

ELOKUVAHELMIÄ

JOONAS NYKÄNEN



● KUSTANTAMO HELMIVYÖ

Elokuvahelmiä

Joonas Nykänen
Elokuvahelmiä

Kustantamo Helmivyö

Turku 2026

Nimikkeen automaattinen analysointi tietojen,
erityisesti mallien, trendien ja korrelaatioiden,
saamiseksi tekijänoikeuslain 13b §:n (”tekstin- ja tiedonlouhinta”)
mukaisesti on kielletty.

© Joonas Nykänen *Elokuvaohjelmia* 2026

ISBN 978-952-7469-97-2

Kansi J. T. Lindroos

Taitto Mira Tenhunen

Painopaikka Libri Plureos GmbH, Hampuri, Saksa

Sisällys

Saatesanat	6
Maailma ilman toivoa <i>Hajamietteitä Mikio Narusen elokuvista</i>	8
Hankalia suhteita <i>Nils Malmrosin elokuvista</i>	21
Fear of Fear <i>Puhelin hulluuden äärettömyyteen</i>	28
Marionettien elämästä eli tämän pakanallisen pahoinvointivaltion <i>sieluttomat sätkynuket</i>	40
Venäläinen mestari <i>Andrei Žvjagintsevin elokuvista</i>	49
Hymy tikkaiden juurella <i>Pierre Etaix'n elokuvista</i>	61
Länteen raiteilta <i>Wan Bingin mestariteos Tie Xi Qu</i>	68
Viiltohaavoja sieluun ja sydämeen <i>Pari sanaa David Cronenbergin elokuvasta</i>	75
Dreyerin Sana	87
Jean Renoir Yhdysvalloissa	96
Kosketuksissa	105
Éric Rohmer ja neljä vuodenaikaa	109
”Ei riitä, että kuolee: On kuoltava ajoissa” <i>Marilyn Monroe ja hänen elokuvansa</i>	120
Jean-Luc Godard kasvattajana	131
Tuli joka polttaa sielua <i>Reunamerkintöjä Leos Carax'n elokuvista</i>	146
Viipaleita runoiljan elämästä <i>Elokuvat Charles Bukowskin tyyliin</i>	154
Satyajit Rayn elokuvat <i>Vuodet 1950–1965</i>	166
Oman maailmansa arkkitehti <i>Kira Muratovan elokuvista</i>	177
Uudet uhkakuvat eli <i>Hollywood jälkeen 9/11:n</i>	188
Suuret valokuvaajat ja heistä tehdyt dokumenttielokuvat	205
Kertoo Kieślowski <i>Työ Kieślowskin dokumenttielokuviissa</i>	211
Tahdon riemuvoitosta ja vuorien huipuilta syvän meren pohjamutiin <i>Lyhyt essee Leni Riefenstahlilta</i>	218
Erään todistajan katse <i>Marcel Ophulsin mestaridokumentit</i>	231

Saatesanat

Tämä kirja rajautuu *Filmihullussa* julkaistuihin esseisiin. Niiden hämärästä syntyhistoriasta muutama sana.

Se alkoi Pariisista. Vuosi oli 2014 ja kesä oli ohi. Satoi lakkaamatta. Istuin jo kolmatta viikkoa nuhjuisen, luteita kuhisevan hostellin takapihalla Boulevard de la Chapelle'n varralla 18. arrondissementissa, ja yritin saada jotakin paperille. Homma tuntui epätoivoiselta. Rahani olivat loppu, nälkä möyri sisuskaluissani, ja kaupunki oli tuntematon labyrintti, eikä minulla ollut ystäviä.

Joutuisin nukkumaan seuraavan yön siltojen alla.

En ollut nähnyt vilaustakaan Eiffel-tornista, en Notre Damesta, eikä minulta löytynyt aikomustakaan lähteä turistikierrokselle.

Päivän toista tupakka-askia aamupäivällä availlessani tajusin viimein, että nyt pitää toimia. Olin katsonut tietokoneen näyttöä jo kaksi viikkoa. Painoin *Lähetä*, ja sinkosin 15-sivuisen raportin Sodankylän elokuvajuhlista *Filmihullun* toimitukseen. Melkein heti sain vastauksen: Juttu tarvitsi editoimista, mutta se hyväksyttäisiin. Saisin palkkion. Lopulta sain sivunmittaisen elokuvafestivaali-raportin *Filmihulluun*. Tie oli avautunut. Se jatkuu yhä.

Tämän kirjan ei koskaan – missään sen tekovaiheessa – ole tarkoitus olla ollut elokuvahistorian varjokaanon tai mikään kultti- tai klassikkoelokuvien ABC-opus. En ole ottanut keneltäkään suosituksia. Sen sijaan olen valinnut elokuvat ja essee tähän kokonaan itse täydellistä mieltä diktatuuria harjoittaen, yksinomaan toisinaan hämäämiä mieliaikeitani seuraten. Elokuvia, joista olisi voinut kirjoittaa ja joista tulee vielä kirjoittaa, on paljon enemmän kuin elokuvia, joista on jo kirjoitettu.

Näissä puitteissa kukaan ei koskaan voi haukata sellaista palaa, että sanoisi kaiken kaikesta, vaikka sitäkin

ollaan yritetty: korkeintaan voimme raapaista pintaa, avata ladun toisille mantereille.

Parhaillaan osoittaa jotain suuntaa, vaikka sekin saattaa viedä erehdykseen, mutta erehdyksiä ei kannata pelätä.

Taiteesta ei voi koskaan sanoa lopullista sanaa: aamulla ajattelin jostain elokuvasta näin, ja yöllä ajattelen siitä toisin. Ihmisen mieli muuttuu, sillä kaikki on jatkuvassa liikkeessä, dialogissa tai monologissa. Tässä suhteessa en usko oikeaan tai väärään: definiitiivisiä vastauksia ei löydy.

Tiedän ainoastaan, että elokuvan historia pitää kirjoittaa uudelleen; itse en ole lähtenyt niin suureen projektiin. Kirjasta löytyy joukko elokuvia, joista olen pitänyt ja joista olen hämmentänyt. Jotka ovat saaneet minut vaikuttuneeksi ja levottomaksi ja läikähtyneeksi. Jotka ovat herättäneet kaikenlaisia kiemurtelevia juttuja nykyään mätää omenaa muistuttavassa päässäni. Kirjasta löytyy niitä ajatuksia, joita nämä elokuvat saivat minussa aikaan.

Tässä, kirja on nyt teidän.

Tervetuloa mukaan!

Velipekka Makkosen muistolle

Joonas Nykänen

Varpaisjärveltä

4.2.2026

Maailma vailla toivoa

Hajamietteitä Mikio Narusen elokuvista

David Foster Wallacea mukaillakseni on syytä muistaa, että yksi avain Mikio Narusen filmeihin piilee siinä, että hän oli lopulta täydellisyyden tavoittelija – tavoitteli täydellisyyttä maailman ollessa mitä epätäydellisin politiikkojen täydellisyyden tavoittelun tähden.

Narusen (20.8.1905–2.7.1969) lähtökohdat mestarilliseksi filmintekijäksi olivat niukat. Synnyttyään hän jäi jo varhain orvoksi, tuli sisarustensa kurissa kasvattamaksi ja eli köyhyydessä, haaveili yliopisto-opinnoista, joihin ei päässyt. Naruse ahmi kasakaupalla kirjoja ulkopuolisena huomataksaan lopulta, ettei kirjoista opi mitään. Hän toimi samaan aikaan kuin kollegansa Yasujiro Ozu ja Kenji Mizoguchi.

Naruse opetti Akira Kurosawaa ja eli inspiraationa 1960–1970-lukujen Japanin uuden aallon uusille tekijöille Imamura Shoheille, Nagisa Ōshimalle, Miikelle ja Kitanolle. Lätäkön toisella puolella häntä ihailivat muun muassa Scorsese, D. Hopper, Michael Mann. Varhaiset Narusen filmit viestivät montaaseillaan, että John Woo on ottanut parhaimpiinsa (*The Killer / Dip huet seung hung*, 1989, *Bullet in the Head / Dip huet gaai tau*, 1990) oppia mestarilta. Myöhemmin Narusen otosten rytmi rauhoittui, ne venyivät pidemmiksi ikään kuin tekijä olisi rakastanut elämää niin paljon, ettei olisi suostunut leikkaamaan sitä enää edes lyhyisiin otoksiin; ne saivat kehittyä rauhassa.

Ennen kun Naruse pääsi ohjaamaan ensimmäistään filmiään hän työskenteli 10 vuotta filmiassistenttina Shochico Kamata -studioissa, jonka olivat perustaneet 1920-luvulla Takejirō Ōtani ja Matsujirō Shirai. Minoru Shibuya, Keisuke Kinoshita ja heidän oppilaansa Yūzō Kawashima olivat siellä myös. 25-vuotiaana Naruse teki debyyttinsä, slapstick-komedian *Junjō* (1930). Piruilun taustalla on ihminen, joka on menettänyt itsekunnoituksensa ja joka peiliin katsoessaan saattaa virnistää siitä hyvästä, että hänen ruumiinsa ulkomuoto peittää alleen sielun, joka elää kärsimyksestä, jos sellaista sielua ylipäänsä on jäljellä.

Komedia ei ole Naruselle komedia, ellei se lopu traagisesti. *Flunky, Work Hard (Koshiben ganbare*, 1931) on Narusen ensimmäinen itsenäinen Kamata-kauden lyhyt feature-filmi. Se pyyhkii laudalta Mutual-kauden chaplinit, on Buster Keatonin filmejä hauskempi. Juoni kertoo epäonnistesta vakuutusasianajajasta, jolta ei löydy taloudellisia lahjoja enempää kuin lennokilta. Samalla hänen väkivaltaisesti napoleonalyinen poikansa aiheuttaa perheelle yhä syvempiä vaikeuksia. Kuva lavuaarivedessä selällään sätäkivästä karpäsestä koko tuon *musca domestica* -hyönteisen hyödyttömässä selviytymiskamppailussa, samalla kun va-

kuutusasianajaja odottaa merkkiä junaan törmänneen pojan kohtalosta, on hyvin tyypillinen Naruselle. Filmi vihjaa näin hienovaraisesti, että vaikka poika selviäisikin, niin köyhälle perheelle sairaalamaksut tulisivat ylivoimaisina.

Bordellisysteemien tuska ja turmio

Apart from Youssa (*Kimi to wakarete*, 1933) äiti on geisha, poika pinnaa koulusta tiiratakseen mieluummin pilviä. Äidin elämä on geishatalossa, paikassa, jossa tuhmat tytöt ratsastavat sakea juovilla älykköpojilla. Perheväkivalta, alkoholismi, köyhyys ja sairastuminen, jo maestron komediakaudella aiheet ovat kuolemanvakavia.

Viimeinen Narusen mykkäfilmi on nimeltään *Street Without End* (*Kagirinaki hodô*, 1934). Se alkaa nopealla lähiötä kuvaavalla montaailla, tarkastelee ihmisiä julkisissa paikoissa, kuten kahviloissa ja kaduilla. Juonen filmioperaatiosta kasatut kuvat cézannemaisista omena-asetelmista maitokannuineen, nauravista ihmisistä kahvikeskusteluineen ja tyynysotineen ovat vielä lievästi autistista tavaraa verrattuna Narusen myöhempään finimpään tuotantoon. Toisen maailmansodan aattopäivänä Japanin filmiteollisuus asetettiin valtion hallintaan ja päättäjät leikkasivat suuryhtiöiden määrää. Naruse joutui vaihtamaan studiota. Schochikun ja Tohon väliltä hän valitsi Tohon, entisen P.C.L:n.

Naruse pystyi työskentelemään Toholle, jätti komediat ja siirtyi synkimpiin aiheisiin aina hillitystä *kinesensualismista* totaaliseen kuristukseen ja päättyi lopulta *voyeurismiin* tarkoitettuna väkivallan kokeilijaksi aikakaudella, jolloin vielä hetki sitten väkivallan näkemisestä kankaalla olisi kavahdettu. *Sisters of the Gionissa* (*Gion no shimai*, 1936) naiset juottavat miehiä humalaan tahtoessaan heiltä rahaa. Shimbei Furusawa (Benkei Shiganoya) ja Kudo (Eitarô Shindô) tahtovat päästä rakastamaan naisia. He antavat rakkautensa lisäksi omaisuutensa naisille. Kuitenkaan he eivät saa naisilta

vastineeksi muuta kuin krapulan. Lempi ja raha menevät harakoille. Loppu on moraalijuoni. Geisha hyppää taksista ja yrittää itsemurhaa. Kysymys kuuluu: Miksi maailma tarvitsee bordellisysteemiä?

Narusen filmeissä vanhat miehet eivät käytä kullejaan muuhun kuin kusemiseen, toiminto jätetään kuvan ulkopuolelle. Geishasysteemiä kuvatessaan Naruse tuli valottaneeksi yhtä lailla köyhien geishojen ahneutta heidän tahtoessaan nousta sosiaalisissa portaissa ylöspäin kuin vanhojen miesten lihan himokkuutta. Päinvastaiset halut, naisen halu rahaan ja turvalliseen elämään tai miehen halu tyydytykseen ja villiytteen, etsivät toteutusta mutta kulkevat ristiin löytämättä maailmasta muuta kuin epätoivoa. Nainen on viettensä orja samassa määrin kuin mies on himojensa vanki, mutta toivottomuus syntyy siitä, että mies ja nainen haluavat eri asioita samaan aikaan. Edellä mainittu haluaa lempeä, jälkimmäinen rahaa.

A Wife's Heartissa (*Tsuma no kokoro*, 1956) pari perustaa kahvilan ja joutuu kohtaamaan liikemaailman itsekkeskyyden ja ystävien solidaarisuuden. Kuvataan tässä, Naruse sanoi kuvausryhmälle, jotka olivat ehdottaneet hänelle avointa katua kuvausmiljööksi, osoittaen vastahankaiseen suuntaan. Se oli metron sisääntuloaukko. Tuossa ahtaassa tilassa tarvitsimme vain kaksi tai kolme ihmistä kulkemaan tähden, Takaminen, ohi, muistelee Okamoto Kihachi (mm. *The Sword of Doom* / *Dai-bosatsu tôge*, 1966, *Kill* / *Kiru*, 1968), Narusen ystävä.

Studiopohatat oppivat rakastamaan Narusea, sillä he eivät joutuneet pelkäämään budjetin ylittämistä pommiin nukkumisilla tai aikataulumuutoksilla. Toisin kuin Ozu, joka vaati sisäkattojen rakentamista kohtauksiensa taustaa parantaakseen, tai Mizoguchi, joka halusi kokonaisen talon siirrettävän tien puolelle edistääkseen maisemaa, Naruse oli paljon vaatimattomampi ja tyytyi usein siihen, mitä ja

miten oli. Mitä muutakaan hän olisi voinut? Hideko Takamine, Narusen muusa, aloitti filmin tekemisen jo lapsena Shochiku-studiossa vuonna 1929 filmillä *Äiti* (*Haha / o-kāsan / okāsan*) ja pääsi suosioon roolistaan. Moni Takaminen filmituotannoista katosi 1930- ja 1940-lukujen välillä, kun japanilaiset filmiarkistot tuhoutuivat toisen maailmansodan pommituksissa. Vain neljä prosenttia kaikista japanilaisista mykkäfilmeistä arveltiin säilyneen. Taiteen ikuisuus on siis kyseenalaista, ja elämän sille antaa vain kuoleva katsoja – mikään niistä ei kestä aikaa.

USA:n uhkaus pudottaa Tokioon kolmas ydinpommi ei silti suuremmin estänyt työskentelyä. Jostain syystä ihmiset jatkoivat jokapäiväistä elämäänsä, vaikka se saattoi loppua minä hetkenä tahansa. Vain harva päätti ampuu kuulan kalloonsa tai hypätä metron eteen. Naruse toki näki, että yhtä hyvin ihminen saattaisi kuolla kuin elää mielettömyydessä, siispä itsemurhan teemat syvenivät hänen filmeissään. Olisi ollut noloa vaipua epätoivoon. Jostain kunnian viheliäisestä syystä ihminen riisti mieluummin itseltään hengen kuin näytti maailman lohduttomuudesta johtuvan paniikkinsa.

Naruse tuli tunnetuksi siitä, että hän kieltäytyi puhumasta näyttelijöille, koska ei ollut lainkaan sosiaalinen persoona ja pärjäsi ilman puhetta. Takamine kertoo, että Naruse oli enemmän kuin pelkästään vaitelias. Naruse oli ihminen, jonka kieltäytyminen puhumasta oli kerta kaikkiaan pahankielistä. Jopa kuvauksien aikana hän ei koskaan sanonut, menikö joku huonosti vai hyvin. Naruse oli täydellisen vastuuton ohjaaja. Näyttelin kahdessakymmenessä hänen filmissään, eikä niiden aikana ollut yhtään tapausta, jolloin Naruse olisi antanut minulle ohjeita näyttelemiseen. Hän ei koskaan sanonut mitään, joten oli minun tehtävä päättää, kuinka näytellä... *Untamedin* (*Arakuren*, 1957) kuvauksissa näyttelijä Takamine keräsi kaiken rohkeutensa ja lähestyi vaiteliasta Narusea kysyäkseen tältä apua. Kuinka lähestyn

tätä roolia? Takamine kysyi. Se (rooli) on ohi ennen kuin tiedät sen, Naruse vastasi.

Haikeutta halujen taistelutantereella

Flowing (Nagareru, 1956) kuvaa geishojen elämää. Bordelli on sen keskiössä eläville naisille koti, pelastus, yhteisö ja työ. Se on valotuikahdus, turvapaikka, onnen ja epäonnen tyyssija, mutta myös pikkumaisuuksien pesä. Bordelli, elävä ja ihmisten haluista hengittävä liikemaailma, on paikka yhä henkisesti sairaammassa yhteiskunnassa, jossa raha ja halut pyörittävät kaikkea, ja ihmisistä tulee välinearvoja toisilleen. Filmin teema on, ettei toimiva yhteiskunta tarjoa muutosta vain siksi, että oikeudenmukaisuus toteutuisi, vaan aina se haluaa jonkin voiton muutoksen vastineeksi. Joki on *Flowingin* motiivi. Sitä rauhaan kyntävät jokilaivat ovat ääninä ja kuvina sen toistuvan elementti. Virtaavuus – kuten nimikin jo antaa ilmi – ja ajan katkeamaton matelu toimivat sen eliksiirinä. Narusen kuvaajan Masao Tamain kamera ei enää liiku. Kuvasommitelmat ja rytmi ovat eittämättömän huoliteltuja, kerronta täsmällistä ja selkeää, eikä se mitään tehostuksia tai kikkoja kaipaa, vaan pärjää hyvin ilman(kin).

Flowingissa Narusen kuvaamat ikäneidot osaavat olla pikkusieluisia, juoruavia ja tilaisuuden iskiessä selkään puukottavia neuroottisia ämmiä. Heidän touhukkaan elämänsä pyöriessä taloudellisten vaikeuksien ja halun ailahtelevaisuuden bensiinillä he eivät tule huomanneeksi elämän suurimpia kysymyksiä. Miehet ovat itsekkäitä siinä missä naisetkin. Yksi heistä on käynyt paukuttamassa naisen paksuksi ja tehtyään sen kadonnut, kuten hemingwaylaisen / whitmanilaisen haaskion tuleekin tehdä. Fumiko Hayashin juoniin pohjautuvassa *Late Chrysanthemumsissa* (*Ban-giku*, 1954) eläköityvä geisha Kin (Haruko Sugimura) on jättänyt yrityksensä alkaakseen ahneeksi koronkiskuriksi.

Yllättäen hänen entinen rakastajansa, Mantšuriassa sotinut Seki, palaa menneisyydestä vaatimaan rahaa päästäkseen velkojiaan pakoon Tokiosta Koreaan. Aikaisemmassa elämässään Seki (Bontarô Miake) on yrittänyt puukottaa Kiiniä, tappaa sitten itseään, joutunut vankilaan ja katuu nyt rikoksiaan.

Parisuhdedraaman sivulle jää juoni 24-vuotiaasta pojasta, joka on epätoivoisesti rakastunut naiseen, ja äidistä, jolle poika on kaikki kaikessa mutta joka ei saa häneen mitään henkistä kontaktia. Elämä on kyynistänyt Kinin, joka kiertää perimässä velkojaan bordellinaisilta. Kinin luonto on ahne kuin Aljona Ivanovnulla, mutta kukaan ei ole murhaamassa häntä. Niinpä Seki lähetetään takaisin vankilaan kiristysyrityksen seurauksesta. *The life of a flower is so brief / Yet it must suffer so much grief*, Fumikon, jo kuolleen, Narusen uuden 1950-luvun kauden kollegan säkeet toimivat filmin mottona.

Bangikun jälkeen tehty *Floating Clouds* (*Ukigumo*, 1955) kuvaa Japania atomipommien tuhon tapahduttua Hiroshimassa ja Nagasakissa, pelon ilmapiirin leijuessa yhä maailman yllä. Poltinpisteessä elää köyhän toimistomyyrän Yukiko Kodan (Hideko Takamine) ja avuttoman Kengo Tomiokan (Masayuki Mori) juoni intohimoisesta suhteesta ja sen tielle kasautuvista vaikeuksista. Kaupunki, luonto, musiikki, rekvisiitta ja ihmiset näyttelevät tärkeitä rooleja. Keskiössä häilyy Takaminen näyttelemä nainen, joka kovia kokeneena pyrkii nousemaan sosiaalisella tasolla parempaan asemaan. Yukiko rakastuu Da Latissa mieheen, jolla on jo aviovaimo Tokiossa. Fyysinen lempi ei ole mahdollinen Narusen henkilöille ilman petosta platonisessa lemmessä. Toisaalta on Indo-Kiinan Da Lat (nykinen Vietnam), vapauden tanner ja maa täynnä toivoa ja uuden alkamista. Toisaalta on ankea Tokio, jossa on jo liian paljon ihmisiä, liian vähän tilaa.

Raiskauksen jälkeen Yukiko pakenee Tokiosta Indokii-
naan, jossa elää uuden elämän mahdollisuus. Hän muiste-
lee hyväksikäyttöään aivottoman juopon kanssa myöhem-
min kuitaten sen vain tämän iljettävien halujen toiminnaksi,
joille hieman ensiluokkaista simpanssia älykkäämpi alkoholi-
soitunut luuseri ei voi mitään. Henkilöhahmot ovat siis jo
kokeneet kaiken, syitä selittelyille tai pohdinnalle ei anneta.
Kahteen eri kaupunkiin sijoittuva *Floating Clouds* saavutti
Naruselle kansainvälistä mainetta kollegansa Kurosawan
Rashomonin – *Paholaisen temppelin* (1950) avattua japanilaisel-
le filmille kansainväliset markkinat. Modernisoituva Tokio
kaikkine ahtaine pikkuravintoloiineen, luukkuineen, louk-
kuineen, pesineen, kapakoineen ja bordelleineen tulee ku-
vatuksi Masao Tamain kameralla studiorealismissa. Astiat,
tyyny, peilit ja kaapit; kujat ja käytävät, sade ja ämpäri sa-
teen alla, sillä katossa olevista rei'istä putoilee vettä.

Juoni on tragedia. Yukikon kuolemansairaus, syöpä,
saapuu kipuja päästävästä, aivan tunnottomasti ja vail-
la valituksia. Se on valkea aave, joka hiippailee sieluun ja
tuhooa ihmisen absoluuttisesti. Kun sielu lähtee, ruumis
jää. Vastapooliksi juoni saa filmaajan tarkat puolilähiku-
vat, jouluisen musiikin sekä synkän viulu- ja urkumusiikin.
Narusen näyttelijät ovat loistavia. He esittävät humalais-
ta, kuolemansairaita ja välinpitämättömiä olematta itse
asiassa kuvausten aikana mitään edellä mainitusta, mutta
kuvausten jälkeen kyllä. Juonta liikuttaa paljon ikuisilla
kävelyillä käyty dialogi (Narusen filmejä sanottiin *kävelyn*
filmeiksi). Montaasin liike on kiirehtimättömien onneksi ja
nautinnoksi perin viipyilevää. Sodan raunioista nousevan,
modernisoituvan Japanin lopun tragedia piilee siinä, että
yrittäneenä saavuttaa paremman aseman yhteiskunnassa
Yukiko kuolee köyhänä. Se oli monille sen aikaisille katsoji-
lle kauneinta ja samaan aikaan sydäntä murskaavinta filmiä,
mutta he halusivat nähdä onnettoman lopun poistua kseen

filmiteatterista onnellisina, sillä heille ei ollut käynyt samoin kuin filmin henkilöille. Tästä lähin Narusen asema kunnioitettuna filmintekijänä on kovettunut ihmisten tietoisuuteen vankkumattomasti.

Mestari kollegoidensa ja vuosien varjossa

Elokuvan *Nainen nousee portaita* (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, 1960) alussa kertoja luonnehtii: Aamupäivien baarit ovat kuin meikkaamattomia naisia, mutta yöllä ne syttyvät eloon ja suihkauttavat valonsa pimeään. Kotiaan karanneet yksilöt, miehet vailla naisia, ja miehet, jotka kalastelevat juoruja, sekä miehet, jotka etsivät unohdusta ja pakenevat arkea naisiin ja alkoholiin, tulevat baaribordelliin. Geishojen työtehtäviin kuuluvat herutus ja livervely, imartelu ja mairittelu. Toisin kuin nykyisin, jolloin samassa ammatissa työskentelevillä on jo otsaa valita asiakkaansa, tuolloin geishat joutuivat tyytymään kaikenlaisiin ihmisiin ja selviämään heistä parhaansa mukaan.

Bordellia pitäneen naisen itsemurhan hautajaispäivän velkoja tulee pyytämään hänen äidiltään: ...15,000, 000 jenin summasta, jonka saamme paikan myynnistä, 3,000,000 jeniä. Keiko saa käsityksen, millaiseen elämään hänet on vedätetty. Hän on 30-vuotias ja aikoo jättää geishatyöt liian vanhana perustaakseen oman yrityksen. Keiko päätyy sivustakuuntelijaksi yhden kaatuneen yrityksen kohtalossa. Olet kuin vene kyntämässä vastavirtaan, ystävä luonnehtii. Vaikka geishaamisesta saa rahaa, suurin osa siitä haihtuu vuokraan, vaatteisiin, hajusteisiin, huulipunaan...

Hyvännäköinen kimono voi olla geishan työn jatkamiselle yhtä tärkeää kuin seksuaalisuutensa tyydyttäminen paatuneelle kiskurille. Ongelmaksi on tullut se, että raha on aina jossain muualla kuin köyhillä ihmisillä, jotka sitä tarvitsivat, sitä ei ole heillä milloinkaan tarpeeksi, jotta he voivat

"Kirjasta löytyy joukko elokuvia, joista olen pitänyt ja joista olen hämmentynyt. Jotka ovat saaneet minut vaikuttuneeksi ja levottomaksi ja läikähtyneeksi. Jotka ovat herättäneet kaikenlaisia kiemurtelevia juttuja nykyään mätää omenaa muistuttavassa päässäni. Kirjasta löytyy niitä ajatuksia, joita nämä elokuvat saivat minussa aikaan."

Joonas Nykänen on nuoren polven lupaavimpia elokuvakirjoittajia, joka jatkaa ranskalaisen kritiikin ja esseistiikan linjoilla. Ohjaajia, joita hän kirjassaan käsittelee, ovat muun muassa Kira Muratova, Mikio Naruse, Satyajit Ray, Leni Riefenstahl, Éric Rohmer ja Andrei Zjagintsev.

Legendaarisen Velipekka Makkosen muistolle omistettu kirja on uusi lisä Helmivyön alati kasvavaan elokuvakirjallisuuden valikoimaan.



**KUSTANTAMO
HELMIVYÖ**

ISBN 978-952-7469-97-2 Kannet: JT Lindroos