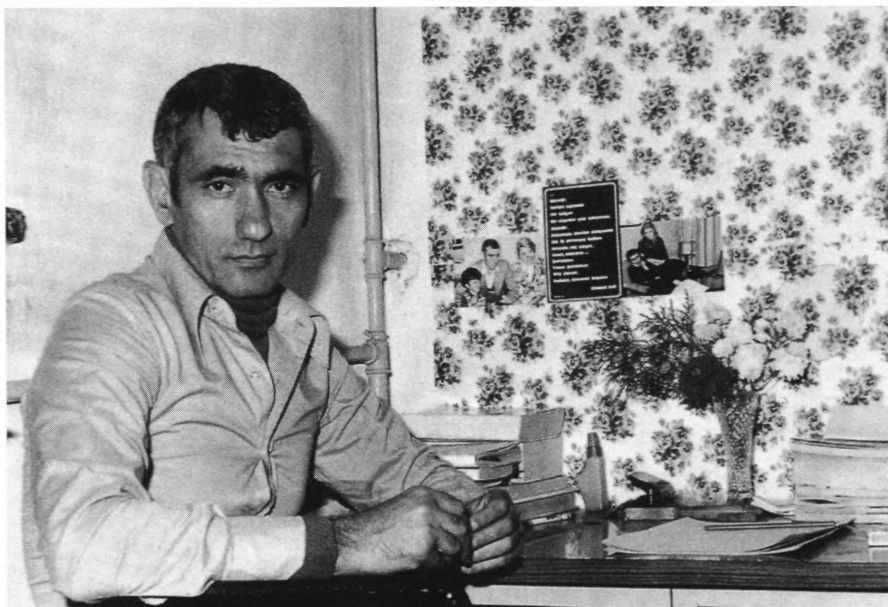


Turkish Delight



En situationsrapport fra Tyrkiet med fokus på Yilmaz Güney, der i sin levetid var landets mest forkætrede og beundrede filmskaber.

af Kim Foss

I april havde jeg fornøjelsen af at deltage i den 14. Internationale Film Festival i Istanbul. Kulturpolitisk gør festivalen meget for at bygge bro til Europa, og man kunne da også præsentere et internationalt program, der ikke stod tilbage for hvad de mellemstore europæiske festivaler ellers byder på. Til gengæld var produktioner fra landets naboer i øst - Mellemøsten og de nærmeste af de 'tyrkiske' republikker som Aserbajdsjan, Kasakhstan og Turkmenistan - stærkt underrepræsenterede, og de mest eksotiske indslag var følgelig de tyrkiske film. Festivalens nationale konkurrence gav mulighed for at stifte bekendtskab med en lang række af de allernyeste produktioner, hvis pauvre niveau blev sat i sørgeligt relief af en retrospektiv serie med perler fra den tyrkiske filmhistorie - vist i anledning af filmens hundredeår.

Selvom Istanbul umiddelbart virker knap så orientalsk som sit rygte, så har et flertal af byens 13 millioner indbyggere givet det fundamentalistiske refah-parti (velfærdspartiet) flertal i bystyret, og der er derfor en vis logik i at byens meget vestligt orienterede festival bestræber sig på at yde modvægt og præsentere sit publikum af opinionsdannere, studerende og intellektuelle for filmkultur af overvejende europæisk støbning. På biograffronten ligger presset et helt andet sted, for her sidder de amerikanske selskaber ifølge visse kilder på hele 95% af det tyrkiske marked, og de største biografsucceser i Tyrkiet gennem de sidste år har meget betegnende været *Alene Hjemme 2*, *Danser med ulve* og *Terminator 2*. Når befolkningen ydermere bombarderes af 700 regionale og nationale tv-kanaler, der allerede har gjort videomarkedet komplet overflødig, og en bio-

grafbillet samtidig koster 150.000 TL (ca. 20 kr.), hvilket er mange penge for en almindelig tyrkisk husholdning, ja så er det til at forstå, at filmkunsten har trange kår i Tyrkiet.

Den hjemlige produktion

Hvad angår de knap 70 tyrkiske film, der blev produceret i Tyrkiet i 1994, så kom kun 16 af disse i biografdistribution (set af i alt 378.000 mennesker). *Bir Sonbahar Hikayesi* (*Autumn Story*) af Yavuz Ozkan, der vandt sidste års konkurrence i Istanbul, og har været vist på en lang række udenlandske festivaler, er til eksempel aldrig blevet premieret i en tyrkisk biograf. Denne barokke situation er ikke blevet bedre af, at det tyrkiske kulturministerium på grund af den eksploderende inflation så sig nødsaget til at ophæve den i forvejen symbolske offentlige støtte til filmproduktion i april '94. Samme år reducerede tv-stationerne - efter et drastisk fald i reklameindtægterne - også deres engagement i tyrkisk film, både med hensyn til produktion og indkøb. Naturligvis har disse meget vanskelige arbejdsvilkår haft indvirkning på kvaliteten af de produktioner, der er kommet igennem nåleøjet. Den internationale filmkritikerforening FIPRESCI var traditionen tro inviteret til Istanbul for at uddele en international pris, og havde i år annonceret en tillægspris til den bedste tyrkiske film - til minde om den tyrkiske manuskriptforfatter Onat Kutlar, der døde som følge af et bombeattentat foretaget af fundamentalister lige før nytår (attentatet fandt i øvrigt sted på samme hotel som festivalen benyttede til at indkvartere sine udenlandske gæster, hvilket man hensynsfuldt undlod at gøre opmærksom på). Ved prisoverrækkelsen beklagede FIPRESCI de aktuelle tyrkiske films ringe standard, og undlod med den begrundelse at uddele den varslede særpris. Selvom de fleste principielt var enige, så var der forståeligt nok mange af de lokale filmfolk, der var sårede over den kendelse.

Fremtidsperspektiver

En rapport over tyrkiske produktionsforhold, publiceret i branchebladet Screen International, kon-

kluderer, at hvis den nye generation af unge, tyrkiske instruktører skal gøre sig forhåbninger om bedre arbejdsforhold, så skal der ske mirakler. Apatien er tydeligvis ikke slået igennem endnu, og der er stadig driftige folk, som forsøger at finde veje ud af miseren. Den tyrkiske instruktørsammenslutning har foreslået kulturministeriet at gøre filmproduktion skattefri, og imens har flere producenter med held forsøgt sig med private sponsorer. Selvom Tyrkiet ikke er medlem af EU, og derfor ikke er berettiget til midler fra EUs Media-programmer, er det stadig muligt at hente produktionsstøtte hos Eurimages. Endelig foreslår et udkast til en ny tyrkisk tv-lovgivning for 1996, at indføre en kvote, således at minimum 50% af de film som vises vil være af tyrkisk oprindelse. Denne forholdsregel ville ganske vist tvinge tv-stationerne til øget produktion, men spørgsmålet er, om det ville have nogen nævneværdig indflydelse på filmenes eventuelle biografdistribution. En kvoteordning ville være en mulig strategi for at få bugt med den totale amerikanske dominans, og Tyrkiet bakkede da også kraftigt op om Frankrig under sidste års GATT-forhandlinger (der dog ikke førte noget med sig i Tyrkiets tilfælde). Der er ingen tvivl om, at den tyrkiske filmbranche er mere end desperat efter at få landet optaget i EU. En film som Sinan Cetins *Berlin i Berlin*, der fik dansk premiere her i foråret, var en stor succes i Tyrkiet med hele 235.000 solgte billetter, ifølge onde tunger især på grund af Hülya Avsars æggende masturbationsscene i filmen. Men selv disse - for tyrkisk film - imponerende tal kan ikke konkurrere med en film som *Terminator 2*, der blev set af over 1% af Tyrkiets over 60 millioner indbyggere. Det er unægteligt en ond cirkel, for kommer der ikke flere tilskuere (og midler) til tyrkisk film, så bliver det svært at forædle produktet og få produceret seværdige film, der kan hamle op med amerikansk films overlegne tekniske standard.

En årstid i Hakkari

Selvom de nye tyrkiske film fik en meget kølig modtagelse, så bør det retfærdigvis nævnes at den kvindelige instruktør Yesim Ustaoglus bizarre thriller *Iz (Traces)*, der fik den nationale pris som årets bedste tyrkiske film, var en ganske interessant

affære, ligesom sædekomedien *Yen-gec Sepeti (Lobster Pot)* også høstede nogen anerkendelse. Til gengæld var meget gods i de lidt ældre titler (hovedsaglig fra 70'erne og 80'erne). Det var især manuskriptforfatterne, der var i fokus, først og fremmest den sagnom-spundne Yilmaz Güney, der stod bag den nok mest berømmede af samtlige tyrkiske film *Yol (The Road)*, men også Onat Kutlar, som leverede manus til Ömer Kavurs *Yusuf ile Kenan (Yusuf and Kenan)*, 1979). Denne ubønhørlige fortælling om to fattige drenges færd i Istanbulskriminelle underverden korresponderede dårligt med myndighedernes foretrukne billede af Tyrkiet, og filmen blev straks forbudt. Onat Kutlar skrev siden manuskript til Erden Kirals mesterværk *Hakkari'De Bir Mevsim (A Season in Hakkari)*, 1983), vinderen af Sølvbjørnen i Berlin, der blev vist på festivaler verden over, men var år om at komme i tyrkisk distribution. Filmens hovedperson er en intellektuel, der eksileres til en fjern landsby i bjergene i det sydøstlige Tyrkiet. Her er hverken veje eller elektricitet, og landskabet er indhyllet i sne syv af årets tolv måneder. Det underligt tidsløse samfund befolkes af egenrådige og svært tilgængelige individer, men efterhånden vinder hovedpersonen lokalbefolkningens tillid, og får stablet en landsbyskole på benene. Da det endelig bliver forår opsøges han af en navnløs embedsmand, der oplyser, at han er velkommen til at drage hjem. Selvom det ikke fremgår direkte, så er det indlysende at historien udspilles i Kurdistan, ligesom de anonyme myndigheder, der har beordret vor hovedperson til de øde og barske bjergegne, heller ikke er til at tage fejl af. Det var denne tavse anklage man fra officiel side ikke kunne sidde overhørig, men *A Season in Hakkari* er andet og mere end en politisk historie-tale. Filmens skildrer usentimentalt og med dæmpet lune et vejrbidt samfund på verdens yderste rand, hvor indbyggernes må døje med skæbnens til tider ubarmhertige tilskikkelser. Hvad enten der reageres med resignation eller tapperhed, så er det lykkedes instruktøren at ramme ægtheden i sine personer, deres tilstand og handlevis - og det med en dybtfølt social indignation, der ville være en italiensk neorealister værdig. Ikke sært at

FIPRESCI's udsendte havde valgt at holde hyldesttaler for Onat Kutlar før visningen af netop denne film, og at dømme efter reaktionerne i salen, så var det ikke kun de udenlandske tilrejsende, der oplevede filmen som et rendyrket mesterværk. Iøvrigt var kopien (sikkert den samme som i sin tid blev vist i Berlin) i forhold til resten af de ældre tyrkiske film i rimelig god stand, hvilket blot bekræfter, at den kun alt for sjældent er blevet vist.

Yilmaz Güney - tyrkisk films nationalskjald

Udover *Yol*, den eneste af de omtalte film, der nogensinde har fundet vej til danske biografer, præsenterede festivalen endnu et par håndpluk fra Yilmaz Güneys ret så omfattende produktion. *Yol* modtog de gyldne palmer i Cannes i 1982, men der skulle gå endnu elleve år før filmen fik sin tyrkiske premiere. En mildt sagt utilfredsstillende situation, der kun er blevet yderligere vanskeliggjort af, at kurdiske nationalister i stigende takt har læst separatistiske motiver ind i Güneys film. Selv har Yilmaz Güney ikke kunnet tage til gæmme eftersom han døde af kræft i sit Parisiske eksil i 1984, og sandheden om hans motiver og bevæggrunde for dette og hint er derfor svære at tilvejebringe. At han endnu før sin død var genstand for en omfattende personkult har ikke gjort billedet klarere. Paradoksalt nok var det denne romantiserede status som oprører og martyr, der resulterede i at myndighederne tolererede at han arbejdede videre på sine film fra de fængsler, hvor han spenderede mange år af sit voksne liv. Flere af de film, der normalt regnes for instruktørens hovedværker, har han derfor ikke selv instrueret. I stedet arbejdede instruktørkolleger som stråmænd for Güney, der ledede slagets gang fra sine skiftende fængselsceller. At filmene alligevel helt ned i den mindste detalje er præget af hans umiskendelige fingeraftryk, understreges kun af, at ingen af de instruktører han anvendte sig af - hverken før eller siden - har lavet film, der har været den mindste smule beslægtede med hvad de frembragte efter Güneys anvisninger.

Yilmaz Güney fødtes i en landsby nær Adana i det østlige Anatolien i 1937 - som søn af en

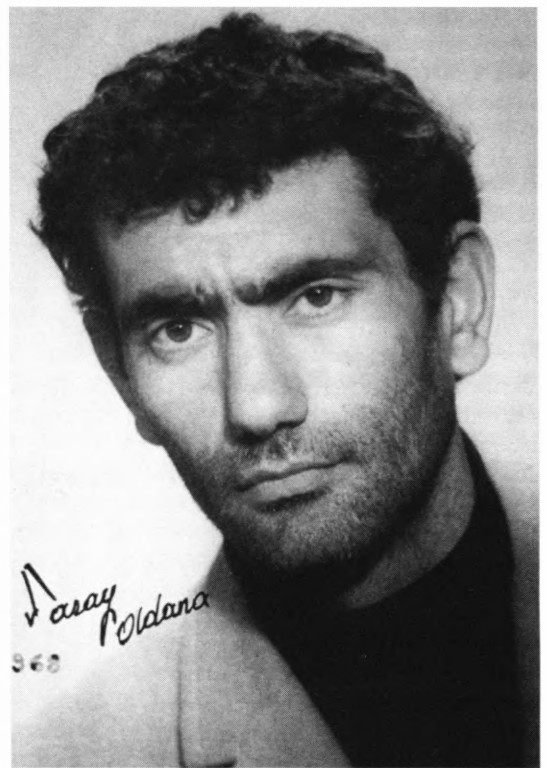
kurdisk landarbejder. Inden offentliggørelsen af sin første novelle i 1958 havde han allerede arbejdet som landmand, slagterlærling og bomuldsplukker, foruden at have læst jura og økonomi ved universiteterne i Ankara og Istanbul. Samme år debuterede han hos den dengang toneangivende instruktør Atif Yilmaz, der var med til at lancere den social- og klassebevidste tyrkiske film. Her fik Güney over et par år forsøgt sig som manuskriptforfatter, instruktørassistent og skuespiller. I 1961 kom han for første gang i karambolage med myndighederne, der idømte ham 18 måneders fængsel og seks måneders eksil for at have udgivet et angiveligt kommunistisk digt. Ved løsladelsen i 1963 kastede han sig atter over filmen, og fik i løbet af ganske kort tid opbygget en karriere som manuskriptforfatter og populær filmstjerne (med kælenavnet 'Den grimme konge') i tyrkiske gangsterfilm og melodramaer, hvor han som regel spillede rollen som *working class hero*, snarrådig forbryder eller opsætsig bonde i kamp mod de feudale overherrer. Parallelt med denne omfattende B-filmproduktion begyndte han i 1968 at kanalisere sin indtjening over i sit eget filmselskab, Güney Film, der skulle producere mere seriøse og personlige film (selskabet har stadig et undseligt kontor i Istanbul, drevet af Güneys enke, hvis vigtigste aktivitet synes at være distribution af Güneys filmmanuskripter i bogform). Helt fra første færd gav Güney prøver på sin sidenhen så lovpriste sans for at indrage det tyrkiske landskab som et aktivt element i fortællingen, den suveræne brug anatolsk, hovedsaglig kurdisk musik til filmenes lydside og sidst men ikke mindst den karakteristiske motivkreds: de årtusind gamle feudale traditioner i konflikt med en gryende kapitalisme i politistatens hænder. I samtlige af Güneys selvproducerede film blotlægges et traditionsbundet og patriarkalsk samfund, kendetegnet af kvindeundertrykkelse, slægtsfejder og blodhævn.

Håb - neorealisme på tyrkisk

Det var først med sin fjerde egenproduktion at Güney for alvor slog igennem. I *Umut (Hope, 70)* spiller Güney for en gangs skyld ikke heltens rolle, snarere tværtimod. Hovedpersonen Cabbars eneste håb er

Side 38 samt til højre: Yilmaz Güney har mange ansigter - her i en yngre og en lidt ældre udgave.

at vinde i lotto, men inden hovedgevinsten udtrækkes må han på bedste beskub ernære familien ved hjælp af sin hestevogn, som han bruger til taxakørsel fra Adanas banegård. Da en bil påkører og dræber den ene af hans to heste ryger den indtjeningsmulighed, men det er kun begyndelsen til hans sociale deroute. For at få råd til en ny hest pantsætter Cabbar alle familiens sparsomme ejendele, men inden han når at omsætte pengene til en ny hest, er hans kreditorer løbet med hestevognen. I desperation forsøger han i selskab med venen Hassan et røveri på en udlænding, men også dette forehavende mislykkes på det grummeste. Da de hører om en pengeskat begravet i ørkenen konsulterer de en hodja (hellig mand), der leder dem til en ensomt beliggende skrænt i et udpint, ørkenlignende område. Cabbar bruger sine allersidste midler på denne frugtesløse ekspedition. Efter at have gravet i dagevis under en nådesløs sol vandrer Cabbar i filmens slutbilleder rundt i cirkler, tilsyneladende helt fra forstanden. Selvom historien - som det burde fremgå - er lettere udsigtsløs,



så er det tydeligt at instruktøren lider med sine aktører og deres vanskæbner, der skildres med både solidaritet, varme og humor. Hope er ikke uden grund et af tyrkisk films absolutte hovedværker, og pudsigt nok den eneste titel fra Istanbul Film Festivals program, der vitterlig var instrueret af mesteren selv. Tyrkiets næststørste festival i Ankara havde blot en måned tidli-

Herunder: Yilmaz Güney som Cabbar i 'Hope'.



gere gjort plads til yderligere to vigtige titler, *Agit (Elegy, 71)* og *Arkadas (The Friend, 74)*, begge fra instruktørens mest produktive periode (alene i 1971 instruerede Güney otte film). Desværre figurerede de ikke i programmet i Istanbul, men det gjorde til gengæld Zeki Öktens *Sürü (The Herd, 78)*, der til fulde illustrerede Güneys evner for at sætte sine visioner igennem ved hjælp af håndgangne mænd ude i den såkaldte frie verden. Güney var i 1972 røget i fængsel igen, denne gang for at have skjult nogle eftersøgte anarkister på sin bopæl. Han blev løsladt som konsekvens af den generelle amnesti Bülent Ecevit gennemførte ved overtagelsen af magten i 1974, men havde dårligt realiseret *The Friend* før han atter sad bag tremmer. Denne gang blev han idømt 18 års fængsel for at have skudt og dræbt en højreorienteret dommer, der havde fornærmet ham og hans kone på en bar i Adana. Omstændighederne var mildt sagt spegede, og meget tyder på at beviserne imod Güney var forfalskede - ifølge de fleste kilder var der slet og ret tale om justitsmord.

Hjorden - eksistentielistisk western på tyrkisk

Selvom der fra mange sider blev arbejdet ihærdigt for den folkekære instruktør og skuespillers løsladelse, så nød Güney store privilegier under sit fængselsophold, hvor han bl.a. havde mulighed for at få projekteret film og arbejde intensivt på sine manuskripter. Til den besøgende amerikanske instruktør Elia Kazan udtalte Güney i 1978, at han sagtens kunne stikke af, hvis det var det han ville, men at han i virkeligheden befandt sig i større sikkerhed bag murene end udenfor. Var hans produktivitet rent volumenmæssigt knap så stor som tidligere, så fejlede den kunstneriske nerve i hvert fald ikke noget. *The Herd* blev lidt af et internationalt gennembrud, og filmen modtog priser i bl.a. Locarno, London og Antwerpen. Filmen fortæller om en bondefamilie plaget af problemer, udvortes som indvortes. Sivans unge og smukke kone Berivan har ikke talt i tre måneder i fortvivlelse over, at deres tre første børn alle har været dødfødte. Sivans fader Hamo forbander Berivans tilstedeværelse langt væk, og ønsker mest af alt, at



Herover: Fra Filmen 'The Herd'. Det er Tarik Akan i midten.

sønnen giver afkald på hende og overlader hende til den klan hun oprindeligt kom fra - en slægt som familien ligger i bitter strid med. Sivan ved at hans kone er syg og blot har behov for lægehjælp, men han har svært ved uden videre at trodse familiens overhovede. Da familiens fåreflok skal sælges i Ankara tager Sivan med på den betingelse, at Berivan kan ledsage dem til storbyen, hvor hun kan komme under lægebehandling. Den stivsindede Hamo har brug for sønnens hjælp og indvilger modvilligt. De når dårligt at placere fårene i togets godsvogne før de første problemer opstår. Hamo nægter at betale bestikkelse til lokomotivføreren, som placerer fårene i nogle godsvogne, der tidligere har transporteret DDT. Den lange togtur over den tyrkiske højslette gør kraftige indhug i bestanden, der ydermere udsættes for togrøvere. Da hjorden endelig ankommer til Ankara indbringer den langt mindre end forventet. Hamo giver den alt mere afkræftede Berivan skylden for alle disse ulykker, men giver alligevel Sivan lidt penge til en læge. Heller ikke det hjælper, for Berivans gammeltdags opdragelse forhindrer hende i at lade sig afklæde foran lægen. I stedet må den desperate Sivan bære rundt på sin syge kone i et moderne Ankara, der står i skærende kontrast til den middelalderlige verden han kommer fra. At det årtusind gamle tyrkiske patriarkat er en total anakronisme i vor tid er naturligvis en af filmens pointer.

Berivan dør til slut som en bitter konsekvens af traditioner og regelsæt, der hører en svunden tid til.

Yol - vejen til eksil

The Herd gjorde så stort indtryk at Berlin festivalen i februar 1981, mindre end et halvt år efter militærkuppet i Tyrkiet, foranstaltede en stor retrospektiv serie af Güneys film. I efteråret 1981 stak Güney af fra fængslet for at klippe sin næste film i Schweiz. *Yol* var instrueret af Serif Gören efter Güneys manuskript, og modtog de gyldne palmer i Cannes 1982 (delt med Costa Gavras *Missing*). Det gav anledning til den sædvanlige murren i krogene, for nogen mere politisk korrekt beslutning kunne juryen dårligt have truffet. Ikke desto mindre var valget kunstnerisk uangribeligt, hvilket man også kunne læse sig til ved filmens danske premiere senere samme år, hvor pressen overdægnede filmen med superlativer, og først og fremmest komplementerede dens slående autencitet og storladne elegiske fortælleform. *Yol* fortæller - ud fra de historier Güney havde tilegnet under sine mangeårige fængselsophold - om fem fangers oplevelser på udgang fra fængslet på øen Imrali udenfor Istanbul - samme fængsel Güney stak af fra for at kunne færdiggøre filmen.

Muren, den sidste film

Efter dette internationale gennembrud instruerede Güney sin næste, tematisk beslægtede film i Frankrig.

I *The Wall (Le Mur, 1983)* er fængslet atter både skueplads og metafor for et land, der i sig selv er et stort, åbent fængsel. Filmen bygger på et fængselsoprør, der fandt sted i børne- og ungdomsafdelingen i Ankaras fængsel 1976. Güney havde selv været vidne til begivenhederne, hvor han nedskrev et dokument med fangernes beskedne krav: to brød om dagen i stedet for ét, senge til de fanger som sov på gulvet, mulighed for at lave the og modtage gæster. Han blev beskyldt for at have anstiftet oprøret, der kostede flere fanger livet, og blev overført til et andet fængsel. Syv år senere dannede denne historie grundlaget for hans første (og sidste skulle det desværre vise sig) film optaget i det franske eksil. Heller ikke denne film var programsat i Istanbul, selvom den havde været vist i Ankara måneden før. Istanbul Festivalens direktrice Hülya Ucanu mente ikke det var noget savn, men var tværtimod enig med den internationale kritik, der tog meget dårligt imod *The Wall* ved filmens fremkomst. Hun mente snarere at filmen bekræftede, at Güney i virkeligheden ikke var den store instruktør, men til gengæld kunne udvirke

mirakler i rollen som inspiratør og kreatør for de instruktører, der arbejdede med hans manuskripter. Når man ser hvilken konsistens, der præger de film Güney udelukkende har skrevet manuskript til, så kunne der være noget om snakken.

Tyrkiske filmdage

Ovenpå denne dosis film var de såkaldt tyrkiske filmdage i København et trist antiklimaks. Vester Vov Vov lagde sidst i april sal til arrangementet, der var sat på benene af G2, en forening af unge anden generations tyrkere bosiddende i Danmark. Hele affæren var sørgeligt undermeldt og programmet bestod da også kun af tre titler, der alle havde Tarik Akan i hovedrollen. Disse film (*Cözülmeler*, *Devlerin Ölümü* og *Ikili Oyunlar*) illustrerede med al ønskelig tydelighed den tyrkiske films genvordigheder. Et par blottede bryster har sikkert resulteret i nogle løftede øjenbryn i Tyrkiet, men i en dansk biograf virker den slags snarere kuriøst. Tarik Akan, der bl.a. spillede hovedroller i *The Herd* og *Yol*, var selv i København. Han kunne kun bekræfte, at det står elendig til med tyrkisk film i dag. Censuren er ganske vist ble-

vet lempeligere, men de økonomiske rammer er for ringe. Akan var heller ikke optimistisk på ytringsfrihedens vegne, men mente tværtimod at fundamentalismen allerede nu resulterede i stigende selvrensning fra instruktørernes side.

Det er svært at forestille sig hvad der vil ske i Tyrkiet i den nærmeste fremtid, men der vil med sikkerhed gå mange år før filmindustrien kan gøre sig forhåbninger om atter at nå højderne fra storhedstiden sidst i 60'erne og først i 70'erne, hvor der årligt produceredes over 200 tyrkiske film.

Supplerende kan det oplyses, at der efter planen skal vises hele 150 tyrkiske film i Paris næste år, vel at mærke i nye kopier. Et sortiment af disse film rejser videre til London, og vort eget filminstitut er også blevet kontaktet angående denne turné. Man kan derfor kun håbe at vi indenfor en overskuelig fremtid får mulighed for at se bare nogle af de omtalte film herhjemme.

Herunder: Fra Yilmaz Güney filmen 'Yol', der er den eneste af de nævnte, der har været i almindelig distribution herhjemme.



Made in Japan: Shochiku 1920-1995



Der bliver virkelig gods at hente i september 1995, når Filmmuseet fokuserer på et lidet kendt og vigtigt område i japansk film.

af Carl Nørrested

i shimpa-melodramaet. I 1928 introducerede Kido kabukiteatret I USSR. Det fik afgørende betydning for Sergei Eisensteins montage-teori (se fx 'The Unexpected' i 'Film Form').

Som producent gik Kido helt og holdent ind for det dæmpede, samtidige familiedrama (gendai-geki) med forbilleder i de amerikanske komedier og melodramaer, hvor man hidtil primært i japansk film havde satset på periodedramaet (jidai-geki). Det var således også jedai-geki, som slog an i vestens biografier i 50'erne med Kurosawa og Mizoguchi. Først i 60'erne kom turen til Yasujiro Ozus gendai-geki og det næsten udelukkende på film-museer. Med gendai-gekis følsomme appel ville det også skaffe kvinderne til veje som tilskuere i Japan. Det var en vægtig del af Kidos strategi. Kido fungerede som en faderfigur for bl.a.: Goshō, Mikio Naruse, Yasujiro Shimazu (en højtelsket instruktør, som vi intet kender til på vore breddegrader), Keisuke Kinoshita og Ozu-instruktører, der først sent begyndte at sige os danskere noget. Kido tillod Goshō at lave Japans første lydfilm allerede i 1931, men på grund af sit venskab med Musei Tokugawa, den kendteste benshi (ledsagende fortæller til stumfilm), erklærede



Kido, at fremtiden lå i 'part-talkies' og slog derefter først over til egentlige lydfilm i midten af 30'erne, da de langt om længe var blevet helt almindelige i det øvrige Japan. Den attitude demonstrerer både hans åbenhed og bundethed til konventioner. Kido måtte på grund af Shochikus krigspropaganda (1932-45) forlade firmaet i 1947, og da amerikanerne slap deres greb om Japan, blev han med trumf genindsat som direktør i 1951.

Kido havde ingen føling med den oprørske 60'er ungdom og blev herefter betragtet som almindeligt stivsindet reaktionær. Han fik Nagisa Oshima til at forlade Shochiku i hast for at starte sit eget produktionsfirma.

Det Danske Filmmuseum viser i september måned 16 film af 12 forskellige instruktører og slutter med Yoji Yamada (Shochikus svar på Balling), som bestemt ikke nærer stor veneration for hverken Ozu eller Kido.

Et af Japans vægtigste produktionsfirmaer 'Shochiku' fylder 75 år, og Nederlands Filmmuseum har sammen med Unijapan Film samt Shochiku Co. valgt at markere dette ved at sammensætte et program med en række eksempler på Shiro Kidos centrale indsats som såkaldt producer-director (1921-47 og 1951-77). Det vil sige noget ganske andet i japansk end vestlig tradition, idet instruktøren havde haft en reduceret rolle i det japanske hierarki overfor faste stjerne-skuespiller- og fotografnormer, indtil Kido lavede radikalt om på forholdene og så at sige gjorde instruktørerne almægtige.

Shiro Kido (1893-1977)

Han blev ansat på Shochiku 1921 på Heinosuke Goshos foranledning. Allerede i 1924 blev han produktionsleder på de - efter jordskælvet i Tokyo - genopbyggede Kamatastudier. Her erstattede han Hotei Nomura, som kun havde haft interesse