

USKYLD OG RENSELSE I »KING OF COMEDY«



Rupert Pupkin (Robert De Niro) nyder sig selv. Bemærk udtrykkene hos de forbigående i denne improviserede scene fra »King of Comedy«

My name is Rupert Pupkin. It may not mean a lot to you; but it means a lot to me!

Således introducerer hovedpersonen i Martin Scorseses »King of Comedy« sig for sit idol: TV-entertaineren Jerry Langford, efter at have reddet denne fra en hårdhændet fanskare. På bagsædet af Jerrys limousine prøver Pupkin at presse ham til at give sig en chance i »The Jerry Langford Show«, eller i det mindste nogle gode råd om hvordan man når til tops som komiker. Jerry forsøger sig afværgende med et par trætte banaliteter a la: »You've got to start at the bottom« – hvortil Pupkin overbærende replicerer: »I am at the bottom!«

Den amerikanske drøm – I moll

Stedet er New York og Pupkins meget menneskelige drøm er at blive kendt og elsket. Det skal helst ske hurtigt og hvilket er i en sådan situation mere naturligt end at prøve at blive TV-stjerne. Pupkin er typen, der ville starte en karriere som

forfatter med at købe sig en rød IBM-skrivemaskine, og han har selvfølgelig også allerede fundet det navn han vil være berømt under: »The King of Comedy«. I sine fantasier ser han sig allerede som mere berømt end selveste Jerry Langford. Han forestiller sig endog, at Jerry en dag vil bede ham om hjælp!

Originalitet er ikke Pupkins force. I stedet for at optræde for et levende publikum og udsætte sig for dets dom, har han indrettet et TV-studie i sin kælder. Her sidder han og opfører veritable talk-shows med sig selv i TV-værtens lidet dybsindige rolle og med notable gæster som Liza Minnelli og Jerry Langford ved sin side. Der er bare den hage ved det, at der ingen TV-kameraer er, at Liza Minnelli og Jerry Langford er udklippede fotostater og at publikums hyldelse stammer fra en båndoptager.

Drømmen er Pupkins drivkraft. Den gør ham usårlig over for ethvert afslag og enhver fornærmelse. Han søger at lægge verden for sine fødder med en bizar blanding af ydmyghed og påtrængenhed.

Hos Pupkins modpol, Jerry Langford, er drømmen forlængst forsvundet. Han har længe været klar over, at turen til tops er uligt mere spændende end ankomsten. Nu forpestes hans tilværelse af idioter som Rupert Pupkin. Langford har søgt at værne om sit privatliv med hemmelige telefonnumre, beskyttende limousiner og bevogtede boliger, men tilbage er kun ensomhed og lede, hvilket tydeligt afspejles i hans lukkede, udslukte fysiognomi.

Efter deres møde optræder Pupkin med det samme, som om han havde kendt Jerry i hundrede år. Han tropper op på Jerrys kontor og beder om at måtte tale med ham. Receptionsdamen spørger høfligt, om Pupkin mon har en aftale med Mr. Langford. Nej, svarer Pupkin, men Jerry har bedt ham komme forbi »anytime« og nu er han her altså! En kvindelig assistent bliver tilkaldt. Hun beklager, at Mr. Langford desværre ikke er tilstede, men lover hjælpsomt at tage imod et demonstrationsbånd ifald Mr. Pupkin måtte have et sådant.

Det har Mr. Pupkin ikke. Han tilbringer derfor natten i sin kælder og det lykkes ham at lave et bånd, omend han må lide den tort, at hans mor (i virkeligheden Scorseses mor!) kalder ham ud af hans fantasiverden, skælder ham ud fordi han skruer så højt op for applausen og spørger, hvad pokker han i det hele taget bestiller på det tidspunkt af natten.

Næste dag er Jerry stadigvæk ikke at træffe, og Pupkin afleverer modstræbende båndet til hans assistent.

Dagen efter vender Pupkin tilbage for at høre, hvad man synes. Assistenten fortæller ham, at hun har lyttet til båndet, at der var interessante ting, at hans materiale – især hans one-liners – ikke var helt i orden, og at hun gerne vil høre fra ham igen, når han optræder et sted. Hertil svarer Pupkin sukkersødt, at han desværre ikke stoler på hendes dømmekraft. Kun Jerry kan bedømme hans talent. Og han installerer sig i receptionen for at afvente Jerrys ankomst. Men Jerry kommer ikke. Det gør derimod en vagtchef, der rutineret lemper Pupkin ud af huset.

På pladsen udenfor venter en pige ved navn Masha (Sandra Bernhard), som man kort forinden har set jage Jerry hen ad et new yorksk hovedstrøg. Hun er vanvittigt (og her skal ordet tages for fulde pålydende) forelsket i den arme TV-stjerne og hendes *passion* har ofte ført til at hun har udvekslet oplysninger om Jerry med Rupert Pupkin. Masha fortæller ham derfor, at hun lige har set Jerry gå ind i bygningen og Pupkin farer naturligvis atter ind i kontorlabirinten og smides endnu en gang ud.

På trods af disse hændelser mener Pupkin stadigvæk, at Jerry gerne vil se ham. Han inviterer derfor en sort veninde (Diahnne Abbott) til, sammen med ham, at aflægge et weekend besøg på Jerrys landsted. De ankommer uanmeldt, blamerer sig og smides ud af en rasende Jerry.

Rupert Pupkin er naturligvis lettere pikeret over den behandling han har fået, men han har dog ingenlunde i sinde at lade det hændte sætte en stopper for hans drømme. På et tidspunkt i filmen ser man Jerry komme spadserende forbi en telefonboks. Damen der netop står og taler i telefon spørger Jerry, om han ikke lige vil sige et par ord til hendes nevø, der ligger på hospitalet og iøvrigt er en stor beundrer af ham. Jerry afslår og damen reagerer – lidt uventet – ved at ønske ham alverdens ulykker. Gid han må dø af kræft, råber hun ildevarslen! Pupkin reagerer på sin skuffelse ved at beslutte at bortføre Jerry sammen med den diaboliske Masha.

Bortførelsen lykkes faktisk – omend i sand komediestil – og Pupkin stiller som betingelse for Jerrys løsladelse, at han får lov til at sige sin monolog i samme aften's »Jerry Langford Show«.

Man accepterer betingelserne og Pupkin oplever sit livs foreløbige højdepunkt, da han for øjnene af millionvis af TV-

kiggere afleverer sin monolog, der viser sig at være en humoristisk parafrase over hvad man må antage er hans egen tragiske barndom.

Pupkin kommer naturligvis i fængsel, men bruger fornuftigt nok tiden til at skrive sin selvbiografi og får, nu han er et navn, ved løsladelsen sit eget TV-show.

Drømmen er gået i opfyldelse.

Myter, legender og traditioner

Da Scorsese læste Paul Zimmermans manuskript første gang i 1974, syntes han bestemt ikke om det. Han fandt, at såvel Pupkin som Jerry Langford var »papfigurer«, uden dybde og totalt uforståelige: »Jeg var på det tidspunkt for tæt på Rupert til at kunne genkende mig selv og jeg anede ikke hvad det ville sige, at være et menneske der har nået et bestemt antal mål. Jeg havde på ingen måde haft tilstrækkelig succes til at kunne tillade mig at se tilbage og sige: »Hvad skal jeg nu gøre?... Er det ligegyldigt hvad jeg gør?« Og det er netop Jerry Langford.« (Cahiers 347 p. 11).

Fem år senere var det så meningen, at Michael Cimino i stedet skulle lave filmen, men færdiggørelsen af »Heaven's Gate« trak ud. Robert De Niro, der er ophavsmand til »King of Comedy«, foreslog derfor Scorsese at læse manuskriptet endnu en gang og eventuelt overtage filmen. Det er bemærkelsesværdigt, at det også var De Niro, der tog initiativ til at filmatisere bokseren Jake la Motta's erindringer som »Raging Bull«. »King of Comedy« er på mange måder en variant af »Raging Bull«. Også Jake la Motta forsøger sig, da hans dage som *fighter* er talte, som entertainer.

»King of Comedy« var oprindeligt skrevet til Dick Cavett og den direkte inspiration var de *talk-shows*, der hærgede Amerika i halvfjerdserne og af hvilke netop »The Dick Cavett Show« var det populæreste. Scorsese ønskede dog en »Jerry Langford«, der i højere grad end Cavett repræsenterede show biz-traditionen. Hans første tanke var derfor veteranen Johnny Carson, der havde et lignende, ligeledes meget populært show. Carson afslog dog at medvirke under henvisning til, at det var for besværligt at lave film: »Hvorfor repetere en scene nitten gange, når jeg hver aften kan lave et show ud i en køre?«

I stedet kom Scorsese til at tænke på Jerry Lewis, der foruden sine egne fortræffelige film også har betydelig TV-erfaring, blandt andet som del af det legendariske makkerpar Dean Martin-Jerry Lewis, der havde stor succes i f.eks. »The Milton Berle Show« (uindviadede vil huske Milton Berle fra en uforglemmelig scene i »Let's Make Love«, hvor han prøver at lære Yves Montand en slags »silly walk«).

»King of Comedy« forholder sig altså til traditionen og drømmene. Scorsese har som bekendt ofte hyldet Hollywood (f.eks. i »New York, New York« og »Raging Bull«) og lidt rørstrømsk, men ikke mindre korrekt, kan man hævde at Hollywood repræsenterer den astmatiske, svagelige Scorseses barnlige drømmeverden.

Men hvad er tilbage, når drømmene er slut? Når tingene ikke mere er hvad de var engang; når man befinder sig midtvejs imellem Rupert Pupkin og Jerry Langford? Bombegladede upålidelighed i stil med Johnny Boy fra »Mean Streets« eller måske neurotisk selvtægt à la Travis Bickle i »Taxi Driver«?

Isolationen

Der er mange ting, man ikke hører om i Scorseses film. Personernes fortid berøres kun perifert. De eksisterer først og frem-

mest i *nuet*. Man aner, at Travis Bickle har været i Vietnam og ens nysgerrighed pirres af småting som f.eks. det ukommenterede ar, han har på ryggen, men han er først og fremmest alene og afskåret fra sin omverden.

Man kan altid prøve at finde sammenhænge og forklaringer. Sociologer kan utvivlsomt få meget ud af Scorseses film. Det drejer sig bare ikke om forklaringer hos Scorsese. Derfor isolerer han sine personer og lægger vægt på splittetheden og fragmenteringen. Han peger aldrig på specifikke årsager til personernes paranoia og just dette er væsentligt: Nøjagtig som i det virkelige liv står det publikum frit for at forklare den dunkelhed og det kaos, de er tilskuere til.

Fornemmelsen af isolation er særligt udpræget i »King of Comedy«. Alle følelser gennemleves via en eller anden form for sublimering eller neurose. Personerne lever uden sex – askese forekommer hyppigt hos Scorsese – og sjældent har man vel set så mange mennesker have så overfladisk berøring



Den gale Masha (Sandra Bernhard) på jagt efter Jerry i »King of Comedy«

med hinanden. Rupert Pupkin interesserer sig nok for Jerry Langford, men i virkeligheden kun som middel til realisering af egne drømme. Masha ønsker ham som en neuroselindrende sutteklud. Og for Jerry Langford er Pupkin og Masha blot idioter på linie med de fleste andre mennesker, han omgås.

Ikke desto mindre har de den grænseløse ensomhed tilfælles. Pupkin lever i sin rødmalede kælder. Man hører kun hans mors stemme, men ser hende aldrig. Masha er en moderne valiumudgave af »the poor, little rich girl«; man ser hendes Mercedes, hører om hendes penge, ser det bugnende hjem, men forældrene optræder aldrig. Også Jerry lever alene. Hans New York lejlighed er anonym og man ser i hans fjernsyn en scene fra Sam Fullers »Pick up on South Street«, hvor lommetyven i Richard Widmarks skikkelse ser meget ensom ud i mængden.

Vanviddet vibrerer.

Man kunne tro, at Jerry i alt fald havde en vis kontakt til omverdenen i den organisation, der producerer »The Jerry

Langford Show«. Når alt kommer til alt bestemmer han imidlertid ikke meget selv. Han fungerer alene som kransekagefigur eller varemærke, om man vil. Der er folk til at tage sig af afviklingen af showet, ligesom der er mennesker der skriver vittigheder, monologer, introduktioner etc. Da Jerry efter at være blevet bortført ringer til sit kontor for at fortælle om Pupkins betingelser, nægter man at tro, at det virkelig er ham der ringer. Røret lægges på flere gange under henvisning til, at det nok er en eller anden imitator, der hjem søger dem.

Man får en snigende fornemmelse af at noget lignende kunne ske for Ronald Reagan eller andre amerikanske *kings of comedy*.

Isolationen og personernes indbyrdes forhold er udtrykt ved selve TV-mediets fundamentalt envejskommunikerende karakter. Derfor er Langford TV-komiker og derfor fortæller Scorsese sin film i statiske TV-agtige billeder.

Der er således ikke meget at hente for Rupert Pupkin. Udbyttet findes kun i selve *besættelsen*, selve det at stræbe efter et mål.

Renselsen

»King of Comedy« kunne let være blevet en vitriolsk, misantropisk skildring af successamfundets skyggesider. Tåbelige middelmådigheder som Rupert Pupkin (alene navnet!); neurotiske, grimme storby piger som Masha og afdankede, mavesure TV-notabiliteter som Jerry skildret i studieagtigt statiske billeder, er ikke i sig selv særligt spændende. Hvordan kan disse umiddelbart set todimensionale figurer da aftvinge så megen interesse?

Det kan de selvfølgelig fordi Robert De Niro, Sandra Bernhard og Jerry Lewis er mageløse skuespillere og Scorsese en mageløs instruktør. Hvad der gør »King of Comedy« såvel som næsten alle Scorseses øvrige film til noget helt specielt er imidlertid, at den går langt ud over selve persontegningen uden af den grund at ende i den rene abstraktion. Scorseses personer eksisterer på et næsten dyrisk ureflekteret plan, hvor de dårligt aner hvad der foregår omkring dem. Man fængsles af Pupkins patetiske figur, fordi De Niro forlener dens irriterende sider med en altoverskyggende naivitet og uskyld. Ligesom Johnny Boy fra »Mean Streets«, Travis Bickle fra »Taxi Driver«, Jimmy Doyle fra »New York, New York« og Jake la Motta fra »Raging Bull«, der i parentes bemærket alle spilles af De Niro, er Pupkin på samme tid fintmærkende og totalt ude af trit med sine omgivelser. Dette skyldes som regel, at han færdes i en verden, der er helt hans egen, hvor den ydre virkelighed ikke må stikke sit grimme ansigt frem. Noget enhver drømmer kender. Og Scorsese vel så godt som nogen. Men troen på egen virkelighed giver også styrke til at kæmpe for den – og giver en vis form for usårlighed.

Scorseses (og De Niro's) figurer har alle en form for *tragisk storhed*. De opnår renselse igennem deres lidelse og lidelserne består i konfrontationen med en truende omverden. Hvis dette lyder katolsk, er det ingenlunde et tilfælde. Det myldrer med religiøse henvisninger hos Scorsese; tænk blot på Travis Bickles »I'm God's lonely man«, korsfæstelsen i »Boxcar Bertha« eller citatet fra Johannes Evangeliet, der afslutter »Raging Bull«! Faktisk ønskede Scorsese som ung at blive katolsk præst og den religiøse arv fra opvæksten i *Little Italy* har aldrig helt sluppet sit tag i ham. Den er blot blevet lidt mindre ortodoks og det forekommer helt naturligt, at hans næste projekt er en filmatisering af den græske eksilforfatter Niko Kazantzakis' »The Last Temptation of Christ« fra 1951. Kazantzakis' *heroiske pessimisme* lyder som skabt for Scorsese.

Romanen, der findes i en svensk oversættelse som »Den sista frestelsen« (Hugo Gebers Förlag, Stockholm, 1952), blev sat på romerkirkens *index* fordi den skildrer Kristus som alt for menneskelig: Mens Kristus hænger på korset oplever han i et syn det familieliv, han har måttet give afkald på! Han oplever at han bliver gammel og får et utal af børn. Pludselig en dag møder han sine disciple, der er blevet gamle som han selv og de bebrejder ham alle, at han svigtede deres sag. Heldigvis vågner Jesus i dette øjeblik op, opdager at han stadigvæk hænger på korset og frydes over at han alligevel ikke havde forrådt nogen! Scorsese har efter eget udsagn også haft familiære anfægtelser og forstår således udmærket den omtalte situation. Blot har hans *kald* været en smule anderledes og hans *kors* lidt mindre håndfast. Kazantzakis, der døde i 1957, opnåede i sin utroligt produktive karriere at lægge sig ud med mange mennesker, men han betragtede heldigvis selve kampen som et middel til *forløsning* – ligesom Scorsese, der hele tiden er angst for ikke at have et nyt projekt klar til afløsning af det gamle.

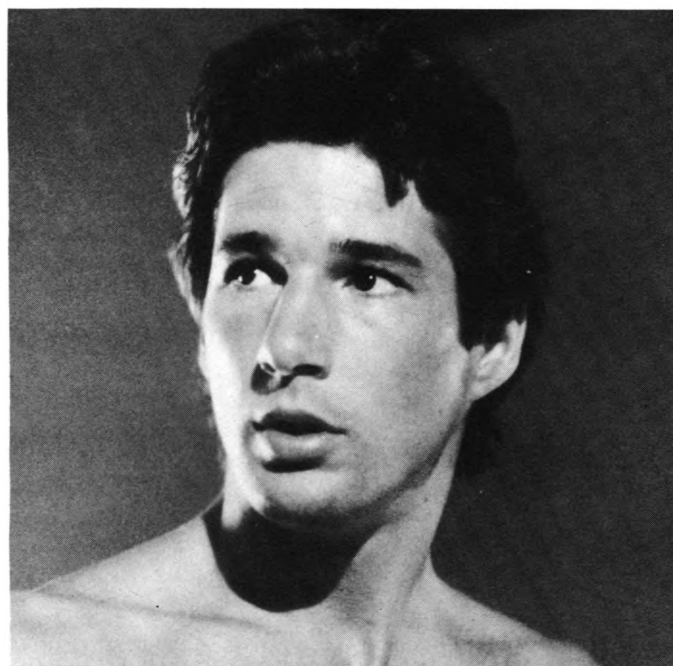
Storbyhelgener

Samtidig med Scorseses film er der kommet en række fremragende amerikanske film, der har tilfælles, at de foregår i storbyer og at hovedpersonen med en undertiden himmelråbende naivitet tror på det lille, ofte lidt miserable univers, han møjsommeligt har opbygget. Filmene bevæger sig omkring temaet drøm-virkelighed, men har det specielle, at konfrontationen mellem den naive drøm og den omgivende, ved sin uoverskuelighed skræmmende, virkelighed ender i en form for religiøs renselse. De har alle noget tilfælles med den karakteristik Scorsese har givet af »Raging Bull«: En historie om et menneske der vinder noget og mister alt for endelig at forløses.

Flere af disse films instruktører har ligefrem arbejdet sammen med Scorsese. Således især Paul Schrader, der skrev manuskript til »Taxi Driver« og som også arbejdede med på »Raging Bull«. Som Scorsese har også Schrader på et tidspunkt læst teologi. Hans »American Gigolo« (1980) handler om gigoloen Julian Kay (Richard Gere), der har perfektioneret sig indenfor sin profession i en grad, så han betragter sig som en sand *mester* med en næsten humanitær indstilling til sine kunder. Kay anklages en dag for et mord, som han ikke har begået. Kun takket være at en kvinde vil ofre sit ægteskab for at skaffe ham et alibi, reddes han ud af suppedasen. Den totalt opofrende handling skildres som en frelse for Julian Kay, der hidtil har levet i et univers, hvor man aldrig giver sig fuldt. Filmens slutscene har paralleller til Bressons »Pick-pocket« hvor *Nåden* tildeles den stakkels lommetyv.

Også James Toback har arbejdet sammen med Scorsese. »Fingers« (1978) foregår i New Yorks »Little Italy«. Hovedpersonen Jimmy Angelelli er her forankret i to vidt forskellige verdener: Han hjælper sin smågangster af en far med at indkassere spillegæld og udfører dette arbejde med en overbevisende voldsomhed, der for ham er tegn på, at han virkelig behersker sin metier. Samtidig har han en drøm om at blive pianist som sin jødiske mor, der nu, sandsynligvis forårsaget af faderens himmelråbende stupiditet, er blevet sindssyg. Ligeså aggressiv selvbevidst Angelelli er i sit job, ligeså ydmyg og ængstelig er han som pianist med Glen Gouldske ambitioner om renhed og afklaring – han spiller især Bach! Faderen dør og Jimmy hævner ham naturligvis med al den voldsomhed han kan præstere. Slutbilledet er den nøgne Jimmy Angelelli, der sidder på sin klaverbænk og stirrer ud i intetheden.

Det religiøse findes allerede i titlen på Peter Bogdanovich' skammeligt oversete »Saint Jack« (1979) om Jack Flowers – eller Giovanni Fiori, som han i virkeligheden hedder. Flowers (Ben Gazzara) har rejst lidt rundt i verden og er endt i syndefulde Singapore, hvor en skibsprovanteringshandler på et



Øverst: Ben Gazzara som natklubejer i »The Killing of a Chinese Bookie«. Herover: Richard Gere i »American Gigolo«

tidspunkt har spurgt hvad han ønskede af livet. »I want to be a writer« svarede Flowers. »Okay«, fortsatte manden »start writing: to hundred pounds of ...« hvilket blev Flowers start i sit nye virkelighedsnære job. Ved siden af dette arbejde arrangerer han alle slags kødelige divertissementer for Singapores turister og hans drøm om at blive forfatter er erstattet af en drøm om at blive ejer af et luksusbordel. Jack Flowers bruger i det hele taget meget tid på at drømme. Det lykkes ham faktisk at få det ønskede bordel, men hans foretagsomhed straffes af lokale gangstere, der brænder bordellet ned og lader alverdens kinesiske skældsord tatovere på Flowers krop. Det er en central metafor i filmen, at Flowers får en tatovør til at ændre forbandelserne til blomster (jævnfør hans navn!). Jack Flowers drøm om storhed vikler ham ind i mere og mere problematiske affærer. På besynderlig vis vokser hans moralske angribelighed i takt med det amerikanske engagement i områdets. Han bliver således bestyrer for et CIA-ejet bordel, der skal rekreere Vietnam-soldater på orlov. Til sidst presses Flowers til at tage nogle kompromitterende fotos af en homoseksuel U.S. senator. I stedet for at aflevere billederne til CIA, smider Flowers dem i en smudsig flod. Saint Jack bevarer således sin uskyld og selvrespekt i en verden af syndere.

Ben Gazzaras aura af uskyld og selvtilstrækkelighed danner også grundlaget for John Cassavetes' mesterlige »The Killing of a Chinese Bookie« (1976). Her spiller han Los Angeles-natklubejeren Cosmo Vitelli der efter eget udsagn har »a golden life«. Han eksisterer igennem den lille verden, han har bygget op omkring natklubben »Crazy Horse West« på Sunset Strip, som han styrer med stoisk ro og charmerende selvsikkerhed. Den ydre verden trænger sig ind på ham, da han taber sin klub i poker. For at kunne beholde den indgår han en aftale med mafiaen, der går ud på, at han skal skyde en kinesisk bookmaker. Bookmakeren viser sig bare ikke at være bookmaker og aftalen viser sig ikke at være en aftale. På trods af at spillereglerne i den ydre verden ikke holdes – simpelthen fordi de ikke eksisterer – lykkes det Cosmo at bevare sin drøm og selvagtelse. Selv om han er blevet såret er hans første tanke, at natklubben skal køre. Han afviser derfor fornuftige formaninger som: »Cosmo, you can't live with a bullet inside you« med absurditeter som »I've got to go, there are no rivers here...«. Han vender tilbage til »Crazy Horse West«, sørger for at udglatte nogle uoverensstemmelser så aftenens show kan begynde, undskylder forsinkelsen for publikum og man forlader ham udenfor hans livsværk, hvor han distraet døende tørrer blodet af den hånd, der har holdt på såret...

Når jeg bringer disse fire film om storbyhelgener på bane, er det naturligvis fordi de – på samme måde som Scorseses film – siger noget væsentligt om Amerika og os. De bygger alle på en ekstremt individualistisk tradition, således som man netop i sin mest avancerede form finder den i Guds eget land, hvor kontrasterne er størst og tomheden bag anstrengelserne, udfoldelserne og drømmene mest tydelig. Den store eksistentielle tomhed buldrer bag alt i de nævnte film. Derfor bevæger personerne sig så meget i deres heroiske kamp for den lille verden, der er deres og derfor er forløsningen så efterstræbellesværdig. Hvis livet er en absurd komedie hvorfor så ikke prøve at blive konge, iscenesætte sig selv eller i hvert fald gøre lidt ud af den rolle, man har fået tildelt i virkelighedens teater.

Resignation, javel, men netop det ligger i tiden. Hvis man ikke som Martin Luther King kan have store drømme om frihed og lighed i verden, kan man i det mindste, som Rubert Pupkin, have små drømme om at beherske den lille verden, man har. Det er et spørgsmål om overlevelse og såre menneskeligt. Forløsning og fornuft forliges sjældent.

INTERVIEW/CARL NØRRESTED

YOJI YAMADA – JAPANSK FILMS FOLKELIGE FORNYER

Oprindelig kan en god idé faktisk spores i den japanske filmuge. Den koncentrerede sig helt om det letforståelige fænomen Yamada – den folkelige films fornyer i Japan. Den trak tillige linjerne tilbage til en i Vesteuropa upåagtet komedietradition kaldet Rakugo (»Shinagawa« – 1957), medtog en film af Yamadas egen mesterlærer Yoshitaro Nomura (»Sandslottet« – 1974, vist i danske biografer 1976) samt tre meget markante værker i Yoji Yamadas egen udvikling: »Vagabonden« – 1966, »Tora-San, The Expert« – 1982/83, nr. 30 i filmhistoriens længste biografiserie (der startede året efter »Olsenbanden« – 1969) og road-filmen »Det gule lomme-tørklæde« – 1977.

Kiyo Kurosui, lederen af produktionsselskabet Shochikus eksportafdeling, oplyste at det var gået sørgeligt tilbage med japansk film i optakten til underholdningssamfundet (af Dan-media o.a. kaldet Informationssamfundet). Kun tre store selskaber er tilbage: Toei, Toho og Shochiku med hver 12-15 spillefilm pr. år (et tidligere stort produktionsselskab som Nikkatsu producerer nu helt og holdent soft-core porno) og overlevede kun ved at udbyde studierne til TV-produktioner. Stadig forekommer uafhængige producenter, der dog distribuerer via de tre nævnte produktionsselskaber.

Fjernsynet har det mægtigste publikum – et statsligt TV – NHK (Nippon Hōse Kyōkai) med to kanaler – uden reklamer og fem private networks (kanal 4, 6, 8, 10 og 12). Filmselskaberne tilbyder sædvanligvis efter tre år deres produktioner til de private networks, da de betaler betydeligt mere end NHK. Derfor må instruktørerne til deres store fortrydelse se deres film udstyret med ca. 12 minutter reklamer pr. udsendelsestime.

Tora-San-seriens film ses hver gennemsnitligt af 3 millioner tilskuere. Årligt køber 150.000.000 billetter til biografen – halvdelen af disse tilskuere har set amerikansk film af action/vold/science-fictiontypen.

Undertegnede havde opnået et kort cocktailpausemøde