaa vauhtia seuraavalle säkeenylitykselle.) Tämä näkyy erityisen hyvin toisessa säkeistössä, jossa säkeen ja lauseen yhteys rakoi-lee voimakkaasti kesuuran ja ylitysten vaikutuksesta. Tämä seikka korreloi sisällön kanssa. Puhutaanhan toisessa säkeistössä maailmojen "vajoamisesta ja hajoamisesta".

Neljännessä säkeistössä säkeistökeskisyys palautuu, rytmi kiinteytyy ja muuttuu entistäkin iskevämmäksi - kaikki säkeet ovat nousuun päättyvää nelipolvista trokeeta. Myös sisäl-lön tasolla saavutetaan huipennus: nyt tavallinen laine muuttuu "avaruuden laineeksi", joka iskee "lahoavan maailman kylkeen". Metrinen poljento tukee tätä tapahtumaa. Viides säkeistö asettaa runon yllättäen aivan uuteen valaistukseen, avaa uuden ulottu-vuuden, mitä osoittaa jo säkeistön ortografiankin erilaisuus. Runo paljastuu merkitykseltään eroottiseksi. Rakastajan yöpuoli ja rakkauden täyttymättömyys koskettavat rakastettua.

Tapa, jolla Hellaakoski edellä käsitellyssä runossa viljelee säkeen- ja säkeistönylitystä, on Jääpeiliä edeltäville kokoelmille tuntematon. On merkillepantavaa, että samalla myös tapa siirtyä sisällön tasolla ulottuvuudesta toiseen on aivan uusi. "Aallot lyö"- runon kohdalla on syytä mainita Hellaakosken yhteydestä kubismiin, josta Kupiainen puhuu( kts. Kupiainen 1953, s.199). Kubismi on kuvataiteellinen käsite, eikä ole sel-vää, mitkä sen periaatteet runoudessa voisivat olla; puhe "ru-nouden kubismista" on vertauskuvallista (Huuhtanen 1979, s.78). Kubistiselle kuvataiteelle on ominaista, että objekti, esimer-kiksi viulu, ikään kuin hajotetaan osiinsa geometrisiksi muo-doiksi ja rakennetaan sitten uudeksi kompositioksi, jossa objek-tia kuvataan yhtäaikaa monelta eri puolelta. Tällä tavalla ei siis tyydytä kuvaamaan konkreettista esinettä mimeettisesti, vaan luodaan älykkäästi sen ideaa ja luodataan sen eri ulottu-vuuksia. (Kunnas 1981, s. 23; Gombrich 1980, s.455-56.) Runoili- ja Apollinaire määrittelikin kubismin käsitetaiteeksi, joka pyr-kii "kohottamaan itsensä puhtaaseen luomiseen" (Davies 1964, s.210). Kubismissa on siis kyse näkökulman vaihtumisesta ja uu-den näkemyksen rakentamisesta. Tästä on kyse myös Jääpeilissä. "Aallot lyö" -runossa rantaan iskeytyvän laineen kuulokuva saa paitsi konkreettisen, myös kosmisen, mystisen ja metafyyssisen

sekä lopulta myös intiimin eroottisen ulottuvuuden. Rytmin variaatio kannattelee tätä tapahtumaa.

Edellä mainitun kaltainen näkökulman vaihdos tapahtuu myös "Suksilaulussa"(J18), jossa kubistiseen ulottuvuusvaikutelmaan yhdistyy myös futuristinen liike (kts. kohta 2.1., s.21). Tämä on mielenkiintoista, sillä - kuten Kaplan huomauttaa - kubismin ja futurismin taideteoreettiset näkemykset eroavat varsin paljon toisistaan. Kun kubismi näkee kuvauksen kohteen monista eri näkökulmista, näkee futurismi objektin yksinkertaisesti, suoraviivaisen vauhdin näkökulmasta (Kaplan 1981(1984), s.40). Hellaakoski kuitenkin suodattaa futurismista pois sen yksivivaisuuden ja sulauttaa vauhdin ja dynaamisuuden kubismin moniulotteisuuteen.

Sama plastisuus ja pyrkimys käyttää hyväksi säkeistön koheesion heikentämistä kuin edellä ilmenee selvästi saman koelman runossa "Kuutamonsäe"(J15). Se sisältää neljä säeparia, jotka kaikki edustavat erilaista säkeen ja lauseen kongruenssin astetta:

Alla unisen oksiston  
valoa kummallista on,

metsän sisällä taikatie  
ei mistään tule, ei mihinkään vie.

Varjoni karkasi. Vailla oon  
ruumista. Liuonnut kuutamoon.

Askel jää ilmaan irralleen.  
Käteni koskee tyhjyyteen.

Runon ensimmäisessä säkeistössä ei ole varsinaista säkeenylitystä. Lause täyttää säeparin, mutta kumpikin säe muodostaa oman fonologisen fraasinsa, ja säkeenrajainen tauko (säeparin sisällä) on suhteellisen vahva. Toisessa säkeistössä on jo selvä säkeenylitys, vaikkakin syntaktisesti identtisillä lauseenosilla on yhteinen subjekti ("--taikatie/ ei mistään tule, ei mihinkään vie"). Samalla säkeenrajainen tauko voidaan tulkita melko heikoksi, koska mitan suunta jälkimmäisessä säkeessä muuttuu trokee-daktyylistä jambis-anapestiseksi, niin että edellinen säe päättyy nousuun ja jälkimmäinen alkaa laskulla. Lisäksi jälkimmäisen keskellä on melko vahva syntaktinen tauko.

Kolmannessa säkeistössä edellä alkanut kehitys huipentuu: syntaktinen rakenne tuntuu kumoavan metrisen- ja säeraken-

teen vaikutuksen. Säepariin sisältyy kolme lyhyttä lausetta, jotka kaikki muodostavat oman pisteillä erotetun fraasinsa ("Varjoni karkasi. Vailla oon/ruumista. Liunnut kuutamoon."). Syntaktiset rajat ovat niin voimakkaat, että lukijan mielessä säkeenrajainen tauko tuntuu heikkenevän olemattomaksi. Sanajärjestyksen käänteisyyden vuoksi ("Vailla oon/ ruumista.") säkeenylitystä ei kuitenkaan voida tulkita inkongruentiksi Leinon tarkoittamassa mielessä. Viimeisessä säkeistössä lauseen ja säkeen kongruenssi palautuu täysin: "Askel jää ilmaan irralleen./ Käteni koskee tyhjyyteen.//"

Käsitelty runo on hieno esimerkki säkeenylityksen avulla aikaansaadusta rytmin variaatiosta. Jokainen säkeistö on rytmisesti aivan erilainen huolimatta säkeistöjen metrisen pohjakaavan identtisyydestä. Rytmii korreloi myös sisällön kanssa. Ensimmäisessä säkeistössä runon minä kuvaa kuunvalon "maisemaa" vielä ikään kuin ulkoa päin. Kuvauksessa on yhä ripaus realismia, rytmisessä vastaavasti kiinteyttä. Säkeistöjen koheesio hajoaa lukijan mielessä sitä mukaa, kun aineettomuuteen mennään yhä syvemmälle. Rytmii radikaali muuttuminen kolmannessa säkeistössä tuo runon horisontaaliseen liikkumattomuuteen metafyyllisen liikkeen ("Varjoni karkasi"). Tunnelma muuttuu entistäkin leijuvammaksi samalla kun lauseet ikään kuin "nytkähtävät irti" "kongruenssin kahleista". Tämä syntaktinen "kolmisointu" kannattelee runon minän mystistä kokemusta, minästä irtoamista, ja kosketus tähän todellisuuteen katoaa tyystin. Neljännen säkeistön vahva kongruenssi säkeenrajaisine pisteineen pysäyttää tämänkin liikkeen; runon minä on pysähtyneenä tyhjyyteen. Tätä korostavat säkeenrajaisien taukojen lisäksi vielä säkeiden päättyminen nousutavuun sekä pitkätavuinen riimi (irralleen -- tyhjyyteen), jotka yhdessä saavat rytminkin leijumaan.

Säkeenylityksen lisäksi tässä runossa on erityisen kiintoisaa myös säkeensisäinen variaatio (kts. myös luku 2.2.4.), nimenomaan "kolmijakoisuuden" lisääntyminen ensimmäisestä kolmanteen säkeistöön. Tämän huomaa parhaiten, jos runon säkeenalkuiset kolmitavut tulkitaan "kolmijakoisesti" daktyyliksi. Näin tulkiten ensimmäisessä säkeistössä on kaksi daktyyliä trokeiden joukossa. Toisessa säkeistössä on yhteensä kolme daktyyliä, mutta toisaalta toisen säkeen anakruusi ("ei mistään tule,--") saa aikaan, että yksilaskuisuus on säkeistössä edelleen vallitsevana (anakruusi oikeastaan paradoksaalisesti vah-

vistaa trokeisuuden vaikutelmaa). Kaksilaskuisuus (daktyylisyys) huipentuu kolmannessa säkeistössä, joka siis myös säkeenylityksen kannalta merkitsee kliimaksia. Tämä edellyttää tietysti, että säkeet tulkitaan laskeviksi. Itse asiassa juuri säkeenrajaisen tauon heikkous huipentaa daktyylisen vaikutelman, koska ylityksessä olevan lauseen sanat "Vailla oon/ ruumista." hahmottuvat herkästi daktyylisiksi vastoin metristä kaavaa. Tässäkin suhteessa kaava siis joutuu venymään melkein hajoamisen partaalle. Daktyylisyys osallistuu yhdessä säkeenylityksen kanssa liikevaikutelman syntyyn ja kannatteleamiseen. Tämä tulee ilmi jo toisessa säkeistössä, jossa liike oikeastaan alkaa - vaikkakin negaationa: "ei mistään tule, ei mihinkään vie." Viimeisessä säkeistössä daktyylisyys palautuu ensimmäisen säkeistön tasolle samalla kun myös liike pysähtyy. - Metriseltä kannalta säkeenalkuiset kolmitavut olisi tässä tapauksessa luontevampaa tulkita jambisiksi inversioiksi - päättyväthän säkeet nousutavuun -, mutta tämä kuvaustapa ei nosta esille ilmiselvää kolmijakoisuuden lisääntymistä.

Merkille pantavaa säkeenylitystä esiintyy myös "Suksilaulussa" (J18), jota edellä on jo kahteen otteeseen käsitelty. Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä mainita uusi lauserakenteeseen liittyvä piirre, joka erityisesti mainitussa runossa tulee ilmi. Runo koostuu suurelta osin finiittiverbittömistä, vaillinaisista lauseista - siinä esiintyy vain kaksi aktiivimuotoista verbiä. Tässä tapauksessa tämä predikaatiton tyyli lienee yhteydessä runon sisäiseen liikkeeseen: hiihtäminen ei merkitse niinkään aktiivista toimintaa kuin kokemusta, joka läpäisee hiihtäjän. Runon keveys ja aineettomuus johtuu osaltaan juuri aktiiviverbien puutteesta.

Edellä on käsitelty myös runoa "Ensimmäinen tähti" (kohta 2.2.2., s.32) ja puhuttu sen alku- ja loppuosan rytmisestä vastakkaisuudesta. Tämä vastakkaisuus näkyy myös lauserakenteessa. Ennen kaikkea "substantiivityyli" luo alkuosan keveään ja kipeään melankoliaan läsnäoloa ja pysähtyneisyyttä, joka toisessa osassa rikkoutuu.

### 2.3. "Hauen laulu" "uuden rytmin" synteesinä

Runossa "Hauen laulu" (J65), joka on yksi Hellaakosken varhais-

tuotannon taiteellisia huippuja, esiintyy lähes kaikkia edellä käsiteltyjä Hellaakosken "uudelle rytmille" ominaisia piirteitä:

1	Kosteasta kodostaan	+o	+o	+o	+
2	nous hauki puuhun laulamaan	o	+o	+o	+o
3	kun puhki pilvien harmajain	o	+o	+oo	+o
4	jo himersi päivän kajo	o	+oo	+o	+o
5	ja järvelle heräsi nauravain	o	+oo	+oo	+o
6	lainehitten ajo	+o	+o	+o	
7	nous hauki kuusen latvukseen	o	+o	+o	+o
8	punaista käpyä purrakseen	o	+o	+oo	+o
9	lie nähnyt kuullut haistanut	o	+o	+o	+o
10	tai kävyn päästä maistanut	o	+o	+o	+o
11	sen aamun kasteenkostean	o	+o	+o	+o
12	loiston sanomattoman	+o	+o	+o	+o
13	kun aukoellen	o	+o	+o	
14	luista suutaan	+o	+o		
15	longotellen	+o	+o		
16	leukaluutaan	+o	+o		
17	niin villin-raskaan	o	+o	+o	
18	se virren veti	o	+o	+o	
19	että vaikeni	+o	+oo	(oo	+oo)
20	linnut heti	+o	+o		
21	kuin vetten paino	o	+o	+o	
22	ois tullut yli	o	+o	+o	
23	ja yksinäisyyden	o	+o	+oo	
24	kylmä syli.	+o	+o		

"Hauen laulu" on perussykkeeltään yksilaskuinen. Tämä yksilaskuisuus luonnehtii puuhun nousevan hauen hieman kulmikasta ja painavaa olemusta ja vertikaalista kulkua, nousemista. Yksilaskuinen poljento rikkoontuu vain toisessa säkeistössä, jossa kuvataan aamun myötä heräävää tuulenvirettä järvellä. Kulmikas rytmi kevenee aiheeseen sopivasti säkeensisäisen variaation myötä, kun jambin joukkoon pujahtaa anapestejä, jotka lukijan mielessä kannattelevat kokemusta tuulen ja pikkuaaltojen nopeasta liikkeestä. Poljennon tiettyä väljyyttä korostaa tässä vielä se, että säejakso 3-6 on ainut jakso koko runossa, jossa on säkeenpituuden variaatiota. Runon alkupuoliskohan on muuten nousutuun päättyvää maskuliinista nelipolvea, loppuosa(säkeestä 13-) laskuun päättyvää kaksipolvea.

Tämä säkeenpituuden vaihdos säkeestä 13 lähtien on merkittävä ja osuu muutoinkin runon taitekohtaan: hauki on noussut puuhun, aistinut kaikilla aisteillaan "aamun loiston" - ja sitten se päästää ilmoille laulunsa. Melko vakaasta yksilaskuisuudesta huolimatta runon rytmi on kokonaisuudessaan oikullinen. Tämän aiheuttaa ennen kaikkea säkeensuunnan vaihtelu, joka ilme-



nee jo heti alussa. Säkeissä 5-6 on säkeensuunnan vaihtumisen lisäksi toinenkin oikullisuutta lisäävä tekijä: inkongruentti säkeenylitys. Viides säe päättyy nousutavuun ja sen rajalla on vahva tauko, koska seuraava trokeinen säe alkaa myös nousutavulla. Kuitenkin tämä vahva tauko sattuu keskelle attribuuttilausetta, joka ei mielellään salli taukoa sisäänsä. Tässä tapauksessa rytmin kulku taukoineen tuntuu jäljittelevän aallon liikettä: "järvelle heräsi nauravain/ lainehitten ajo". Sama ilmiö toistuu säkeissä 11-12. Nämä vahvasti inkongruentit säkeenylitykset saavat rytmin voimakkaasti "onnahtelemaan". Kummassakin tapauksessa inkongruenttissa säkeenylityksessä olevat säeparit asettuvat oppositiopareiksi edellisille säepareille (3-4 ja 9-10).

Toisella tapaa huomiota herättää myös säkeen 8 alku: sana "punaista" on runon ainut kolmitavu, joka esiintyy säkeen alussa. Säe on tämän vuoksi luontevaa tulkita nousevaksi ja säkeenalku jambiseksi inversiotapaukseksi, mutta daktyylinen tulkintakin on mahdollinen (punaista +oo). Tulkinnasta riippumatta harvinainen kolmitavu joka tapauksessa luo rytmiin poikkeaman. Ja näin salaperäinen "punainen käpy" kohostuu rytmin vaikutuksesta. Tällainen rytmin oikullisuus luo lukijan mieleen kompleksisen ja erikoisen tunnelman, joka tuntuu luonnostaan liittyvän hauen olemukseen.

Runon alku- ja loppuosa asettuvat sekä sisällöllisesti että rytmisesti vastapareiksi. Säkeestä 13 eteenpäin nelipolviset säkeet muuttuvat kaksipolvisiksi - ne "jaetaan" kahtia typografisiksi säkeiksi. Näin voidaan sanoa, koska runon säkeiden perusrakenne on selvästi nelipolvinen. Ilmiö on samankaltainen kuin runossa "Ensimmäinen tähti", jota käsiteltiin "katkaistun säkeen" yhteydessä (kohta 2.2.2., s.32). Erityisesti säkeet 19 ja 23 vaikuttavat katkaistuilta, päättyväthän ne kaksilaskuiseen runojalkaan. Säkeen 19 olen tulkinnut laskevaksi, mutta sen voisi tulkita myös nousevaksi: "että vaikeni", oo +oo. Joka tapauksessa poljennon vaihdos tällä kohtaa on koomisen nopea. Onhan rytmi, jolla "linnut vaikenevat" (säkeet 19-20) kuullessaan hauen raskaan laulun (17-18) todella äkkinäinen. Nouseva tulkinta korostaisi tätä ehkä selvemmin.

Runon loppuosaan kätkeytyy muitakin oppositioita. Humoristinen säejakso 13-16 on trokeinen, vaikkakin jambinen esitahhti pyöräyttää sen letkeään liikkeeseen. Säejakso tuo runoon uu-

den veikeän ulottuvuuden niin rytmisesti kuin sisällöllisesti - tätä korostaa jakson asemointikin. Tämän jälkeen tapahtuu poljennon muutos, joka on hienovaraisuudesta huolimatta erittäin tuntuva: jambinen syke, jolla hauki "vetää virtensä" on kevyen trokeen ja kevyen "leukaluun longottelun" jälkeen yllättävän raskas. Kun säejaksossa 13-16 on vielä tiettyä pehmeyttäkin (n-voittoiset riimit: aukoellen - longotellen jne.), katkeilevat säkeet nyt tiukasti ja kiivaasti töksähdellen, mikä näkyy juuri riimiparien kvantiteettisuhteissa: veti - heti, yli - syli. Tämä synnyttää lukijan mielessä putoamisen vaikutelman: ikään kuin hauen hurmioitunut nouseminen muuttuisi tylyksi "krapulakier-teeksi" alaspäin. Se, että viimeisen säkeen suunta muuttuu trokeiseksi, lopettaa runon tehokkaasti ja ankarasti. Säe "kylmä syli." iskeytyy kuin seinään.

Runon alku- ja loppuosan rytminen vastakkaisuus on tul-kinnan kannalta hyvin mielenkiintoinen. Päivi HUUHTANEN tulkit-see runoa ajan ja tilan kannalta. Laulun synnyn hetkellä lineaarinen aikaulottuvuus katoaa, ja hauen tila häviää samalla kun tavanomainen laineitten kulku puristuu "vetten painoksi". "Hauki elää laulunsa absoluutissa". (Huuhtanen 1977, s.66.) Asian voisi ehkä ilmaista niinkin, että runon lineaarinen aika- ja tilaulot-tuvuus vain muuttaa muotoaan - se muuttuu vertikaaliseksi. Ryt-misen tulkinnan voinee liittää tähän huomioon. Runon loppuosan "katkaistut säkeet" säkeestä 17 eteenpäin "töksähtelevine" pol-jentoineen nimittäin synnyttävät lukijan mielessä eräänlaisen ahtauden ja kapeuden konnotaation, ikään kuin liikkumistilaa olisi vain ylös- ja alaspäin - tähän viittasin jo edellisessä kappaleessa. Silmämääräinenkin rytminen tilavaikutelma on siis aivan toinen kuin runon alkuosassa, jossa pitempikäinen rytmi kannattelee avarampaa järvimaisemaa yhdessä suhteellisen lavean poljennon kanssa.

Runon perusrytmin maskuliininen lakonisuus ja toisaalta oikullinen variaatio tukee siis lukijan mielessä kuvaa jäyhästä mutta jotenkin kompleksisesta hauesta, joka jättää oman luonnol-lisen olotilansa ja nousee luonnonlakia uhmaten lintujen valta-kuntaan. Se himoitsee maistaa arvoituksellista "punaista käpyä" ja aistii kaikilla muillakin aisteillaan loistavaa, heräävää aa-mua, kunnes sen on pakko virittää "villin-raskas" laulunsa, joka poikkeuksellisuudessaan vaientaa tavanomaiset laulajat. Runon loppu valaisee lukijalle myös hauen "alkukodon" laatua. Siinä on

mielen syvyyksien "painoa" ja "yksinäisyyttä", villiä raskautta. Laulu syntyy kahden erilaisen maailman, veden ja ilman, pimeyden ja valon, tuskan ja ilon, "alisen" ja "ylisen" leikkauspisteessä. Punaista käpyä on pakko päästä maistamaan, mutta kun laulu on purkautunut, valtaa laulajan tyhjiys ja edessä on paluu syvyyteen.

Runon modernisuuden sekä sisällön että rytmiikan kannalta huomaa erittäin hyvin, jos sitä vertaa Hellaakosken vanhemman runoilijatoverin Juhani Siljon vastaavaan "hauenlauluun" eli "Vastavirtaan"- runoon (kts. Siljo 1958, s.280). Siljon lohi nousee keväällä ylös koskea ja palaa takaisin "luomislain" täyttäneenä kaikkien luonnonlakien mukaan. Tämä tapahtuu tasaisen ja harmonisen rytmin - klassisen viisipolvisen trokeen - puitteissa. Hellaakosken hauen ethos on paljon ristiriitaisempaa laatua, mikä näkyy jo rytmin vaihtelun oikullisuudessakin. Siinä missä Siljon lohi ennen kaikkea "täyttää" klassisen "luomislain", siinä Hellaakosken modernisti-hauki nimenomaan rikkoo sen ja osoittaa - einsteinilaisittain - kaiken suhteellisuuden. Tietysti runossa näkyy myös ja ennen kaikkea Hellaakoskelle ominainen "oikun ja vapauden" ihanne.

Epiteetti "kubistinen" - käsite on määritelty edellisessä luvussa - sopii myös runoon hyvin. Hellaakosken maisema on tosin yleensä selkeämmin mimeettinen kuin Apollinainen. Silti päähenkilön liikesuunta, rytmin oikullisuus sekä sanonnan sointi Hauen laulussa saavat aikaan vaikutelman, että todellisuus on runossa todella hajotettu osiinsa ja koottu uudelleen "painottomaksi" sommitelmaksi, jonka keskellä hauki leijailee.

### III RUNOMITTA JÄÄPEILISSÄ

#### 3.1. Vapautuva määrämitta

Sadeniemi määrittelee määrämittäiseksi (=sidottu mitta) runon, "jossa samat muodot toistuvat tai joka on sepitetty yleiseen rytmikaavaan". Mitallinen runo, joka ei täytä näitä ehtoja on hänen mukaansa vapaamittaista. (Sadeniemi 1949, s. 14-15.) Leinon mukaan määrä- ja vapaamittaisen runon ero on kuitenkin liukuva (Leino 1979, 305).

Hellaakosken runo ennen Jääpeiliä on yleisilmeeltään

selvästi määrämittaista - joukossa poikkeuksia, mm. Elegiasta Oodiin -kokoelman vapaarytmiset runot sekä Maininki ja vaahtopää -kokoelman runo "Carmen saeculare"(MV 135), josta alempana tulee puhe. Näitä selkeää "vahvaa muotoa" edustavia runoja on koko joukko myös Jääpeilissä (esim. "Yön hurttu", J13). Edellisissä luvuissa on käsitelty runoja, joissa säkeistö- säe- ja säkeen-sisäinen rakenne alkaa vapautua. Näissäkin on kuitenkin huomattava, että vaikka Hellaakoski vapauttaa mittaa, hän samalla kuitenkin säilyttää jonkin mittaa vahvasti sitovan tekijän. Esim. "Metsämajalla"-runossa(J9) varioidaan säkeistö- ja säe-rakennetta sekä tavorakennetta, mutta vahva riimi "säilytetään". Samoin "Keväisessä junamatkassa"(J7) riimi sekä myös trokeinen mitta sekä säkeistorakenne säilyvät, vaikka typografiaa ja säkeen pituutta varioidaan. Kun arvioidaan Jääpeilin mitan vapauden astetta, onkin otettava huomioon typografisten keinojen tietty "hämmävä" vaikutus. Runon tai yksittäisen säkeistön metrinen kaava saattaa olla paljon säännönmukaisempi kuin ensisilmäykseltä näyttää.

Vaikka Jääpeiliä edeltävä Maininki ja vaahtopää -kokoelma on yleisilmeeltään hyvin "sidottu", metriikaltaan edeltävään Elegiasta oodiin -kokoelmaan verrattuna jopa "taantumuksellinen", sisältyy siihen kuitenkin edellä mainittu poikkeus, runo "Carmen saeculare"(MV 135), joka jo selvästi ennakoi Jääpeilin rytmisiä uudistuksia. Esimerkkinä runon loppusäkeet:

Raudan ja sähkön vuosisata,  
terve!  
Terve, sa teknillinen järki,  
keksinnöittesi huima rata  
entiset ihmeet särki.  
Teeppäs yks kukkanen, pieni puu,  
oksalle lintunen laulusuu,  
tee yks ihminen tilalle sen,  
joka jää pyörihin konehen  
ja murskautuu.

Runoa voi luonnehtia mitaltaan vapaaksi, kuten tekee Pertti Lassila Hellaakosken teoksen Runot 1916-1928 esipuheessa (1997). Säkeistön ja säkeen pituus vaihtelee ennustamattomasti, samoin poljento, joka sinänsä on tuntuva - vapaarytmisyydestä ei voi puhua. Huomattavaa kuitenkin on, että mitan vapautta sitoo riimi, kuten edellä mainituissa Jääpeilin I osaston runoissakin. Lassila katsoo, että runon puheenomainen ilmaisu ilmentää Hellaakosken lyriikan orastavaa sisäistä vapautumista. Elämää ei tarvitse panna tiukkaan muottiin, voidaan elää löysin rantein

(mt., s.xiii.)

"Carmen saecularen" vapaamittaisuudelle voidaan esittää myös toinen - runokohtainen - tulkinta. Runohan puhuu ironiseen sävyyn nimenomaan siitä, kuinka moderni tekniikka orjuuttaa ja kahlehtii ihmisen ja luomakunnan. Runon poukkoileva ja levoton rytmi korreloi sisällön tunnelman kanssa. Moderni teknologia on kuin villi hevonen, jota ei voi hallita mutta joka kyllä "tanssittaa" ihmistä. Runon sisäinen ironia saa lisäpontta vapaan mitan ja riimin välisestä jännitteestä.

Jääpeilissä on kaksi mitallista runoa, joita voidaan pitää "Carmen saecularen" rytmisinä peilikuvina. Näissä ei ole riimiä, mutta ikään kuin vastapainoksi vahva määrämittäisyys säilytetään. Runot ovat "Pantomiimi"(J12) ja "Muuan isä"(J53). Jälkimmäisessä ei tosin ole säännöllistä säkeistö rakennetta, molemmissa on samankaltainen säerakenne. Runoissa vuorottelevat kolmi- ja kaksipolviset säkeet, jälkimmäiset(parilliset säkeet) on lisäksi sisennetty. Rakenne "palvelee" runojen kokonaisuutta hyvin eri tavalla. Pari otetta runosta "Muuan isä"(J53):

Saattelin junalle vanhan  
leppoisan ukon.  
Jätin yön selkään, yksin  
tekemään matkaa,  
vaikka jo todellisuuden  
piiristä väistyy,  
ajasta väistyy hän jo  
ajattomuuteen.

----

Niin, isä, hyvin ne tunnen  
hyvees ja virhees.  
Avaimet sieluuni omaan  
niistä mä löysin.  
Nuorra jo pakko mun oli  
sieluni luoliin  
samota, tutkistellen  
petoja siellä.  
Villiä huutoa niitten  
vavissut olen.

Runo on kertova tunnustusruno, jonka illokutiivinen sävy vaihtelee toteamisesta puhutteluun. Sävyltään runo muistuttaa etäisesti antiikin elegiaa. Vaikutelma syntyy osittain riimin puuttumisesta, osittain siitä, että peräkkäisten kolme- ja kaksipolvisien säkeiden taustalla tuntuu hämöttävän yksi viisipolvinen, "pentametrinen", säe - säe, jollaista esimerkiksi Eino Leino käyttää tunnetussa "Elegiassaan" (kokoelmassa Halla, 1908). Syntaksi tukee monessa kohdin tällaista hahmotusta. Toisaalta juuri

parillisten säkeiden sisentäminen tuntuu luovan rytmiin tiettyä "klassista" harmonisuutta ja virtaavuuden vaikutelmaa. Riimittömässä runossa olisi myös mahdollisuus puheenomaisempaan ilmaisuun, mutta sen sijaan Hellaakoski tässä tapauksessa käyttää paljon epäsuoraa sanajärjestystä, mikä luo runoon tiettyä arkaaista juhlavuutta. Osin tämä sanajärjestyksen "runollisuus" johdetaan tietysti myös mitan vaatimuksista.

Runon riimittömyydestä huolimatta mitta säätelee poljentoa hyvin tiukasti. Ehkä tämän vuoksi säkeenylitys ja siihen liittyvät syntaktiset tauot tuntuvat olevan merkittävimmät runon rytmiä varioivat tekijät. Säkeiden suhteellisen lyhyiden vuoksi erityisesti säkeensisäisten taukojen merkitys tuntuu korostuvan. Runon perusyksikkö on lauseen kanssa kongruoiva säepari, jossa lause alkaa kolmipolvisesta säkeestä. Näiden vastakohtana on esim. seuraavanlaisia säeryppäitä: "Kun sinä, Pohjanlahden/ pelottomimman/ kipparin kasvatti, lasket/ kourasi ruoriin". Runolle tyypillinen puhuttelu katkaisee säkeen ja jatkuu vielä seuraavankin säkeen yli. Rytmiiin vaikuttaa sekin, että ylityksessä on syntaktisesti melko tiivis attribuuttilauseke. Toisena variaatiota luova säeryppäs on seuraava: "Mitäpä tuota/ kieltää kannattaisi!/ Maaailma hyvä/ tiennee kyllä ne jutut,/ palvelustyttöin laulammat/ --. Lause alkaa näissä lyhyemmästä säkeestä. Tässä näkyy myös se runolle tyypillinen seikka, että substantiivin määreet sijoitetaan pääsanansa jälkeen.

Runossa "Pantomiimi"(J12) riimittömyys tuntuu palvelevan runoa edellistä tapausta intensiivisemmin:

Polulle puikahti arka  
harmaja jänö.  
Kuunteli. Kuukkien kaikkos  
vitikon syliin.

Pantomiimi se oli,  
metsän mykän  
avuton murheviesti  
danse macabre.

Havahduin aamulla varhain  
outoon päivään  
joss' oli aavistuksena  
uhkaa tylyä.

Ohitse kuukkiva jänö!  
värähdys, ilme  
metsän, jolta on kieli  
leikattu suusta:

Äskeinen yö on nähnyt  
     laulajaparvien paon.  
 Tyhjien oksien lomiin  
     jäi vain sanaton syys.

Riimin puuttumisella näyttää tässä runossa olevan hyvin suora ja merkitsevä yhteys runon sisältötasoon. Runohan korostaa visuaalisuutta auditiivisuuden sijaan. Runon nimikin on "Pantomiimi". Jänis "kuuntelee", mutta mitään ei kuulu, sillä "laulajaparvet" ovat lähteneet. Mykkyyttä ja sanattomuutta korostetaan. Metsältä on "kieli/leikattu suusta". Loppusoinnuttomuus antaa tässä tapauksessa "kaiuttoman" vaikutelman, joka korreloi runon äänettömyyden kanssa. Säkeiden asemointi tuntuu lukijan mielessä puolestaan selvästi imitoivan jäniksen sinne tänne hypähtelevää ja pysähtelevää kulkua. Pysähtelyn vaikutelmaa vahvistavat lisäksi säkeensisäiset tauot ja muutamat säkeenlyitykset. Nämä varioivat säeparikeskistä rytmiä erityisesti toisessa ja neljännessä säkeistössä, esim. "värähdys, ilme/ metsän, jolta on kieli/ leikattu suusta:".

Mainitut ilmiöt yhdessä kannattelevat runon pälyilevää ja säpsähtelevää, levotonta tunnelmaa, joka lukijan mielessä yhdistyy loikkivaan jänikseen. Muutamat sanat - "pantomiimi", "danse macabre", "mykkä" ja verbi "kuukkia" - sävyttävät lisäksi vahvasti koko runoa valaen tunnelmaan kammottavuutta ja outoutta. Runossa lukija kohtaa eron ja kuoleman tuskan, joka on liian kipeä ääneen kerrottavaksi. Se ilmaistaan vain pantomiimin keinoin, äänettömästi. Runon rytmi muuttuu linjakkaammaksi vasta viimeisessä säkeistössä, jossa säkeensisäisiä taukoja ei ole ja jossa säkeistön kaikki säkeet ovat nyt kolmipolvisia. Samalla neljän ensimmäisen säkeistön "ekspressionistinen" kokemuksellisuus muuttuu lakoniseksi toteavuudeksi.

Olen edellisissä luvuissa joiden yksittäisten runojen kohdalla viitannut ohimennen tavujen kvantiteettisuhteisiin. Hellaakosken runous kuuluu ns. dynaamisen mittasysteemin piiriin - kuten suurin osa suomalaista runoutta - ; tälle on ominaista, ettei mitta aseta rajoituksia tavun laajuuden suhteen. Runoilijakohtaisia eroja sen sijaan on. Metrisessä nousuasemassa Hellaakoski käyttää enimmäkseen pitkiä tavuja, lyhyet tavut ovat vähemmistössä, eikä tässä suhteessa ole silmämääräisesti havaittavissa ratkaisevia eroja Jääpeilin ja sitä edeltävien kokoelmien välillä. Sen sijaan muutamien yksittäisten runojen kohdalla

voi Jääpeilin kvantiteettisuhteissa havaita uutta järjestäytyneisyyttä, jolla on merkitystä paitsi rytmin myös sisällön kannalta. Osittain tämä johtuu ehkä siitä, että muu rytmisen variaatio herkistää lukijaa myös kvantiteettisuhteille - näin tapahtuu esim. "Metsämajalla"-runossa(J9). Luvussa 2.1. siteeratussa "Keväinen junamatka" -runossa säkeissä "hoi!/ mies herää/ kevät tekee terää/" ja "tuomet tanssii syliin/ pian/ pian joudutaan/ kukkivihin kyliin" tavarakenteen lyhytalkuisuus on sisällöllisesti hyvin ilmeikästä. Runossa "On nähty"(J57) elämä ja kuolema kontrastoituvat myös tavarakenteen tasolla:" Oi elon virta samaa. Oi kuolon kirkas vuo."

Runoissa "Muuan isä" ja "Pantomiimi" kvantiteettisuhteiden merkitys näyttää myös korostuvan - osittain tämä johtunee vaikutelmasta, jonka riimin puuttuminen aiheuttaa. On kuitenkin huomattava, että "Muuan isä" -runon nousuasemissa on suhteellisen paljon lyhyitä tavuja. Silmiinpistävän yleisiä ovat eritoten 121-tyyppiset tavarakenteet ("mukaani, hänelle ratoksi, pojalla"). Kvantiteettisuhteet yhdessä syntaktisten suhteiden kanssa vapauttavat rytmiä mitan kahleista, esim. säkeissä "Tieten autoit/ yhteen: rehellisyyteen." syntaktisen tauon (kaksoispiste) ja sitä seuraavan lyhyen pääpainollisen tavun läheisyys korostaa sana- ja lausepainoa mitan kustannuksella.

### 3.2. Montaasimitta

Jääpeilissä esiintyy useita runoja, joissa saman mittasysteemin sisällä mittatyypit vaihtelee. Toisinaan - kuten edellä on ollut puhetta - esiintyy mahdollisuutta jopa säkeen suunnan kaksitulkintaisuuteen. Mittatyypin vaihtelua runossa Viikari kutsuu "montaasimitaksi" (Viikari 1987, s.31). Viikari sisällyttää käsitteen piiriin myös erityisesti sellaiset rytmiltään vapaat runot, joissa esiintyy mitallisia jaksoja. Tällaisia on Jääpeilikokoelmassa ainakin yksi, rooliruno "Muurari"(J41):

- 1 Ettäkö taloja? Älkäähän nyt!
- 2 Ei nykyaikana taloja tehdä.
- 3 Värkätään asunto-osakeyhtiöitä.
- 4 Ja minä, minä teen reikiä.
- 5 Seiniä? Lattioita? Kattoja? - Eeei!
- 6 Reikien rajoja vain. Läpien saumoja
- 7 raudasta sementistä tiilestä.



- 8 Nämä reiät sisustetaan  
 9 nykyaikaisilla mukavuuksilla.  
 10 Saadaan osakehuoneustoja.
- 11 Aiai mikä hekuma tästä sikiää.  
 12 Ajatelkaa että veljeni putkimies  
 13 ja monttööriveljeni toinen  
 14 upottavat näihin reikiin kymmenen  
 15 herkullista mukavuutta
- 16 KYLMÄVESI LÄMMINVESI LIKAVESI WC  
 17 KYLPYHUONE KESKUSLÄMPÖ SÄHKÖ ja KAASU  
 18 PUHELIINI RADIO YM YM
- 19 Vielä tulee rappari nikkari maalari  
 20 silittämään somistamaan päältä ja sisältä.  
 21 Kaikkein uusinta telikaattia  
 22 moternisuutta!
- 23 Eikös kelpaa  
 24 tehdä velkaa  
 25 asuskellen asustelehtien  
 26 mukavuuksien reiässä.
- 27 Minä teen reikiä. Minä teen reikiä  
 28 urakalla. Hei, tiiliä!  
 29 Rakennusmestari voittaa miljoonan  
 30 tonttijobbari toisen miljoonan.  
 31 Minäkin koitan. Minäkin voitan  
 32 aikaa, rahaa, mukavuuksia.

Futuristisen vauhdin ja dynaamisuuden ihannointi näkyy runossa humoristisesti - ehkä kriittisestikin - työmiehen silmin. Runon illokutiivinen sävy vaihtelee puhuttelusta ja vauhdikkaista kysymyksistä huudahduksiin. Runon minän ote on dialogisuudessaan vakuutteleva ja jopa julistava. "Moternia" intomieltä ja kansanomaista "lupsakkuutta" uhkuvan muurarin puhe on enimmäkseen vapaarytmistä. Säejakson 16-18 luettelossa rytmi kuitenkin muuttuu selvästi peoniseksi. Rytmin muutosta tukee vielä muusta runosta poikkeava ortografia. Vauhti kiihtyy ja nykyaikaiset mukavuudet syöksyvät tehokkuuttaan ja erinomaisuuttaan huutaen esiin kuin kirjoituskoneesta tai sähkölennättimestä. Kuvaavaa jakson sävyille ovat sähkösanomatyylisten lyhenteiden käyttö (YM YM). Peonisessa rytmissä on myös kuultavissa kansanomaisen kiperän jenkan tahti - tämä lienee musiikkia, jonka voi olettaa olevan läheistä tai ainakin tuttua runon muurarille. Sama meno jatkuu vielä seuraavan säejakson alussa (säkeet 19-20), jossa jenkan rytmin vaikutelma on vielä ilmeisempi ja se ilmenee toistorakenteina: "-- rappari nikkari maalari/ silittämään somistamaan päältä ja sisältä." Säkeissä 23-24 rytmi puolestaan hetkeksi

muuttuu trokeiseksi, alkeellista riimittelyäkin yritellään humoristiseen sävyyn: "Eikös kelpaa/ tehdä velkaa". Säe 27 on lähinnä daktyylinen, samankaltaista rytmistä säännöllisyyttä on myös säkeen 31 toistorakenteessa. Ylipäätään säejakso 27-31 tuntuu sijoittuvan vapaan rytmin ja vapaan mitan välimaastoon. Tähän seikkaan on ehkä syynä se vaikutelma, joka syntyy runsaasta sanojen ja syntaksin toistosta.

On merkillepantavaa, että illokutiiviset sävyt ja niiden muutokset dominoivat runon rytmiä vahvasti. Tämä seikka korostuu juuri runon vapaarytmisyyden vuoksi.

Samankaltainen viittaus musiikkiin kuin edellisen runon peonisissa säkeissä on myös toisessa roolirunossa "Nokipoika"(J43), josta lainaan vain alkusäkeet:

Kun minä nokipoika laulun teen  
en sitä tee kuin Ryynekreen,  
jykerrä en moderniin en klassilliseen stiiliin,  
näppää en lyyraan en automobiiliin.

Rytmi voitaisiin esittää laskevana mittana, jossa esiintyy trokeeta, daktyyliä ja peonia, mutta ennen kaikkea runon "rytmisen tila" tuntuu olevan musiikillinen. Päällimmäisenä lukijan mieleen tulee polkan rytmi - runoa voidaankin hyvin laulaa vaikkapa "Säkkijärven polkan" tahtiin. Laulun tekemisestähän nokipoika itsekin puhuu ja sulkee samalla pois ainakin kaksi musiikkityyliä: "jykerrä en moderniin en klassilliseen stiiliin,". Rytmillisesti Hellaakoski tuntuu tässä runossa lähenevän ensimmäisen koelmansa rekilaulu-tyyppisiä runoja - kuitenkin monivivahteisemmin. Keskellä runoa polkan rytmi hetkeksi rikkoontuu ja muuttuu poljennoksi, joka on lähinnä vapaata mitta:

Malta!  
Katsoppas katua.  
Onko se jalkojes alta  
pudonnut syvälle pois?  
Lausetta ainoaa  
korvas ei kiinni saa.  
Tuntuuko niinkuin yksin ois  
keskellä maailmaa.

Tässä jaksossa runon minän kokemus yhtäkkiä saa uuden ulottuvuuden. Fyysinen kokemus rikastuu eksistentiaalisella vivahteella. Korkealla oleminen liittyy yksinäisyydentunteeseen keskellä maailmaa. Nimenomaan säkeet "Onko se jalkojes alta/ pudonnut syvälle pois?" tuntuvat lukijan mielessä kääntävän esiin uuden ulottuvuuden. Kuva jalkojen alta katoavasta kadusta tuo myös mieleen

kubistisen maalaustaiteen keinot, joihin Hellaakoski itse Jääpeilistä puhuessaan viittaa (kts. Hellaakoski 1964, s.61-62).

### 3.3. Vapaa rytmi

Ns. vapaata rytmiä Hellaakoski viljelee lyriikassaan varsin niukasti. Hellaakosken varhaistuotannon huomattavimmat vapaarytmiset runot ovat Elegiasta Oodiin -kokoelmassa. Näitä on vain kaksi, nimittäin runot "Kevään tulo"(EO 77) sekä "Poutapäivä"(EO 84). Tärkein rytmittävä tekijä näissä on parallelismi, mikä näyttää olevan hyvin tärkeä tekijä varhaistuotannon runoissa ylipäättäänkin (kts. luku IV). Jääpeilissä se näyttää kuitenkin olevan edellisiä kokoelmia vähäisempää - ehkä siksi, että muita rytmiin yhteydessä olevia tekijöitä on tullut tilalle.

Ainut puhtaasti vapaarytmiseksi katsottava runo Jääpeilissä on nimeltään "Muinaisegyptiläinen runo"(J20), joka lienee mukaelma jonkin saksaksi käännetyn antiikin egyptiläisen runon pohjalta<sup>5</sup>. On mahdollista, että runo liittyy 1920- luvulla vallinneeseen Egypti-innostukseen ja eksotismiin, jota esiintyi mm. Tulenkantajilla. Näitä Hellaakoski toisaalta arvosteli riittävän Idän tuntemuksen puutteesta ja sanoo itse Jääpeiliä varten tutkineensa "Egyptin ja Orientin plastiikkaa" (Hellaakoski 1964, s. 45,61):

Kenelle puhun tänään?  
Sydämet ovat julkeat.  
Jokainen rupeaa lähimmäisensä tavaraan.

Kenelle puhun tänään?  
Lempeä joutuu häviöön.  
Julkea tulee kaikkien tykö sisälle.

Kenelle puhun tänään?  
Ei ole oikeamielisiä;  
maa on pahantekijäin perikuva.

Kuolema on tänään edessäni  
kuin sairaan parantumisen  
kuin ulospääsy sairauden jälkeen.

---

<sup>5</sup>"Muinaisegyptiläisen runon" otsikon alla lukee sulkujen sisällä:"saksalaisen tulkinnan mukaan".

Kuolema on tänään edessäni  
 kuin myrhan tuoksu,  
 kuin tuulisena päivänä katveessa istuisi.

Kuolema on tänään edessäni  
 kuin lootuskukkien tuoksu  
 kuin istuisi juopumuksen rannalla.

Poljennon puuttumisesta huolimatta runon rytmi on varsin säännelty. Ensinnäkin runo on jaettu säännöllisiin kolmisäkeisiin säkeistöihin. Lisäksi poikkeuksetta jokaisen säkeistön kolmas säe on edellisiä säkeitä pitempi. Edelleen runossa vallitsee vahva lauseen ja säkeen välinen kongruenssi. Runon rytmin dominantti on kuitenkin grammaattisella tasolla. Merkittävin rytmittävä tekijä runossa on nimittäin tautofoninen parallelismi. Kolmen ensimmäisen säkeistön alkusäkeet ovat samoja ("Kenelle puhun tänään?"). Samoin kolmen viimeisen säkeistön, joissa lisäksi lauseiden syntaktinen rakennekin on lähes identtinen: "Kuolema on tänään edessäni/ kuin --/kuin --". Kolmessa ensimmäisessä säkeistössä virkkeet myös kongruoivat säkeiden kanssa. Runo on hyvä esimerkki tekstistä, jonka rytmisen hahmo on varsin vahva ja säännelty, vaikka poljennollinen ulottuvuus puuttuukin. Vapaan rytmin "vapaus" on siis tässä tapauksessa varsin suhteellista.

Runossa elämä ja kuolema asettuvat jyrkästi ja hieman poikkeuksellisesti vastakkain. Elämä värityy negatiiviseksi: kuka haluaisi ja jaksaisi elää keskellä julkeutta, ahneutta ja epäoikeudenmukaisuutta? Kuolema on vilvoittava, juovuttava vapautus elämästä, "kuin sairaan parantuminen", "kuin myrhan tuoksu". Runo ilmentää antiikin egyptiläisten positiivista suhdetta kuolemaan. Tämän myönteisyyden takana on Osiris-myytti (Salonen-Holthoer 1963 s.112). Parallelismi luo vaikutelman pysähtyneisyydestä, vakaudesta ja kaiken toistumisesta. Se antaa runon sanomalle ehdottomuutta ja "ikuisen totuuden" leimaa.

#### IV GRAMMAATTISISTA TOISTORAKENTEISTA JÄÄPEILISSÄ

Edellisessä luvussa puhuttiin grammaattista toistorakenteista ns. vapaan rytmin yhteydessä.

Erilaiset toistorakenteet ylipäätään ovat Hellaakosken

mitalliselle varhaislyriikalle hyvin tyypillisiä. Jo pelkästään säännöllinen säkeistö- ja säerakenne, riimi sekä säkeen ja lauseen vahva kongruenssi luovat kiinteyttä ja toistuvuutta lyriikan yleisilmeeseen. On mielenkiintoista, että tämän lisäksi myös Hellaakosken lyriikan grammaattisella tasolla esiintyy paljon eriasteista parallelismia. Leech katsookin parallelismin koskevan ennen kaikkea juuri tekstin fonologista ja grammaattista kerrostumaa ja tuovan tekstiin "ylimääräistä säännönmukaisuutta" (Leech 1979, s. 62).

Ennen Jääpeiliä Hellaakoskella esiintyy sekä leksikaalista että syntaktista parallelismia. Nämä liittyvät kuitenkin yleensä niin kiinteästi yhteen, että niiden toisistaan erottaminen ja erikseen analysoiminen on keinotekoista (Leech 1974, s.82). Leksikaalisen parallelismin yleisin laji on ns. anaforinen parallelismi. Tälle on tyypillistä, että toistuva aines sijoittuu säkeen alkuun (Viikari 1987, s.43). Hellaakosken varhaislyriikalle juuri tällainen anaforisuus on silmiinpistävän tyypillistä. Esimerkkinä runo "Huhtikuu"(J19):

1 Ei ankeampaa tuttavaa  
 2 kuin hajoava huhtikuu.  
 3 Kun siihen silmä kajoaa  
 4 se riisuutuu  
 5 se hajoaa.  
 6 Se kaiken-paljastuksen kuu  
 7 se häpeäänsä sairastaa.  
 8 Ei ankeampaa tuttavaa  
 9 kuin sielunsairas huhtikuu.

Runossa pistää silmään ennen kaikkea silmään lekseemin "se" taufoninen esiintyminen säkeiden 4-7 alussa. Puhdasta leksikaalista toistoa on oikeastaan vain säkeessä 6, jossa "se" toimii -suomen kielessä harvinaisesti - määräisenä artikkelina. Muissa säkeissä se toimii itsenäisenä subjektina ja myös lauserakenne toistuu: "se riisuutuu", "se hajoaa", "se -- sairastaa". Mielenkiintoista on "se"- lekseemin mitallinen sijoittuminen: semanttisesta kohosteisuudesta huolimatta se sijoittuu painottomaan tavuasemaan. Alku- ja loppusäkeet (1-2, 8-9) toistuvat rakenteellisesti identtisinä. Uusi määre "sielunsairas" sävyttää koko runon hätkähdyttävällä tavalla.

Vahva toisto runossa - yhdessä yksinkertaisen jambimitan kanssa - pitää lukijan mielessä yllä yksitoikkoista ja painostavaa juuttumisen tunnetta; juuttumista siihen hetkeen, jol-

loin silmä kohtaa huhtikuun maiseman, joka vertautuu runon minän kipeään, sisäiseen "maisemaan". Rytmän vaikutuksesta huhtikuun ankeus todella kasautuu lukijan mielessä. Erityistä painoa tässä suhteessa saavat kaksipolviset säkeet 4 ja 5, joiden kohdalla rytmi tehokkaasti tauottuu.

"Huhtikuu"- runoa tyypillisempi esimerkki leksikaalis-syntaktisesta toistosta on runo "Yön hurtta"(J13):

1 Oon kuullut mustan koiran  
2 yöst' yöhön, äskettäin.  
3 Oon nähnyt mustan koiran,  
4 sen viime yönä näin.

5 Yön kintereillä pinkoo  
6 se kautta kujien  
7 ja ulvontansa sinkoo  
8 yö yöltä yltyen.

9 Yön koira, kauhun maistoi  
10 se sanomattoman,  
11 yön hurtta, haaskan haistoi  
12 se yölle kuuluvan.

13 Yön hurtta, ken on kuollut  
14 sun herras nimehen?  
15 Oot kasvojani nuollut  
16 jo, silmät palaen.

Ensimmäisen ja kolmannen säkeen lauserakenne ja sisältö on sama, vain aistimisen tapa vaihtuu: ensin "yön koira" kuullaan, sitten se nähdään. Toisessa säkeistössä on äänteellistä toistoa alku- ja loppusoinnun muodossa: "yö yöltä yltyen", "pinkoo/sinkoo". Kolmannessa säkeistössä ilmaus "yön koira" sekä predikaattilauseke toistuvat hieman muunneltuina. Toisto ulottuu neljännen säkeistön alkuun ("Yön hurtta"). Tämän jälkeen kysymysmerkki toimii "fermaattina" ennen viimeistä säeparia, jossa kiihkeä ja terävä säkeenylitys ("Oot kasvojani nuollut/jo,---") huipentaa runon poljennon ja sanottavan.

Grammaattisen tason toisto yhdessä jambisen poljennon kanssa saa lukijan mielessä aikaan kiihkeän, miltei hysteerisen ja hakkaavan vaikutelman. Ensimmäisessä ja kolmannessa säkeistössä, joissa syntaktista toistoa on eniten, syntyy vaikutelma, että rytmi jopa "ohittaa" runon sisältötason lukijan mielessä. Tämä johtuu siitä, että sisältötasolla samaa asiaa toistetaan vain hieman muunnellen, eikä uutta informaatiota tällä tasolla välity. Näin rytmän kannattelema tunnelma nousee hallitsevaksi. Suggestiiviseen tunnelmaan vaikuttaa voimakkaasti myös runon soinnillinen aines, erityisesti konsonanttien h ja s sekä vokaa-

lien o, u ja ö runsas toistuminen. "Yön hurtan" ulvonta ja läähätys välittyvät soinnin kautta lukijalle. Jambinen poljento puolestaan tuntuu kannattelevan koiran juoksua.

Leech toteaa, että parallelismi liittyy alunperin kielenkäyttöön, joka ilmaisee hyvin voimakkaita ja painavia emootioita (Leech 1974, s.85). Mitä useampi toisto, sitä painavampi on sanottava. Tämä tuntuu pitävän paikkansa erityisen hyvin juuri Hellaakosken varhaislyriikan kohdalla, varsinkin kun on kyse anaforisesta leksikaalis-semanttisesta toistosta. Eri tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota Hellaakosken varhaislyriikan primitivismiin ja ekspressionistisuuteen (mm. Huuhtanen 1977, 58-63, Lassila 1987, s. 76-83). Ekspressionismille on ominaista voimakas, tiedostettu subjektiivisen tunteen korostaminen ja ilmaisu ohi järjen ja tieteellisyyden; tämä "ekspressio" nousee ennenkaikkea aikakauden ahdistuksesta ja tuskasta (Huuhtanen 1977, s.60,63, Lassila 1987, s.9-10). Tällainen voimakas emotionaalinen verenkäynti huipentuu Hellaakoskella usein juuri parallelistisissa rakenteissa, ennen muuta hakkaavassa, "primitiivisessä" anaforisuudessa. Tämä näkyy myös edellä käsitellyssä runossa "Yön hurtta". Varhaistuotannon ehdottomasti komein esimerkki tästä on kuitenkin "Ritari Rankki" -runon (MK79) huipennus Me kaksi -kokoelmasta (1920). Tätä kokoelmaa Lassila pitää Hellaakosken merkittävimpänä antina 20-luvun ekspressionismille (Lassila 1987, s.82). Katkelma "Ritari Rankista":

---

viel' kärsimys jälkeen jää se,  
se ei katoa milloinkaan,  
se on kruununa otsallamme  
kun astumme unholaan,  
se on työmme, ainoamme,  
se ei katoa milloinkaan.

Se jäävä on avaruuteen  
ja eetterin aaltoiluun,  
se on syttyvä eloon uuteen  
joka rintaan kiusattuun.  
Se ei ole mistään laina.  
Se on itse itseään.  
Se on ainetta ruoskiva aina,  
se on kuoleman peitseltä taittava pään. --

Tautofonisuudestaan huolimatta parallelistisessa sarjassa on myös variaatiota. Myöntö- ja kieltolauseet vaihtelevat. Lauseet kongruoivat enimmäkseen säkeen mutta kaksi kertaa myös säeparin kanssa. Joukossa on myös yksi temporaalilause. Sarja huipentuu

viimeiseen säkeeseen, joka on yhden runojalan muita pidempi ja näin rytmisesti poikkeavana sulkee rytmikulun.

Parallelismi ei tietenkään ole vain tuskan ekspressio. Aivan vastakkaisiakin tunnelmia toki löytyy, varsinkin Jääpeilitä:

Mun kainalossani mitä on?  
Se on muuan kallis pää.  
Kun heräjän, se siinä on,  
kun nukun, siihen jää.

Se on hurman suuren tuntenut  
ja mennyt pyörryksiin,  
se on rikkauteensa rauennut  
ja unten untuviin. ---

Katkelma on runosta "Uni"(J23), joka on kokonaisuudessaan jo siteerattu luvussa 2.1. Toistorakenteet kannattelevat tasapainois-  
ta, lämmintä rakkauden tunnetta. Alkusäkeissä jo illokutiivinen sävy luo symmetriaa: kysymystä seuraa vastaus. Seuraavissa säkeissä kun-sivulausetta seuraa päälause. Toisessa säkeistössä grammaattinen rakenne kongruoi säeparin kanssa. Lukijan mielessä tällainen parallelistinen rytmi luo runoon levollisuutta, joka muistuttaa uskonnollista hartautta.

Hellaakosken myöhäistuotannossa parallelismin muodot monipuolistuvat ja varhaistuotantoa hallitseva anaforisuus vähe-  
nee voimakkaasti. Jääpeili on tässäkin suhteessa vedenjakajalla: se sisältää "vanhan" ja "uuden" rytmien opposition. Tulevaisuuteen viittaa mm. morfologisesti samanmuotoisten määreiden toisto, jota on esim. "Metsämajalla"- runossa(J9):"-- metsäläinen/  
synkkäverinen vauhkopäinen/ kierrätellen/ kuulostellen// luihuna epäluuloisena/ tuttuna tuhatvuotisena./--". Samoin "Hauen laulussa"(J65):"lie nähnyt kuullut haistanut/ tai kävyn päästä maistanut". Edelleen runossa "Veistäjä"(J52):"taltallas kun kiveen lyöt/ kuulen kiven sanovan/ vaikeroivan anovan/ apuun ihmiskäsi/--". Elliptisten lauserakenteiden toistoa puolestaan on runoissa "Ensimmäinen tähti"(J11) ja "Suksilaulu"(J18), joita myös on edellä käsitelty. Mainitut toistorakenteet esiintyvät runoissa, joiden rytminen rakenne uudistuu myös fonologisella tasolla.

Oma erityistapauksensa Jääpeilissä on runo "Aallot lyö"(J14), jossa leksikaaliset ja syntaktiset toistorakenteet kongruoivat puolisäkeen kanssa. Runoa on käsitelty kohdassa 2.2.5. Harvinainen on myös "Nokipoika"-runon(J43) alkuosa, joka



perustuu toistuvalla kieltorakenteelle olematta kuitenkaan anaforinen: "Kun minä nokipoika laulun teen/ en sitä tee kuin Ryyne-kreen,/ jykerrä en moderniin en klassilliseen stiiliin,/ näppää en lyyraan en automobiiliin.//---". Runoa on käsitelty kohdassa 3.2.

Runossa "Kahleet"(J32) on mielenkiintoista se, että grammaattinen aines dominoi rytmistä variaatiota ja jännitettä vahvasta fonologisen tason määrämittaisuudesta huolimatta:

Kaikin niin arkisin askarin  
kun sinun sivullas uurastin

kaikin niin kuumiin ja kukkiviin öin  
kun sinun kerallas leikkiä löin

olen ma kultaiset kahlehet  
takonut meille yhteiset

punaista kultaa ja purppuraa  
vasten mustaa maailmaa

Kahden ensimmäisen säkeistön toistuva konjunktio-lauserakenne ("kaikin (niin)--- kun) synnyttää lukijassa odotuksen kyseisen rakenteen "purkautumisesta" päälauseeksi, mikä tapahtuu kolmannessa ja neljännessä säkeistössä. Partitiivi-muodon "kolmisointu" neljännessä säkeistössä huipentaa runon rytmikulun. Viimeinen säe asettuu trokeisen poljentonsa puolesta oppositioon edelliseen säkeeseen nähden. Grammaattisen tason vahva dominanssi johtuu ehkä siitä, että toistoa on sekä leksikaalisella, morfologisella että syntaktisella tasolla.

#### V TYPOGRAFINEN TILA RYTMIN TEKIJÄNÄ

Edellä on rytmiiikkaa käsitelty pääasiassa metriikan fonologisen tason näkökulmasta. Runojen typografista (grafologista) eli näönvaraista rytmistä tasoakin on kuitenkin jo useaan otteeseen sivuttu. Väljästi ajatellen kaikki runon konventionaalisetkin visuaalisen muodon tekijät - kuten säkeistö- ja säerakenne - kuuluvat runon typografiseen asuun. Edellä on myös käsitelty mittallisen ja typografisen säkeen/säkeistön eroa, josta Leino puhuu. Viikarin mukaan rytmien grafologisia tekijöitä ovat säkeiden ja säejaksojen asemointi; sukua näille tekijöille ovat myös välimerkit sekä runotekstin ortografia (Viikari 1987, s. 22-23).

Jääpeili on Hellaakosken ainut kokoelma, jossa typografisen variaation ja kokeilun osuus on huomattava. Tämä tulee esille jo siinä, että kokoelman jokaisen osaston tekstit on ladottu eri peruskirjasintyyppiä käyttäen. Tällä seikalla ei ehkä voi osoittaa olevan merkitystä rytmin - kokoelman kokonaisrytmin - kannalta, mutta lukijan mielessä se luo kunkin osaston runoihin ainakin yhtenäistä sävyä ja asetta näin osastot kontrastiin toisiinsa nähden. Esim. kokoelman viimeisen osaston runot on ladottu fraktuuralalla, mikä ainakin nykylukijan mielessä luo runoihin vanhahtavaa juhlavuutta ja tiettyä raskautta. Näkökulma on voinut 1920-luvulla olla hieman toinen. Useimpien osaston runojen sävyä kyseinen kirjasintyyppi miellelyhtymineen tukee. Samoin puolestaan ensimmäisen osaston "kevennetty" kirjasintyyppi tuntuu sopivan monien sen runojen aineettomuuteen ja läpi-kuultavuuteen.

Viikari toteaa, että ortografiaa rytmittää runoa ennenkaikkea puhe- ja vuorovaikutustilanteena, ja se määrittää puheen sävyä tai emfaasia. Puheen sävyä hän ei pidä rytmisiin tekijöihin kuuluvana, koska tälle ei ole ominaista periodinen toistuvuus. (Viikari 1987, s. 23,17.)

Runossa "Kesien kesä" (J24) käytetään ortografisia keinoja varsin monipuolisesti. Sitä voisi pitää Hellaakosken "futurististen" kuvarunojen ja metriikkaan pohjaavien runojen väli-muotona:

Kesien kesä  
on muisto vain  
    lämmössä värehti puut  
        sekö oli päivää?  
    lehvistöissä helisi tuhannet suut  
        sekö oli yötä?

valkean uutimen laitaa  
liepoitti arka henkäys  
uteliaan ? ? tuulen

<i>taivaan sinelle</i>	+o	+oo
<i>pilkut pääskyjen</i>	+o	+oo
<i>piirtävät säveltä</i>	+oo	+oo
<i>sähkövää</i>	+o	+

kaikkeuden taakse	+oo	+o	
hyrisee hymisee	+oo	+oo	
yksinäinen lentokone	+ooo	+ooo	(+o +o +o +o)
näkymätön	+oo	+	(+o +o)

Runossa on havaittavissa poljento, joka liikkuu mitallisen ja vapaan rytmin välimaastossa. Rytmiseltä rakenteeltaan kolmas ja neljäs säerykelmä muistuttavat tässäkin suhteessa toisiaan. Kummankin kolmas säe on "säkeistön" täyteläisin; edellisen kolmas säe on daktyylinen, jälkimmäisen peoninen tai nopea trokeinen. Lentokonetta kuvaava säkeistö on luonteensa mukaisesti myös poljennoltaan täyteläisempi.

Rytmin grafologinen taso on runossa hyvin näyttävä. Runo jakautuu neljäksi säerykelmäksi, jotka ovat varsin erilaisia. Ensimmäisen rykelmän kolmas ja viides säe liittyvät toisiinsa sekä asemointinsa että syntaktisen rakenteensa puolesta. Ne muodostavat myös runon ainoan riimiparin. Runon neljäs ja kuudes säe ovat myös sekä ortografisesti, syntaktisesti että illokutiiviselta sävyltään identtiset. Tässä tilanteessa saman sävyn toistuminen - ortografian kannattelemana - tuntuu tuovan myös sävyn rytmisten tekijöiden piiriin. Toinen säerykelmä (säkeet 7-9) palaa jälleen runon kahden ensimmäisen säkeen perusaseointiin. Kaksi viimeistä säerykelmää muistuttavat toisiaan säerakenteeltaan - ne ovat nelisäkeitä - mutta ortografia ja asemointi asettavat ne vastakkain. Tämä käy hyvin yksiin säkeistöjen sisältöjen kanssa. Kummassakin kuvaillaan lentävää olentoa, jotka kuitenkin luonteeltaan ovat varsin erilaisia. Pääskyt saavat kantajikseen pienen, "pehmeän" kurssiivin, "tekninen lintu", lentokone kooltaan vastaavan mutta harvennetun peruskirjainlajin. Asemoinniltaan viimeinen säkeistö palaa säkeiden 3 ja 5 tasalle.

Asemointi on "Kesien kesässä" kirjasintyyppin ohella se tekijä, joka ennen muuta määrittelee säkeiden ja säeryhmien väliset suhteet. Runon asemoinnissa on oikeastaan viisi eri tasoa, jotka ovat yhteydessä runon aikatasoihin ja eri sävyihin. Asemointi - samoin kuin ortografiakin - korreloi vahvasti rytmin fonologisen tason kanssa. Viimeisissä "säkeistöissä" ortografian merkitys korostuu: sekä "syvä" asemointi että kirjasimen tyyppi ja koko antavat kolmannelle säkeistölle voimakasta visuaalista leimaa. Ne synnyttävät lukijan mielessä perspektiivivaikutelman, etäisyyden tunnun. Tietenkin tämä tapahtuu yhteistyössä tekstin sisältötason kanssa. Viimeinen säkeistö lentokoneineen tuntuu olevan perspektiivissä "pykälän" verran lähempänä lukijaa. Kirjasintyyppi kannattelee myös auditiivista vaikutelmaa: pääskyjen ääni on hennompi, lentokoneen ääni voimakkaampi, kuuluvampi.

Runo on välimerkitön, lukuunottamatta neljää illokutiivista sävyä ilmaisevaa kysymysmerkkiä, joita käytetään osin normaalista poikkeavalla tavalla. Säkeessä "uteliaan ? ? tuulen" kysymysmerkkiä käytetään puhtaana ja itsenäisenä visuaalisena symbolina, hieman sarjakuvan tapaan. Kysymysmerkkipari rikkoo auditiivisen rytmin.

Kuten edellisissä luvuissa on havaittu, eriasteinen välimerkittömyys on monissa Jääpeilin runoissa yleistä. Tämä on uusi piirre Hellaakosken lyriikassa. Useissa tapauksissa tuntuu siltä, että välimerkit on ikään kuin vapautettu kieliopillisista "rutiinitehtävistään", ja ne ovat siirtyneet palvelemaan ennen kaikkea rytmiä. Tyyliteltyä ja niukasti käytettyinä niiden rytmittävä vaikutus on myös voimakkaampi ja tehokkaampi. Esimerkiksi "Suksilaulun"(J18) toiseksi viimeisen säkeistön lopussa oleva kaksoispiste - runon ainoa välimerkki - tekee dramaattisen vaikutuksen, koska se todella hetken pidättelee runon liukuvaa kulkua.

Mikäli "Kesien kesä" -runon säkeet ladottaisiin "normaalisti" vasempaan marginaaliin ja koko teksti kirjoitettaisiin samaa kirjasintyyppiä ja -kokoa käyttäen, runo toimisi yhä kokonaisuutena varsin hyvin. Tämä johtuu ennenkaikkea siitä, että fonologisen rytmin variaatio runossa on varsin ilmeikästä ja sisällön kannalta kuvaavaa, ja että typografia myötäilee sitä melko tarkasti. Fonologista ja typografista - enempää kuin semanttistakaan - tasoa ei missään vaiheessa aseteta vastakkain toistensa kanssa. Jääpeilissä ei juuri esiinny eri rytmisten tasojen vuorovaikutuksesta johtuvaa merkitysten polyfoniaa. Sen sijaan typografia kylläkin vahvistaa, syventää ja sävyttää runon muiden tasojen kantamaa viestiä. Fonologinen taso säilyttää asemansa rytmin dominanttina Jääpeilissä - ns. futuristisia kuvarunoja lukuunottamatta.

Jääpeilissä on kaksi runoa, joista Kupiainen sanoo, että ne on "viety varsinaisen runollisuuden ulkopuolelle" (Kupiainen 1953, s.199). Nämä runot ovat "Sade"(J16) ja "Dolce far niente"(J17). Tällä varsin arvottavalla kommentillaan Kupiainen tarkoittanee, että rytmin dominantti on näissä runoissa siirtynyt fonologiselta tasolta typografiselle tasolle. Runojen virikkeet ovat peräisin Apollinairelta ja ylipäättään ranskalaisilta modernisteilta (Lassila 1997, s. xiv). Esimerkkinä runo "Sade"(J16):

Pöydän takana

akkunan valkea silmä  
 himmenee  
 s s s  
 a a a  
 t t t  
 a a a soi SOI  
 a a a kohisee  
 läiskyy  
 kadun  
 ahtaassa  
 kuilussa  
 kohinan lävitse  
 juoksevain askelten kaiku  
 etenee  
 s s s s s  
 elämä a a häipyy  
 t t t t t  
 a a a a a  
 a a a a a  
 kivinen katu  
 soi soi soi

"Sade" on selkeästi mimeettinen, figuratiivinen runo. Rytmin dominantti on selkeästi typografisessa hahmossa. Tällaiselle runolle on ominaista, että painettu teksti muodostaa visuaalisen objektin kuvan (Preminger & Brogan 1993, s. 1365). Tässä tapauksessa se on sade. Runon visuaalisen muodon funktiona näyttää olevan esittää ikonisesti runon aihe, joka tällä kertaa on ilmaistu jo otsikossa. Lassila toteaa, että runon graafinen hahmo liittyy kielelliseen merkitykseen (Lassila 1997, s.xiv).

Runon maisema on nähty ikkunasta käsin. Runon keskiosassa myös "kadun kuilu" saa graafisen hahmon. Runon loppuosassa tai alaosassa kadun kuva jää taustalle ja sateen hahmo edelleen voimistuu. Lisäksi sateen keskelle a-kirjainten sijaan ilmaantuu kaksivalotteinen fraasi "elämä häipyy", joka voi viitata sateen alta pakeneviin "askeliin", mutta samalla ehkä myös sateen vertikaaliseen ulottuvuuteen, joka esiintyy koko voimassaan vasta Järvellä-sarjassa (kokoelmassa Sarjoja, 1952). "Akkunan valkea silmä himmenee", vastaavasti Järvellä-sarjassa "vesi huu- runa suihkusi alas/ yltympäri, peittäen, harsottain/ näyt ranta- in ja muut näköalas.//" Sade peittää näkyvyyden, jäljelle jää sateen suggeroiva sointi, joka vie ikkunasta katsojan toiseen ulottuvuuteen: "elämä häipyy". Näin tapahtuu Järvellä-sarjassa vielä selkeämmin. On paradoksaalista, että vaikka "Sade"-runo on keinoiltaan visuaalinen, siinä kuitenkin kuulovaikutelma koros-

tuu. Kupiainen arveleekin, että näkövaikutelman tarkoituksena on herättää jonkinlainen "sisäinen kuulo" (Kupiainen 1953, s. 200). Samalla kun Sade on vertikaalisine elementteineen syvästi persoonallista Hellaakoskea, se liittyy kiinteästi oman aikansa eurooppalaiseen, ennen kaikkea ranskalaiseen, visuaalisen runon perinteeseen.

## PÄÄTÄNTÖ

Olen työssäni tutkinut Hellaakosken rytmiiikan murrosta Aaro Hellaakosken Jääpeili- kokoelmassa. Jääpeiliä edeltäviin kokoelmiin verrattuna voidaan havaita seuraavia rytmiiin yhteydessä olevia muutoksia, uusia piirteitä.

Runon säkeistö- ja säerakenteen säännöllisyys murtuu ja variaatio lisääntyy. Säe- ja säkeistö- rakenteet eivät enää määräydy pelkästään "mekaanisesti" mitallisin perustein; sen sijaan lukijalle syntyy vaikutelma, että runon sisältö- ja ideataso yhä enemmän määrää muotoa. Variaation lisääntymiseen liittyy läheisesti se, että rytmin fonologinen taso saa rinnalleen grafologisen tason: runoissa käytetään eriasteisia typografisia keinoja. Näitä ovat asemointi (esim. "Keväinen junamatka"(J7)), metrisen säkeistön jakaminen typografisiksi säkeistöksi tai metristen säkeiden jakaminen typografisiksi säkeiksi ("Ensimmäinen tähti"(J11)). Huomattavimpia uusia rytmisiä tekijöitä on nimenomaan typografisen säkeistö- ja säejaottelun ilmaantuminen. Voidaan puhua mitallisen ja typografisen säkeen välisestä jännitteestä. Tyypillistä on kuitenkin, että useimmilla Jääpeilin runoilla yhä on metrinen lähtökohta.

Kahdessa runossa typografisia keinoja on käytetty niin, grafologinen taso - typografinen tila - on rytmin dominantti. Nämä ovat runot "Sade"(J16) ja "Dolce far niente"(J17), jotka voidaan määritellä visuaalisiksi runoiksi. Erikoinen välimuoto on runo "Kesien kesä"(J24), jossa on käytetty asemointia ja vaihtelevaa ortografiaa; rytmin fonologinen ja typografinen taso näyttävät siinä olevan yhtä vahvat.

Vaikka Jääpeilin näkyvimmit typografiset piirteet ovatkin visuaalisissa runoissa, Hellaakosken runorytmille merkittävintä on se typografia, joka asettuu "yhteispeliin" fonologisen tason kanssa.

Uusi piirre Jääpeilissä on edelleen runon poljennon variaation muuttuminen entistä ilmeikkäämmäksi ja taipuisammaksi: se luo säkeiden sisälle ja välille oppositioita. Nämä herkistävät lukijaa myös sisältötason oppositioille ja luovat ylipäättään vaikutelman poljennon ja sisältötason entistä kiinteämmästä suhteesta. Tätä vaikutelmaa luo muutamissa runoissa myös säkeen-suunnan kaksitulkintaisuus sekä tavujen kvantiteettisuhteet, jotka nekin "aktivoituvat" luomaan omia oppositioitaan.

Myös lause- ja säerakenteen suhteissa on havaittavissa uudenlaista jännitettä. Lauseen ja säkeen kongruenssi ei enää ole ehdoton. Säkeenylitystä käytetään hyvin vivahteikkaasti. Samassa runossa voi olla useita erilaisia ylityksiä. Ylitys voi jatkua myös säkeistönrajan yli siten, että säkeistörakenteeltaan säännöllisen runon säkeistökeskisyys heikkenee. Oman ulottuvuutensa ylityksen aiheuttamaan vaikutelmaan tuovat joissakin runoissa välimerkittävyys sekä lauseiden elliptisyys.

Muita rytmiiin vaikuttavia uusia piirteitä ovat parissa runossa esiintyvä metrinen montaasi sekä kieliopillisten muotojen parallelismi.

Kaikki edellämainitut tekijät yhdessä luovat Jääpeilille ominaista rytmiä. Kuitenkin kaksi piirrettä vaikuttaa muita merkittävämmältä. Ensinnäkin typografisten ratkaisujen ja fonologisen tason - kuvan ja äänen - "yhteispeli". Lukijan kannalta tämä merkitsee korvaan ja silmään vetoamisen välistä jännitettä. Toiseksi poljennon uudistuminen. Mielenkiintoista on myös se, että samalla kun Hellaakoski jollakin tasolla vapauttaa rytmiään, hän toisaalla pitää sen hyvin sidottuna. Esimerkiksi riimistä hän luopuu harvoin.

Jatkotutkimukselle avautuu työni pohjalta ainakin kaksi suuntaa. Toisaalta olisi mielenkiintoista ottaa kohteeksi koko Hellaakosken lyriikka, ja tarkastella niissä puitteissa varhais-tuotannon rytmisten piirteiden sekä Jääpeilin uudistusten toteutumista myöhäistuotannossa, ennen kaikkea Sarjoissa. Tällä tavoin olisi varmasti mahdollista löytää erilaisia rytmisiä "linjoja", samoin kuin Hellaakosken runoudesta voi löytää erilaisia teemattisia linjoja. Toisaalta Jääpeiliä - tai vaikkapa koko varhais-

tuotantoa - voisi tutkia selkeämmin oman aikansa modernismin, sekä suomalaisen että eurooppalaisen, puitteissa. Tällöin pitäisi ehdottomasti tutkia myös semanttista rytmiä. Tutkimukseni aikana olen ymmärtänyt, että Jääpeilin modernistisuus piilee paljolti myös sisältötason semanttisessa rytmissä, jota ei fonologislähtöisen metriikan puitteissa tietenkään voi selvittää.



## LÄHTEET

## RUNOAINEISTO JA LYHENTEET:

HELLAAKOSKI, AARO

Runoja (R). Helsinki 1916.  
 Nimettömiä lauluja (NL). Helsinki 1918.  
 Me kaksi (MK). Helsinki 1920.  
 Elegiasta oodiin (EO). Hämeenlinna 1921.  
 Maininki ja vaahtopää (MV). Hämeenlinna 1924.  
 Jääpeili (J). Helsinki 1928.  
 Huojuvat keulat (HK). Porvoo 1946.  
 Sarjoja (S). Porvoo 1952.

## MUUT LÄHTEET:

ARTI 1932

V. Arti, Runoanalyysi ja runotekniikka. Porvoo 1932.

DAVIES 1964

Margaret Davies, Apollinaire. Edinburgh and London 1964.

DERRIDA 1976

Jacques Derrida, Of Grammatology. Translated by Gyatri Chakravorty Spivak. The Hopkins University Press, United States of America 1976.

FRASER 1970

G.S. Fraser, Metre, Rhyme and Free Verse. London/New York 1970.

EAGLETON 1991

Terry Eagleton, Kirjallisuusteoria. Johdatus. Tampere 1991.

GOMBRICH 1980

H.S. Gombrich, Maailman taiteen historia. Suomentanut Sakari Saarikivi. Porvoo 1980. Toinen, tarkistettu ja uudistettu laitos.

- HAAPANEN 1926 Toivo Haapanen, Suomalaiset runomittateoriat 1800-luvulla. Suomi V:6. Helsinki 1926.
- HELLAAKOSKI 1983 Aaro Hellaakoski, Kuuntelua. Esseitä teoksista ja tekijöistä. Juva 1983. Toinen painos.
- HELLAAKOSKI 1964 Aaro Hellaakoski, Runon historiaa. Porvoo 1964.
- HUUHTANEN 1977 Päivi Huuhtanen, Hellaakosken modernistista estetiikkaa. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 30. Vaasa 1977.
- HUUHTANEN 1978 Päivi Huuhtanen, Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900-1939. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 1978.
- JAKOBSON 1960 Roman Jakobson, Closing statement: Linguistics and poetics. Style in Language. Ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass. 1960.
- JEFFERSON & ROBEY 1983(1982) Ann Jefferson & David Robey (EDIT.) (editors), Modern literary theory. A Comparative Introduction. 1983 (1982) London.
- KANTOLA 1972 Kaisa Kantola, Olen, enkä ole. Minuus ja oleminen Aaro Hellaakosken runoudessa. Porvoo 1972.
- KAPLAN 1981(1984) Alice Yaeger Kaplan, Fascist voices: readings in Marinetti, Celine, and Brasillach. Yale University 1981. Printed by microfilm in 1984 by University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, U.S.A. Copyright 1981 by Kaplan, A.Y.
- KINNUNEN 1983 Aarne Kinnunen, Kuka puhuu? Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä. Toim. Maria-Liisa Nevala. Tietolipas 94. Juva 1983.
- KLAGES 1944 Ludvig Klages, Vom Wesen des Rhythmus. Zürich und Leipzig 1944. Zweite auflage.

- KOSKIMIES 1942  
Rafael Koskimies, Sanan ja runon taide. Lyhyt runousoppi ja johdatus kirjallisuuteen. Helsinki 1942.
- KUNNAS 1981  
Maria-Liisa Kunnas, Muodon valankumous. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 372. Pieksämäki 1981.
- KUPIAINEN 1953  
Unto Kupiainen, Aaro Hellaakoski. Ihminen ja runoilija. Porvoo 1953.
- LAMPING 1993  
Dieter Lamping, Das lyrische Gedicht. Derinitionen zu Theorie und Gedichte der Galtung. Göttingen 1993.
- LASSILA 1987  
Pertti Lassila, Uuden aikakauden runous. Ekspressionistinen tematiikka 1910- ja 1920-luvun suomenkielisessä lyriikassa. Keuruu 1987.
- LASSILA 1997  
Pertti Lassila, Aaro Hellaakoski 1916-1928./Aaro Hellaakosken alkukauden runot. Esipuhe teoksessa Aaro Hellaakoski: Runot 1916-1928. Rauma 1997.
- LEECH 1974(1969)  
Geoffrey Leech, A linguistic guide to English Poetry.(London 1969) Hong Kong 1974. Fourth impression.
- LEINO 1984  
Eino Leino, Hymyilevä Apollo. Valikoima Leinon tuotannosta. Keuruu 1984.
- LEINO 1982  
Pentti Leino, Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka. Pieksämäki 1982.
- LEINO 1979  
Pentti Leino, Suomen kielen metriset systeemit ja mittatyypit. Virittäjä 1979.
- LAUNONEN 1984  
Hannu Launonen, Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Tutkimus Jaakko Juteinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, Eino Leinon, V.A. Koskenniemen, Uno Kailaan, Kaarlo Sarkian, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 396. Pieksämäki 1984.

- PALMGREN 1986  
Marja-Leena Palmgren, Johdatus kirjallisuustieteeseen. Juva 1986.
- van PEER W.  
W. van Peer, The Measurement of Metre. Its Cognitive and Affective Functions. Poetics 19, s.259-275. North-Holland 1990.
- PREMINGER & BROGAN 1993  
(EDIT.)  
Alex Preminger & T.V.F. Brogan (editors), The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 1993.
- SADENIEMI 1949  
Matti Sadeniemi, Metriikkamme perusteet. Helsinki 1949.
- SALONEN - HOLTHOER 1963  
Armas Salonen, Rostislav Holt-  
hoer, Egypti ja sen kulttuuri.  
Keuruu 1963.
- SILJO 1958  
Juhani Siljo, Runot ja aforis-  
mit. Porvoo 1958. Toinen pai-  
nos.
- TIUSANEN 1977  
Timo Tiusanen, Linjoja. Tut-  
kielmia kirjallisuudesta ja  
teatterista. Keuruu 1977.
- TSUR 1992  
Reuwen Tsur, Toward a theory of  
cognitive poetics. Amsterdam  
1992.
- VIIKARI 1987  
Auli Viikari, Ääneen kirjoitet-  
tu. Vapautuvien mittojen var-  
haisvaiheet suomenkielisessä  
lyriikassa. Mänttä 1987.
- WELLEK & WARREN 1969  
René Wellek, Augustin Warren,  
Kirjallisuus ja sen teoria.  
Suomentaneet Vilho Viksten ja  
Matti Suurpää. Helsinki 1969.
- ZIRMUNSKIJ 1966  
V. Zirmunskij, Introduction to  
Metrics. The Theory of Verse.  
The Hague 1966.