دوران استودیو:
تنش میان حرفه و هنر سینما

مسعود اوحدی

دوران معروف به «دوران استودیو» یکی از پر تنش‌ترین دوران‌های تاریخ سینمای آمریکا، و به لحاظ درس‌ها و آموزه‌هایی که در خود دارد، یکی از حساس‌ترین مقاطع تاریخ سینماست. این دوران با تحقق سینمای ناطق و نخستین بحران اقتصادی آمریکا هم‌زمان شد و تا بحران جهانی دیگری، یعنی جنگ جهانی دوم به طول انجامید. البته، پانزده سال فاصله (۴۵ ـ ۱۹۳۰) تاریخ نظام استودیویی نیست؛ طول نظام استودیویی به درازای سینماست. از استودیوی بلک ماریا (Black Maria) ادیسون تا استودیوهای امروزی همواره نظام تولید زنجیره‌ای فیلم به اشکال مختلف و در چهارگوشه جهان نمودی داشته است. اما این دوره پانزده ساله دوران پیدایی، تحول، اوج و حضیض نگرش‌های مادی و معنوی درباره سینما به عنوان هنر، صنعت سرگرمی، و فعالیت اقتصادی است. دوران استودیو نه تنها محصول تاریخ، به‌طور کلی است: تلخی تجربه ورشکستگی اقتصادی آمریکا در آغاز دهه سوم سده گذشته و در صحنه اقتصاد سرمایه‌داری به شیرینی موفقیت در نظامی تولیدی مبدل شد که می‌توانست رؤیای کامیابی را در ناخودآگاه تماشاگران خسته از واقعیت‌های تحمیلی جای دهد.

دوران استودیو از نظر کمی (پیش از هر چیز) از پربارترین دوران‌های تاریخ سینمای آمریکاست: آمارهای موجود در این زمینه، بسیار گویا هستند: در سال ۱۹۳۸، ۶۵ درصد جمعیت آمریکا به سینما می‌رفتند، در حالی که در سال ۱۹۶۸ فقط ۱۰ درصد این جمعیت «سینمارو» بود. فقط در سال ۱۹۳۷، بیش از ۵۰۰ فیلم در استودیوهای هالیوود ساخته شد، در صورتی که در سال ۱۹۶۹ این رقم فقط به ۱۷۵ رسید.

در سال‌های دهه ۱۹۳۰ کثرت تماشاگرانی که حالا به فرهنگ سینما ـ حداقل به عنوان فرهنگی مصرفی ـ خو گرفته بودند، زنجیره‌ای از نیازها را مطرح ساخت: انبوه تماشاگران نیاز به انبوه سینماها را پیش آورد و انبوه سینماها نیاز به ساخت انبوه فیلم‌ها را مطرح ساختند و این‌جا بود که نیاز به استودیوهای بزرگ و پر کار که بتوانند آن‌قدر فیلم بسازند که انبوه سینماها از انبوه تماشاگران لبریز شوند، به میان آمد.

اما، بعد از جنگ جهانی دوم این زنجیره وابستگی جهتی معکوس پیدا کرد. به هر حال، نیاز به تعداد فوق‌العاده زیاد فیلم در واقع تضمین بقای نظام استودیویی بود و این نظام استودیویی اصلاً برای تولید کمی عمل می‌کرد. به همین جهت، استودیوهای بزرگ سال‌های دهه ۱۹۲۰ (استودیوهای دوران صامت) صرفاً با افزودن بخش‌ها یا دپارتمان‌های جدید به سازمان پیچیده خود، با «موقعیت ناطق» هماهنگ شدند. دو ستون تولید فیلم صامت یعنی نیروی انسانی (کارگری) و تخصص در صنعت فیلم ناطق حتی مهم‌تر و ضروری‌تر شناخته شد. بدین‌گونه چند حوزه عمل و دپارتمان جدید، دپارتمان‌های موسیقی، صدامیزی و صداگذاری، تکنسین‌های صدا و دستگاه‌های مربوطه به حوزه‌های عمل در استودیوهای صامت افزوده شد. دپارتمان فیلمنامه تخصصی‌تر شد. کار بعضی از نویسندگان پالایش طرح تفصیلی فیلمنامه بود و بعضی دیگر کارشان تقسیم این طرح به جزئیات یا عناصر نمابه‌نمای آن. گروهی دیگر هم فقط دیالوگ‌ها را به طرح می‌افزودند.

بدین ترتیب، مایملک فیلم از یک حوزه عمل به

حوزه عمل دیگر سفر می‌کرد: از ایده داستان به فیلمنامه کامل، تا هنگامی که کار به دست کارگردان سپرده می‌شد (و غالباً این زمان فقط یک روز پیش از شروع فیلمبرداری بود)

بعد از پانزده تا سی روز فیلمبرداری، کارگردان دستور فرستادن مواد فیلمبرداری شده به دپارتمان تدوین را صادر می‌کرد. فیلم در آنجا تدوین می‌شد و فیلم نهایی برحسب دستورات تهیه کننده شکل پیدا می‌کرد.

فقط مهم‌ترین کارگردانان از موهبت شکل دادن به فیلمنامه پیش از فیلم‌برداری، و سپس کنترل تدوین آن برخوردار بودند. فیلم از دپارتمان تدوین به دفاتر پخش و از آنجا به زنجیره سینماهای «در انتظار» می‌رفت. سینماهایی که صاحبان همان استودیوها یا شرکت‌های فیلم‌سازی بودند. زنجیره تولید فیلم بدین‌گونه کامل می‌شد: محصول یا کالایی که فیلم نام داشت خط تولید را از ایده اصلی تا نمایش نهایی طی می‌کرد و تمامی مراحل توسط کارخانه‌ای به نام استودیو کنترل می‌شد. ساختار صنعت فیلم آمریکا از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ بدین‌سان بود.

اما سال‌های فراوانی نگرانی‌های مربوط به خودش را داشت؛ سقوط «وال‌استریت» در سال ۱۹۲۹ که همان آفت ناگهانی نبض اقتصاد آمریکا بود، اتفاقاً اثر کمی بر صنعت فیلم داشت و این در حالی بود که تمام آمریکا رسماً ورشکسته بود. آمریکایی‌ها هرطور بود سکه‌های ته جیب خود را برای دیدن فیلم نگاه می‌داشتند. در واقع، کسادی اقتصادی نخست در سال ۱۹۳۳ به صنعت فیلم حمله کرد: خرید بلیط کم شد، سینماها بسته شدند، تولید کاهش یافت اما، سیاست‌های اقتصادی عاقلانه و دقیق، کمک دولت، و حتی «راه‌گشایی اخلاقی»، صنعت فیلم را به جاده سلامت بازگردانید. منشاء این «راه‌گشایی اخلاقی» در کجا بود؟ آیا این راه‌گشایی چیزی جز اعمال سانسور بود؟ مسلماً

اداره برین (Breen) منشاء این راه‌گشایی بود، اما در مورد پرسش دوم تأمل بیشتری لازم است. در سال ۱۹۳۴ جوزف برین مسوول اتحادیه تهیه‌کنندگان و پخش‌کنندگان فیلم در آمریکا شد. مسوولیت ویژه برین برای دفتر هیز (Hays) اعمال موازین اخلاقی در سینما بود. برین خود کاتولیکی بود که از سینما سر رشته‌ای نداشت و سازمان تازه ـ شکل گرفته لژیون عفت کاتولیکی او را بر سر این مسوولیت گذاشته بود. کار اداره برین این بود که به مؤمنین می‌گفت که از فیلم‌هایی که کلاً یا جزئاً به لحاظ اخلاقی «مسئله» دارند، بپرهیزند. برین یک

بروشور رهنمودهای اخلاقی نوشت که فیلم‌ها را از «غیر اخلاقی بودن» باز دارد. برطبق مفاد این بروشور:

۱ ـ فیلم‌ها باید از خشونت و وحشی‌گری بپرهیزند (به ویژه خشونت گانگسترها و ویژه‌تر از آن، خشونت پلیس)

۲ ـ فیلم‌ها باید از تجسم هر نوع رابطه آزاد بین زن و مرد (رابطه خارج از کانون زناشویی، یا فراتر از کانون زناشویی، یا رابطه انحراف‌آمیز) اجتناب کنند.

۳ ـ فیلم‌ها نباید زندگی غیرقانونی و غیر اخلاقی را ممکن یا دلپذیر نشان دهند (پس دیگر نمی‌شد گانگسترها را در حالی که زندگی خوبی می‌گذرانند ـ حتی اگر سرانجام قانون به خدمتشان می‌رسید ـ نشان داد)

رهنمودهای اخلاقی برین ازدواج و زناشویی را به صورت یک نهاد مقدس درآورد و به کاربردن خیلی از واژه‌ها هم ممنوع بود.

طعنه تاریخ در این‌جاست که رهنمودهایی که هالیوود برای مصلحت‌اندیشی در سال ۱۹۳۴ پذیرفت، سی سال بعد به همین دلیل کنار گذاشته شد و همان واژه‌های ممنوع سال‌های دهه ۳۰ در سال‌های دهه ۱۹۶۰ کاملاً باب گردید.

به هر حال، رهنمودهای اخلاقی برین تنها دلیل نجات صنعت فیلم نبود. هالیوود علاوه بر آرام‌بخشی تماشاگران از لحاظ ترس‌های اخلاقی، با توسل به حرص تماشاگر خود را از بحران اقتصادی دور نگاه داشت: دو فیلم با یک بلیط در همه‌جا (به غیر از سینماهای مجلل که فیلم‌های اولین‌بار را نشان می‌دادند) باب شد و به صورت استاندارد در آمد. هالیوود جاذبه سومی را هم به آن دو فیلم افزود: حالا تماشاگران می‌توانستند در فاصله دو فیلم به بازی‌هایی مثل «بینگو» بپردازند و جایزه بگیرند. یعنی، با پول و غذا (به عنوان جایزه) و خلاصه «تفریح کرده» به خانه بازگردند. بدین‌گونه، استودیوها از بحران اقتصادی ۱۹۳۳ جان به در بردند و در سال ۱۹۳۵ (منافع آنها افزایشی فوق‌العاده یافت. سال‌های جنگ بحران پولی را برای چند سال دیگر نامرئی کرد، چنان که صنعت فیلم آمریکا بهترین سال مالی خود را در سال ۱۹۴۶ داشت.

اما مهم‌تر از این واقعیات و زنجیره‌های علت و معلول در تاریخ، واقعیات زیباشناختی دوران استودیو بودند که تأثیراتی بسیار آموزنده از خود به جای گذاشتند.

نظام استودیویی تنش واضحی بین هنر سینما و حرفه و کسب و کار فیلم ایجاد کرد. منشاء این تنش در کجا بود؟ اینجا، واقعیاتی به بلندای تاریخ هنر در برابر تاریخ سینما قد علم کرد: تاریخ هنر یادآور این حقیقت است که، هنر اساساً نمی‌تواند ضوابط تولید انبوه را بپذیرد؛ خلاقیت با تقسیم کار در حوزه‌های عمل مختلف و پیروی از برنامه‌های دقیق جور درنمی‌آید. با آن که در فاصله سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵، ۷۵۰۰ فیلم‌سینمایی در هالیوود ساخته شد، ولی فقط ده ـ دوازده کارگردان و شاید ۲۰۰ فیلم این دوران هم از قدرت بیان سینمایی و هم از ارزش‌های تفننی برخوردارند. علی‌رغم تنش بین تجارت و خلاقیت، تشابهات و وضعیت‌های موازی بین فیلم‌های هالیوودی در فاصله سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ و دوران بسیار غنی درام انگلستان در فاصه سال‌های ۱۵۶۷ تا ۱۶۴۲ وجود دارد، مثلاً، فیلم‌های استودیویی مثل درام رنسانس از محبوبیت فوق‌العاده و تماشاگران بسیار زیاد، تماشاگرانی با هرگونه زمینه اجتماعی، اقتصادی و تحصیلی برخوردار بودند.

نمایشنامه‌ها و بازیگران دوران الیزابت (تئاتر الیزابتن) خود محصول شرکت‌های تئاتری رپرتواری (شرکت‌های تئاتری که تعدادی نمایشنامه را در طول سال به اجرا درمی‌آوردند) بودند که کارکنان دایمی داشتند؛ نویسنده‌ها، بازیگران، تکنسین‌ها، مدیران،

جامه‌داران و طراحان در زمره این کارکنان بودند. هم‌چنان که، فیلم‌ها هم محصولات استودیوهای سینمایی رپرتواری با همان‌گونه کارکنان دایمی و مشابه بودند.

استودیوهای سینمایی مثل گروه‌های تئاتری دوران الیزابت، نقش‌ها را بین گروه ثابت بازیگران تقسیم می‌کردند و این بازیگران، هر کدام نوع خاصی از نقش‌ها را بارها و بارها به تکرار بازی می‌کردند (نقش‌هایی مثل: پیرمرد، شخصیت کمیک، شخصیت جوان یا نوجوان، مرد یا زن اول فیلم، رقصنده، خواننده، بچه و...)

همان‌طور که شخصیت‌های شکسپیر از یک نقش کمیک یا تراژیک به نقش کمیک یا تراژیک دیگر می‌رفتند، بازیگرانی مثل میکی رونی و کلارک گیبل هم همین تشابهات نقش را در استودیوهای M. G. M به ظهور می‌رساندند.

از آن طرف، همانند فیلم‌های دوران استودیو، نمایش‌های الیزابتی از یک شیوه لباس، کلیشه‌ها و قراردادهای زمان خود برخوردار بودند و صحنه‌های تراژیک، تدابیر کمیک، قراردادهای گونه پاستورال (قابل مقایسه با گونه وسترن)، صحنه جنگل و... مشابهی داشتند.

و سرانجام آن که، درست مثل آن زمان که یک اثر شکسپیر، مارلو یا جانسون می‌توانست یک قرارداد تئاتری را به یک سبک شخصی مبدل کند، یک اثر لوبیچ، فن‌اشترنبرگ یا فورد می‌توانست یک قرارداد استودیویی را به بیانی کاملاً شخصی تبدیل کرده و آن را تماماً از آن خود کند.

اما مهم‌ترین تفاوت‌های درام الیزابتی و فیلم‌های استودیویی در آن بود که: اولاً، استودیوها آثار شکسپیری یا شکسپیر را به وجود نیاوردند (هر چند که حضور شکسپیر در تئاتر الیزابتی هم خود یک استثنا است).

ثانیاً، هزاران فیلم «سردستی» و کاملاً کلیشه‌ای سال‌های دهۀ ۱۹۳۰ هنوز وجود دارند و تلویزیون از آنها پدیده‌های پایدار ساخته است، در حالی که، فقط «چند صد» نمایشنامه از هزاران نمایشنامه‌ای که در طول سال‌های ۱۵۷۶ تا ۱۶۴۲ نوشته شد، گم نشده و هنوز موجوداند.

در این میان، دو راه برای نگریستن به محصولات هنری نظام رپرتواری، از لحاظ تولید سرگرمی دراماتیک از نوع بسیار پر طرفدار و محبوب داریم:

اول، این که به زبده‌ترین محصولات این نظام، یعنی آثار شکسپیرها و جانسون‌ها نگاه کنیم یا، به «نوعی»ترین و قراردادی‌ترین این محصولات توجه کنیم. ولی، هرگونه برآورد منصفانه نظام استودیویی باید هر دو نگرش را در خود داشته باشد.

ژانرها، دوایر سینمایی، و قراردادهای سینمایی نظام استودیویی

نظام استودیویی هم موضوع داستان فیلم و هم سبک سینمایی آن را کنترل می‌کرد. فرمول‌های ساخت داستان، شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی و فیلمبرداری بر فیلم‌های هالیوودی مسلط بود. اصل کلیدی در انتخاب «مواد داستان» صرفاً این بود که، ایده‌ای که قبلاً توانسته عمل کند احتمالاً بار دیگر عمل خواهد کرد. فیلم‌ها مفاهیم خاص و یگانه و فردی نبودند، بلکه می‌خواستند مجموعاً و با هم در انواع (تیپ‌ها) و به صورت دوایر یا سیکل‌هایی جمع آمده و ارایه شوند. تجهیزات جدید صدا تماشاگر را با موازین تازه‌ای آشنا کرده بود. هالیوود سیکلی از فیلم‌هایی را که دیالوگ‌های خشن گانگسترها را مثل گفت و گوهای خانوادگی جلوه می‌داد، تولید کرده بود.

از میان ژانرهای دوران استودیو، ژانر فیلم‌های گانگستری شاخص‌ترین آنها بود، نخستین فیلم‌های گانگستری، وحشی‌گری دنیای زیرزمینی را شکوهمند

جلوه می‌دادند. فیلم‌هایی همچون سزار کوچک، صورت زخمی، و دشمن مردم برخلاف سرنوشت شوم قهرمانان آنها، در واقع ستایشی از جسارت، پرخاشگری و عمل‌گرایی ضد قهرمانان است. بعدها، رهنمودهای اخلاقی برین شخصیت‌های خشن و خشن‌گو را در طرف موافق قانون (یعنی، پلیس) قرار داد.

ژانر گانگستری شماری از ژانرهای فرعی خود را در زمره تولیدات نظام استودیویی جای داد: مثل، فیلم‌های مربوط به ماجراهای زندان (خانه بزرگ، سن‌کوئنتین و...) یا: فیلم‌های مربوط به دنیای مطبوعات ـ روزنامه و خبرنگار ـ (صفحه اول، اخبار مهم، نیروی مطبوعات و...) اینجا، خبرنگار حکم همان گانگستر را داشت منتهی به جای هفت تیر و مسلسل، از ماشین تحریر استفاده می‌کرد. فیلمنامه‌نویس معروف، بن‌هکت (Ben Hecht) برای هر سه ژانر مورد بحث فیلمنامه می‌نوشت و آثار او بعدها مورد تقلید فراوان قرار گرفت.

تکنیک همگام‌سازی صدا و تصویر علاوه بر دیالوگ‌های منطبق با تصویر ـ که ژانر گانگستری و ژانرهای فرعی آن را تحقق بخشید ـ امکان جلوه‌های پیچیده موسیقایی و ریتمیک را نیز فراهم آورد: حالا خواندن و رقصیدن می‌توانست در هر ضرب دلخواه همگام شوند. حالا، صدا و تصویر در یک شکل سینمایی حاصل از مونتاژ آنها می‌توانستند با هم ترکیب شوند. اساساً ژانر موزیکال آغازگر دوران ناطق بود. نخستین فیلم‌های ناطق دُفورست Deforrest (فونو فیلم) و فیلم‌های کوتاه برادران وارنر (ویتافون) از خوانندگان و هنرمندان نمایش‌های «وود ویل» استفاده می‌کردند. خواننده جاز که به عنوان نخستین فیلم ناطق معرفی شده، بیشتر فیلم «خوانندگی» بود تافیلم دیالوگی. فیلم روشنایی‌های نیویورک هم که نخستین نمونه فیلم گانگستری ناطق بود چندین صحنه آواز در خود داشت.

نخستین فیلم‌های موزیکال یا نسخه‌های فیلم شده نمایش‌های «برادوی» ـ با همان ستارگان اصلی آن نمایش‌ها ـ بودند، یا فیلم‌های کمدی ـ موزیکال با داستان‌های مربوط به اروپا (به شیوه لوبیچ) با شرکت موریس شوالیه و جنت مک دانلد. سیکل دوم موزیکال‌ها، از مجموعه داستان‌های مربوط به پشت صحنه نمایش تشکیل می‌شد. موضوع این فیلم‌ها تلاش‌های آهنگساز جوان، ماجراهای عضو گروه کُر و.. بود و بخش‌های موزیکال را غالباً باربی برکلی کارگردانی می‌کرد. موزیکال‌های برکلی آمیزه افسون کننده‌ای از بخش‌های دراماتیک رقیق و بسیار «رو» و سبک تصویری خیره کننده و به اصطلاح «شهر فرنگی» بخش‌های موزیکال بود. سبک‌های موزیکال دیگر شامل کمدی‌های رمانتیک آمیخته با موسیقی به شکل صمیمی‌تر و یکپارچه‌تر، با شرکت فرد آستر و جینجر راجرز بود. فرم‌های اُپرت هم همواره با شرکت نلسون ادی، جنت مک‌دانلد و آلن جونز عرضه می‌شد. آهنگسازان بزرگ آمریکا، جرج گرشوین، جروم کرن، و کل پورتر آثاری فراموش نشدنی برای این آثار ساختند.

هر فیلم موفق چندین و حتی ده‌ها مورد تقلیدی را به دنبال می‌آورد. در این میان فرمول‌های سبک هم مثل فرمول‌های خط داستانی بسیار مقیدانه بود. نظام استودیویی تفاوت‌های سبک و اختلاف تم و داستان را از میان برمی‌داشت. کارگردان نه تنها با فیلمنامه‌ای که نمی‌توانست آن را تغییر دهد سر و کار داشت، بلکه وارث مجموعه کاملی از دکور، لباس، و کارکنان استودیو اعم از فیلمبرداران، تکنسین‌ها و متصدیان صدا بود. هرگونه تمایل و انگیزه کارگردان در جهت سبک شخصی، حتی پیش از شروع فیلمبرداری سرکوب می‌شد زیرا استودیو سیاستی کلی در زمینه نورپردازی، طراحی، فیلمبرداری و تدوین داشت. در واقع، مهم‌ترین ویژگی‌های سبک فیلم در دوران استودیو در این موارد خلاصه می‌شد: نخست آن که، فیلم ناطق،

«فیلم گفت و گویی» است: گفت و گو همواره رجحان داشت، به ویژه که حالا نویسندگان دیالوگ سینمایی می‌دانستند که این‌گونه دیالوگ‌ها را چگونه بنویسند. دوم، حالا که بازیگر می‌توانست از محلی به محل دیگر برود و هم دوربین و هم میکروفون به دنبالش بروند، صحنه‌های گفت وگودار «هموار»تر شده بود. به هر حال، گفت وگو چرخ این فیلم‌ها را می‌گرداند.

فرمانروایی دیالوگ عواقب دیگری را نیز از نظر سبک به دنبال داشت. نخست، موقعیت و زاویهٔ دوربین روشن‌کننده و شاخص وضع گوینده دیالوگ، و واکنش شخصیت‌های دیگر نسبت به حرف‌های او بود، نه آن که گفت وگو سرپوشی برای واکنش شخصیت‌های دیگر باشد.

دوم، زوایای بسیار رو به بالا، بسیار رو به پایین، نماهای بسیار نزدیک، بسیار دور، و حتی چرخش عمودی دوربین و حرکات چرخشی، حتی در تصویری‌ترین آثار و فیلم‌های سرشار از تخیل، «غیر معمول» محسوب می‌شدند.

سوم، تدوین هم مثل فیلمبرداری کاملاً به ضرورت نقش و عملکرد صحنه بستگی داشت. قاعده این بود که، برش سریع تماشاگر را از حرف‌های گوینده دیالوگ منحرف می‌کند. مونتاژ که یکی از مهم‌ترین ابزار بیانی فیلم‌های صامت بود، فقط برای جلوه‌های گهگاهی و ارائه واضح یک موضوع کنار گذاشته شده بود، جلوه‌هایی مثل: گذر زمان، یا خلاصه اعمال شخصیت.

چهارم، نورپردازی هم به جای ویژگی تونال، جنبه کارکردی داشت: نور واضح، درخشان و هم‌تراز بود تا توجه از گوینده منحرف نشود. صحنه‌ها را برای ستارگان مشهور نورپردازی می‌کردند نه برای ایجاد فضا و جو دراماتیک. طراحان و فیلمبرداران از نور برای زیباترکردن آدم‌های زیبا استفاده می‌کردند. فیلم‌های آمریکایی دوران استودیو مبدل به رسانه‌ای روایی، برونی یا برون‌افکنانه شدند. روانشناسی انسان، دنیای حساسیت‌ها و احساسات درونی، انگیزه‌ها و غیره، فرمول‌بندی شده و صرفاً در خدمت رویدادهای داستان بودند.

این قراردادهای استودیویی مانع بزرگی بر سر راه خلاقیت فیلمسازان می‌گذاشت. نظام استودیویی علاوه بر کارگردانان فیلم‌های کم‌هزینه رپرتواری، کارگردانان بزرگ را هم از تأثیر خود بر کنار نمی‌داشت. البته کسی از کارگردانان هالیوود انتظار نداشت که شاعر، نقاش یا متفکری مثل رنوار، کارنه یا ویگو باشند. کارگردانان این دوران بیشتر شبیه استاد بنا بودند تا مهندس معمار. حتی رنوار، کلر، و لانگ هم پس از ورود به هالیوود فیلم‌هایی ساختند که علی‌رغم بینش شخصی، تم و ترکیب‌بندی‌های خاص آنها، دارای ویژگی غیرشخصی سینمای هالیوود است.

استودیوها بهترین کارگردانانشان را مجبور به پریدن از این شاخه به آن شاخه می‌کردند: از ماجراهای جنگل به موزیکال‌های پشت صحنه نمایش، و از آنجا به داستان‌های تاریخی و کمدی‌های معاصر و از آنجا به اپرت، داستان‌های گانگستری و....

فیلم‌های آمریکایی دوران استودیو نه تنها وسیله گریز و فراموشی، که وسیله تبلیغات هم بود: آمریکایی واقعی این دوران پول خرید لباس گرم نداشت اما در سینما زیباترین، خوش دوخت‌ترین و گران‌بهاترین لباس‌ها را می‌پوشید، یا پول اجاره‌خانه نداشت، ولی در آن فیلم‌ها ساکن آپارتمان‌های زیبا با مبلمان‌های گران‌قیمت بود. همان‌طور که مادی‌گرایی لاابالی سال‌های دهه ۱۹۲۰ جای معصومیت و سادگی دوران گریفیث را گرفت، خوش‌بینی سال‌های دهه ۱۹۳۰ و به‌طور کلی دوران استودیو، نیز جایگزین ارزش‌های عصر جاز شد. در این میان، کارگردانان بزرگ آنهایی بودند که توانستند بینش شخصی و انرژی نبوغ خود را به قراردادها و کلیشه‌های این زمان تزریق کنند.