

Upravo zbog toga naglašavam značaj temeljnosti. Upravo zbog toga zahtevam da moji glumci nauče svoje scene nekoliko dana pre snimanja. Beskorisno je očekivati da će umetnik doći na snimanje, uzeti svoj tekst, skloniti se negde u ugao da ga »pogleda« i potom biti u stanju da glumi onako kako bi trebalo. Umetnik mora imati dovoljno vremena da svaku reč savršeno usvoji; da shvati šta se od njega očekuje i da »ude pod kožu svome liku«. Sigurno ste u nekim filmovima zapazili pojavu nepovezanih scena. To je rezultat neuspeha u stvaranju skladne celine koju svi mi nastojimo da postignemo.

Kada je film jednom završen, mora odavati utisak da je od početka do kraja sniman u jednom dahu. To se, kao što smo videli, gotovo nikada ne čini; no, brižljive pripreme, kao rezultat, daće jedinstvenu celinu. Bilo bi zlosti besmisleno da počnem sa snimanjem scene broj 37, na primer, nakon scene broj 67, a da istovremeno nemam jasnu sliku celine koju želim da ostvarim. Stoga su pripreme sve. Zbog toga provodim toliko vremena pripremajući film i zbog toga sam u stanju da snimanje okončam za dva meseca ili manje.

Kritikujući rad filmskog reditelja, mnogi zaboravljaju da je njegova obaveza da udovolji različitim ukusima gledalaca širom sveta. Ukoliko, na primer, postavlja pozorišni komad u Njujorku, reditelj je u mogućnosti da nagnosi pojedine delove teksta, uvede odgovarajuće scenske efekte za koje je siguran da će se dopasti njujorskim gledaocima. Ukoliko isti komad postavlja u Londonu, u mogućnosti je da potpuno izmeni svoj pristup, znajući da će Londonci shvatiti pojedine situacije koje bi njujorski gledaocima promakle; i obratno. Zamislite, onda, sa kakvim se ogromnim teškoćama suočava filmski stvaralač. Njegova je obaveza da snimi film koji će se dopasti ne samo Njujorku i Londonu, već i gradovima Srednjeg zapada Sjedinjenih Država, irskim i škotskim seljacima, australijskim odgajivačima ovaca i južnoafričkim poslovnim ljudima. Na ovaj način steciće izvesnu predstavu o teškoćama sa kojima se bori filmski reditelj, kao i o razlozima zbog kojih je potrebno uložiti toliko vremena i razmišljanja u stvaranje ugleda svetskih razmera.

Naravno, ponekad se snimaju dve različite scene za različite zemlje. Mogu vam navesti jedan primer. U filmu »Nasmejani poručnik«, sve scene u kojima je reč »poručnik« »lieutenant« engleski, prim. prev.) izgovarana kao »lieutenant«, snimao sam ponovo, pri čemu su glumci sada izgovarali »lieutenant«, u skladu sa britanskim navikama. U navedenom slučaju, jedinim filmom nije nikako bilo moguće udovoljiti obema zemljama. Prosečni Amerikanac bi se zaprepastio da je čuo »lieutenant«. Britanci bi prslu u smeh na »lieutenant«.

Prevod s engleskog:
Veselin Mrđen

Richard Koszarski, *Hollywood Directors*, New York, Oxford University Press, 1976-77, str. 270-274

tajne režije

akira kurosava

Sirai: Igrao sam u filmu »Krvavi presto« ulogu jednog od samuraja, i tada sam na sopstvenom iskuštu osjetio prednost snimanja sa više kamere. Odista, u prvi mah sam osećao optičko oko filmske kamere, i nervirajući se, lovio njen pogled, ali posle toga, kada vidiš da se kamera nalazi u šumi, druga na brežuljku, treća sleva, i ne znaš koja će te od njih »uhvatiti«, lagano počinješ da ih gubiš iz vida i ne obraćaš na njih više pažnju.

A.K.: Upravo tako. Zato, kada mi je potreban krupan, gro-plan, ja odlažim što je moguće dalje od glumca. Razume se, pri tome se koristi teleobjektiv. Glumac, koji i ne zna da ga snimaju u gro-planu, igra celim telom. A kada bismo ga snimali iz blizine, kako se to obično radi u takvim slučajevima, on bi glumio samo mimikom lica, i njegova gluma ne bi bila sasvim prirodna.

Sato: Znači, kod vas se gro-plan snima sa velike razdaljine?

A.K.: Tačno.

Sirai: Tu glumac ništa ne može. Rade dve kamere, a uz sve to jedna je sa teleobjektivom.

A.K.: Sa tri kamere sam počeo da radim od filma »Sedam samuraja«. Kada snimaju scene borbi i kada se na terenu nalaze konji, teško je predviđati gde će se koji od njih okliznuti, i šta uposte može da se desi, i zato sam bio pružen da postavim tri kamere na tri razne tačke, da ne bih snimao jedno.

Rezultat nije bio loš. Rekao bih da je to, sve u svemu, čak i ekonomičnije nego kada se radi samo jednom kamerom.

Sato: Ali, snimiti izdaleka je verovatno i teško?

A.K.: Da, kada se radi sa 500-milimetarskim objektivom. Ako snimanje nije precizno, onda greške odmah padaju u oči.

Sirai: To je tačno, ali kada ispada i suviše precizno, vi takođe niste uvek zadovoljni. Sećate li se, na snimanju »Krvavog prestola«, kada je snimatelj tačno pratio kretanje glumca, vi ste odbacili njegov rad... rekavši da ispada suviše statično, a da na ekranu mora da bude dinamika...

A.K.: Kada se čovek koji je sav van sebe sve vreme nalazi u centru kamera, onda njegovi pokreti više neće ostavljati utisak da se on nalazi na sebi. Lik takođe ima svoju određenu »napetost«. Ako je na slici, na primer, prikazan sto, na kojem se s jedne strane nešto nalazi, onda i ono što je na njemu teraju gledaoca da oseća kako lik kao da prelazi granice slikarskog platna. To je veoma važan element za slikarstvo. Ali, ako se sve nalazi dostojanstveno u centru, a okolo je praznina, onda nikakve »napetosti« neće biti i slika ne izgleda velika. Ne znam da li sam uspeo da objasnim razumljivo?

Sato: Tog principa ćete se pridržavati i prilikom snimanja filmova širokog formata?

A.K.: Da. Kada sam se prihvatio da snimam film »Dersu Uzala«, poslao sam u Sovjetski Savez svoje beleške za sovjetsku snimateljsku grupu. Tamo sam pisao da glumci treba da glume tako da gledač ne zapaža da oni glume, a da snimateljski rad treba da bude takav da gledač uopšte ne oseti kameru. Sto se toga tiče, veoma sam skrupuljovan i strogi. Čovek ide... a za njim se stalno kreće kamera. Ako se čovek zaustavi, onda i kamera tog istog časa takođe mora da se zaustavi. I kada vidim da se čovek zaustavi, a da se kamera još uvek kreće, izdajem naredenje da se snimaju prekine.

Razume se, veoma je važno kako se snima, u kojoj je meri snimatelj, majstor, ali objekt snimanja nije ništa manje važan. Zato i gluma, i dekoracije, i rekviziti, i kostimi jednom rečju, sve mora biti načinjeno što je moguće bolje. Ma kako snimali nevažnu sitnicu, ona će uvek ispasti samo sitnicu. To je osnovni princip kojega se bezuslovno pridržavam.

Veoma je teško snimati šumu, jer je u njoj veoma teško snimati panoramu. Eto, u filmu »Rašomon«, na samom početku, nalazi se epičniza u kojoj drvošča (glumac Takasi Šimura) brzo nestaje u šumu... Na Venecijanskom festivalu su govorili da je »filmska kamera po prvi put prodrla u šumu... Primenili smo dinamično panoramisanje, iako je to bilo dosta komplikovano, koristeći sve moguće načine koje smo mogli da smislimo. Na primer, drvošča ide prema kamери. Kamara se kreće na njega, i u jednom magnovenju, njegovo lice ispunjava ceo ekran, a šuma kao da se vrti oko kamere. Drvošča se uvek kreće istim tempom, i kamera je uvek trebalo da se s njim kreće istim tempom. U jednom momentu, kriptometrija se nečekivano pojavljivala pred samom kamerom, i tada se snimatelj peo na drvo, odakle je panoramisao nadole, i dobijen je kadar sa drvoščem snimljenim odozgo. Nije bilo lako sve vreme očuvati jedan te isti temp.

Na jednom mestu, kada drvošča bodro korača preko mostića, snimali smo ga odozdo, i tada je dobijen efekat vrhova drveća koje se kreće. A kada se kretao brzim korakom kroz čestar, pričvrstili smo za platformu sa filmskom kamerom omjeru drveće, i dva pomoćnika snimatelja su širili grane, da se one ne bi kočile za kameru.

Sato: Odlično je snimljena šuma i u filmu »Krvavi presto«. Snimateljska platforma se sasvim slobodno kreće po šumi...

A.K.: Tada nije bila platforma već panoramisanje. U »Rašomonu« smo često koristili platformu, a u »Krvavom prestolu« je teško bilo sustići glumce, kojih je bilo veoma mnogo, i zato smo uglavnom primenjivali tehniku panoramisanja teleobjektivom, ili posebnim objektivom sa velikom žirom razdaljinom.

Sato: U »Idiotu« mi se učinilo da ste se suviše zaneli igrom svetlosti. U nekim scenama je dobijen dosta nepriroden efekat. Na primer, u kući Rogozina, nad stepeništem, gde je svetlucao i prelivalo se raznobojni vitraž... Snažan kontrast svetlosti i senki u jednoj epizodi izaziva napad kneza Miškina. To je pre bio svet fotografije nego filma. Čini mi se da su se svojevremeno ovakvim efektom zanosili nemački filmski radnici.

A.K.: Kod nas je taj efekat ispošas sasvim nehotice. U Saporouima veoma mnogo zgrada sa takvim enterijerom. Kada Miškin prilazi vitražu sa svećom, njegov odraz klizi po tavanicu i zidovima. Kada bi se to snimilo u boji, ispalo bi sigurno veličanstveno.

Sato: To je interesantno i u crno-beloj tehnići.

A.K.: Biće je teško manevrirati sa osvetljenjem. Visili su reflektori snage deset kilovata. Glumac sa svećom u ruci ustaje sa mesta, zajedno sa njim se dižu i reflektori, sinhrano se kreću sa glumcem.

Bilo je komplikovano snimati senku Miškina na zidu. Zato smo u film morali da uvedemo izvođaču uloge »senka Miškina«. On se kreće isto kao Miškin, a drugi reflektor je bacao njegovu senku na zid. Tu ulogu je izvodio moj tadašnji pomoćnik Jositaro Nomura.

Sato: U »Idiotu« su senke odista izvanredne. Svojevremeno se veoma efektivno koristio svetlošću i senkama reditelj Fric Lang, i pa bi me interesovalo koje ste njegove filmove videli u mladosti?

A.K.: Najveći utisak je na mene ostavio film »Točak«. Veoma sam voleo dela Kinga Vidora, iz ranog perioda zvučnog filma.

Ali, ipak je najveći utisak na mene ostavio upravo film Abela Gansa »Točak«.

Moja interpretacija »Idiota« je veoma uprošćena, dostupna. Sam roman je mnogo složeniji. Ali čak i pri takvoj interpretaciji, kritičari su me dobro napali.

Sovjetski filmski reditelj Grigorij Kozincev, koji je gledao taj film u Pariskoj filmtoci, bez prevodilaca i bez titova, navodno je rekao: »Ispostavilo se da postoji Japanac koji dobro shvata Dostoevskog«. Želeo sam da se vidim i porazgovaram s njim, ali, na žalost, on više nije živ. To je bio izvanredan reditelj koji je snimio »Hamleta« i »Kralja Lira«.

Sato: Možda je jedan od uzroka loših kritika o filmu »Idiot« bio lik Nastasje Filipovne (glumica Secuko Hara). To je duboka, napačena priroda. Kao ljubavnica, ona nije izgubila visoko osećanje ljudskog dostojanstva, ponosa. Takvih likova u japanskom filmu nikad nije bilo. Verovatno se sećate da se tih godina pričalo da, navodno, Kurosava ne ume da stvara ženske likove. Vaše junakinje uopšte nisu ličile na one koje su stvarali reditelji Kendzi Midzoguči i Jasudziro Odeu. To su bili svojevrsni likovi. Na primer, junakinja filma »Ne žalim za svojom mlađošću« ili junakinje filma »Rašomon« i »Idiot«. Lik koji je ostvarila glumica Mačik Kijo u filmu »Rašomon«, čini mi se da je bio potpuno završen i uboljen, iako mu tada niko nije posvetio dužnu pažnju.

A.K.: Da, kritika je zbog nečega hladno prihvatala ženske likove koje sam stvarao i nehotice je u meni izazivala reakciju odgovora, nastavio sam da stvaram likove žena-heroya, koje nisu ličile na one koje se susreću u japanskim filmovima. Imponuju mi takve žene kao što je Nastasja Filipovna – veoma složene, dramatične, nesrećne, u stvari – ali nežne, ženstvene, iako su im postupci ponekad ekscentrični. Ili Aglaja – ni to nije obična priroda. Dostoevski je ne prikazuje kao pozitivan lik – upravo me je to i privuklo. Ne želim da prikazujem žene kakve mogu da se sretnu na svakom koraku. Zato su u mojim filmovima prikazane ili žene potpuno čiste, koje kao da su naslikane na slici, ili komplikovani, neobični karakteri, ako mogu tako da kažem – žene sa dušom. Sredine kod mene nema. Ma šta rekli, »Idiot« mi

nije bio lak film. Ponekad sam imao osećaj da mi Dostojevski stoji za ledima. Bilo je veoma teško raditi. Jer, posle toga sam se razboleo...

Sada se japanski film nalazi u kritičnom stanju, i čini mi se da je jedan od uzroka to što nam ne dozvoljavaju da govorimo o aktualnim problemima, koji najviše uz nemiravaju narod. Na prvi pogled, u Japanu postoji sloboda govora, ali ta sloboda postoji samo za pornografske filmove i skandalozne istorije, koje se štampanju u nedeljnicama. Take slobode imamo više nego što nam je potrebno. Ali, ako se dotaknemo ozbiljnijih pitanja, kao što je, recimo, veza vladajućih krugova sa krpnom industrijom, odmah se zatvaraju sva vrata, po čak i prozori. Kao prvo, neće biti dozvoljeno snimanje takvog filma, a ako i bude, onda teško da će se pronaći kompanija koja bi ga prikazivala.

Umetnici moraju da rade u uskim granicama, pošto glavni nedostaci, protiv kojih se treba boriti, ostaju strogo zabranjeni. Kada bi postojala prava sloboda reči! Koliko samo životnih problema očekuje da bude rešeno, i ubeden sam da bi se tada pojavili jedinstveni i potrebeni filmovi.

Sato: Snimili ste nekoliko filmove o socijalnim temama. Stvarajući filmove o socijalnim ili političkim temama, istovremeno se veoma ozbiljno odnosite prema pitanju porodice. Tako je bilo u filmovima »Zli ostaju živi«, »Živeti...«. A u filmu »Hronika jednog života«, pored pitanja nuklearnog oružja, u još većoj meri dotičete temu gubitka autoriteta glave porodice u poratnom Japanu. Recite, da li namерно postavljate pitanje uzajamnih odnosa roditelja i dece, opštelijskih odnosa između članova porodice?

A.K.: Svaki čovek ima porodicu, a porodica je – osnovna celija našeg života. Mi govorimo sa pozicijom te celije, i zato moramo da je prikazemo kako treba. Dotaknimo se pitanja zagadivanja ljudske sredine, i čovek odmah počinje da razmišlja o potomstvu i kako će se to odraziti na njemu. To je uvek polazna tačka, ako želimo da govorimo o politici. A ako odmah počnemo da govorimo o politici, onda to ne može da ispadne ubedljivo. Mnogo je razumljivije kada razgovor počinje od pitanja koja su mnogo bliža svakome. Tako je i prirodnije.

Sato: Prirodne, kaže? A, u stvari, pitanja politike najčešće ostaju pitanja politike, a pitanja porodice – pitanja porodice.

U filmu »Hronika jednog života« niste sasvim organski povezali ta dva pitanja, i čini mi se da je to upravo i predstavljalo uzrok nepopularnosti tog filma.

A.K.: Čini mi se da je uzrok nepopularnosti tog filma bilo to što Japanci nisu želeli da vide stvari onakve kakve one jesu. Japanci ne žele da vide neizbežnu katastrofu, koju predviđaju naučnici. Miran je naš narod... Zar nije tako? Svi znaju da u Tokiju treba da dode do zemljotresa ogromne ruši-

lačke snage, ali se svi okreću od te realne stvarnosti. Kada sam snimao film »Hronika jednog života«, u svetu je postojala pretnja primene nuklearnog oružja, eto zašto su se mnogi okrenuli od tog filma. U inostranstvu je on bio ne samo prihvladen, već i švaćen, ma kako to bilo čudno. Jer, od atomske bombe je stradao upravo Japan, a kada se govorio o atomskom oružju u inostranstvu, skoro uvek zavlađa tišina, kao da ljudi iščekuju tu zloslutnu eksploziju.

Sato: Ispričajte neke epizode iz Vaše ranije delatnosti na filmu. U filmu »Sugata Sansiro« obratio sam pažnju kako se mačka lepo igra getama (nacionalna japanska drvena obuća – nanule; prim. prev.). Kako ste uspeli da je naterate na to?

A.K.: Ušli smo u trake geta ribu, i ona se zato tako lepo igrala sa njom...

Sato: Film »Predivna nedelja« snimali ste u prirodi, u Tokiju?

A.K.: Da, mnoge epizode su bile snimljene skrivenom kamerom. Scene na željezničkoj stanici snimali smo iz kola. Prve kadrove, kada junakinja filma izlazi iz tramvaja, snimali smo u rejonu Sindzuku. Kamera je bila zamotana u maramu, a ponekad smo je stavljeni na zemlju. Jednom se nekakav starac zaustavio pred samim objektivom. Delikatno smo ga jedva malo uklonili, a on se preplašeno uhvatio za novčanik. Verovatno je pomislio da smo džeparoši. A kada smo snimali naše junake na buvljoj pijaci skrivenom kamerom, pred objektivom su se svaki čas pojavljivali sumnjivi tipovi. I tada sam zaboravljao na svoje junake i držao sam u fokusu upravo te tipove.

Pred nevidljivom kamerom oni su se ponosili potpuno prirodno. I nastajale su situacije koje je nemoguće izmisli.

Simadzi: Spremate da se snimate film »Dersu Uzala« u Sovjetskom Savezu. A zar u Japanu više nema mogućnosti za snimanje filmova?

A.K.: Film »Ljupnjava tramvajskih točkova« snimili smo za samo dvadeset i osam dana, troškovi su bili neznatni, a dugovi su ipak ostali. A ja moram da živim. Ako bih potrošio sto miliona na snimanje filma, ne bih više mogao da ih vratim. Od svih filmova koje sam snimio, samo tri: »Teloharitelj«, »Cubaki Sandžuro« i »Raj i pakao« mogli su da mi isplate troškove. Ostali nisu pokrili utrošeni novac... Pa i ljudi su postali sasvim drugaćiji... Ranije su se u grupi okupljali oni koji su hteli da rade i koji su voileli filmsku umetnost, a sada... u svesti mnogih glavno mesto zauzima zarada...

Prevod s ruskog:
Milan Čolić

Akira Kurosava — Mastera zarubežnog kinoksusstva, Moskva, 1977.

režija bioskopskog filma

— filmsko umetničko delo između magije i konzumacije —

jovan jovanović

Pronalazak kinematografa (filmske kamere i projektor) nastao je izvan sfera klasične kulture, umetnosti i estetike. Bioskop je samo uspešni završetak vekovnog ljudskog traganja za mogućnošću oživljavanja pokreta, tj. stvaranja iluzije života. Mnogobrojni pronalazači kinematografa, među kojima se izdvajaju braća Limijer, samo zato što su prvi organizovali javnu bioskopsku predstavu 28. decembra 1895. nisu bili umetnici, estetičari ili mescene, već ljudi najrazličitijih zanimanja, koji su kulturom, u tradicionalnom smislu reči, nisu imali nikakvih dodirnih tačaka.

Kinematograf, odnosno bioskop, nije pronađen iz estetskih razloga, već iz potrebe magijskog oživljavanja realnosti, što ima dalekosežne posledice po prirodu filma i po prirodu filmske režije, koja samo jednim svojim delom ulazi u polje estetskog i umetničkog, da bi se pretežno ovaplotala u domenu magijskog.

Pronalazeći kinematografske projekcije, tvorci bioskopa, braća Limijer, nisu bili svesni kompleksnosti svog izuma. Kada je posle prve javne bioskopske predstave, dotadašnji madioničar Žorž Melijes hteo da kupi pronalazak od braće Limijera, odbijen je uz sledeći odgovor: »To bi za vas bila propast. To se može neko vreme iskoristiti kao naučna zanimljivost, ali izvan toga nema nikakve trgovачke budućnosti.«

Međutim, Melijes je genijalnom intuiriom osetio magijske mogućnosti filmske projekcije. Film ne mora biti samo »oživljena fotografija«, fiksacija dela sirove stvarnosti, kao kod braće Limijera, već može da artikuliše priču, koja u sebi spaja realnost i maštu.

Ubrzo se otkriva prava priroda filma, jedinstvenog izražajnog sredstva, koje po prvi put u ljudskoj istoriji uspeva da spoji svakodnevno i imaginarno, pojavnio i podsvensno, banalno i fantastično, jednostavno rečeno – život i san, u jedno novo dijalektičko jedinstvo suprotnosti, u kojem stvarnost teži ka izmišljenom, a mašta nalazi svoje potpuno ovaplodenje u konkretnoj filmskoj projekciji na bioskopskom platnu.

Da bi se govorilo o režiji bioskopskog filma, potrebno je analizirati način na koji gledaoci primaju filmsko delo. Doživljaj filma nije prevashodno racionalan čin, već kompleksno psihofiziološko učešće u novoj stvarnosti koju film uspostavlja i strukturiše. Francuski filmski teoretičar Edgar Moren² je lucidno razmotrio ambivalentnu prirodu filma, koja omogućava neprestano prevazilaganje realnog u pravcu imaginarnog i obratno, čime se, zapravo, artikuliše filmska stvarnost. Filmski gledač afektivno participira u

zbivanja i ličnosti na filmskom ekrantu. Kao neka vrsta »paralelne« stvarnosti, film provočira kod gledača pojavljivanje dvojnika, alter egu, i artikuliše ispoljavanje podsvenskih sadržaja njegove ličnosti. Gledač se projektuje u filmsku stvarnost, da bi se istovremeno identifikovan sa ličnostima konkretnih filmskih priča. Tako film najpre razgradije svakodnevnu ličnost gledaoca, da bi je zatim ponovo artikulisao u novu ličnost, izmenjenu i obogaćenu podsvenskim sadržajima, koji se izvijavaju tokom filmske projekcije. Gledač žive svojevrsni novi život tokom gledanja filma, doživljavajući bogatstva sadržaja svog imaginarnog dela ličnosti, koje nema mogućnosti da se realno ovaploti u svakodnevnu svetu nužnosti i banalnosti.

Film jeste vidljiv, konkretni izraz imaginarnog i, istovremeno, stvarnost preobražena u imaginarni. Film jeste svojevrsno prevazilaganje jaza između stvarnog i imaginarnog, i njihova čudesno »spajanje« u novu, filmsku realnost, koja zadržava atribute obe kategorije. Otuda film nije i ne može biti pečatito razvijena »fabrika snova«, kako se to često kaže, već stvarnost preobražena logikom sna i sanjanje realizovano u svakodnevnom. »Prvi problem koji iskrasa pred istraživača i koji se tiče samog smisla postojanja filma jeste problem sna i stvarnosti« – napominje Anri Azel.³

Za razliku od tradicionalistički vaspitanih umetnika i estetičara, koji su – kakve li zablude i kakvog li nerazumevanja – film proglašavali za prolažnu i kulturi nedostojnu »vašarsku zabavu«, filmska publike je već posle prvih bioskopskih projekcija osetila kompleksnu i humanizirajuću prirodu filmskog medija.

Dok su prvi filmski autori istovremeno bili i producenti i reditelji svojih dela, ove dve profesije se ubrzao razdvajaju, jer film koji je najpre bio manufakturni proizvod, ubrzao poprima osobine robe koja se industrijski proizvodi. Producenci, proizvođači filma, dobijaju sve značajniju ulogu u proizvodnji, što znači da suštinski odlučuju o karakteru filmskih dela. Oni ne samo da rukovode industrijskom proizvodnjom filmova, na koju je novi medij »prinudjen« zbog prirode svoje tehnike i tehnologije, već presudno oblikuju strukturu bioskopskog filma.

Prije filmski producenti su, baš kao i pronalazači kinematografije, bili ljudi izvan sfera klasične kulture i umetnosti, neopterećeni tradicionalnom estetikom i idejama o umetničkom delu, ali vrlo fleksibilni što se tiče prirode filma i potreba bioskopske publike, koja, za njih, postaje i ostaje najautoritativniji kritičar. Producenci su stvorili bioskopski film, istoriju narativnog filma.

Upravo su industrijska proizvodnja i tržišna eksploracija omogućile realne preduvjede da film opstane kao novo izražajno sredstvo i deo masovne kulture XX veka. Bioskopski, industrijski film je istovremeno estetski proizvod i roba, koja za producenta, proizvođača, ima prevashodnu prometu, a za gledače, potrošače, upotreblju vrednost. Međutim, producenti su uvek morali da vode računa o kulturnom nivou publike, koja je, tokom relativno kratke, ali veoma dinamične istorije filma, stalno tražila nove i bogatije sadržaje. Istorija filmskih žanrova na najbolji način pokazuje stalno usavršavanje kulturnih potreba široke publike. Određeni filmski žanr, gotovo obavezna forma bioskopskog filma, neprestano se menja i obnavlja u skladu sa zahtevima novih generacija filmske publike, kako na planu sadržine, tako i na planu poruka. Ovo je naročito primetno u nekoliko poslednjih decenija. Ambiciozni, u američkoj terminologiji »prestižni« filmovi, »festivalski«, prikazana i nagradena dela postaju najkomercijalnija.