

LIMBAJUL TELEVIZAT—ÎMPRUMUTURI NERAMBURSABILE DIN CINEMATOGRAFIE

*Andrei DUMBRĂVEANU,
doctor în sociologie,
conferențiar universitar*

Istoria televiziunii ne dovedește că transmiterea imaginilor la distanță datorează invenției unor dispozitive aparent nesemnificative. În ajunul anului 1883, într-o cameră de hotel din Berlin, Paul Nipkow inventa telescopul electric sau Discul lui Nipkow – un element de bază pentru descompunerea mecanică a imaginii și transformarea ei în oscilații electrice și mai apoi în unde electromagnetice. Astfel au fost puse bazele televiziunii mecanice. În 1897, un alt inventator german, fizicianul Karl Braun, a descoperit tubul catodic, care a constituit elementul- cheie pentru televiziunea electronică – bunicuța televiziunii moderne.

Când inventatorii germani erau preocupați de transmiterea imaginilor la distanță, la Paris doi ingineri francezi, frații Auguste și Louis Lumière, în 1895 demonstau „aparatură crono-fotografică” – o invenție care fixa realitatea fotografică în imagini dinamice – camera de filmat. Astfel se naște cinematografia. Și televiziunea, și cinematografia au fost concepute în aceeași perioadă, la sfârșitul sec. XIX, numai că cinematografia a demarat mai ușor. Tehnicile de filmare, de proiecție, de producere și distribuție a filmelor s-au dovedit a fi mai puțin sofisticate decât cele care asigurau transmiterea fără fir a imaginii la distanță – televiziunea, deși și cinematografia, și televiziunea au putut să apară și să existe numai unui simplu fapt, ce constă în „imperfecțiunea” recepționalizării imaginii de către creierul uman, numit inerția vederii.

Ochiul percepe imaginea cu ajutorul razelor de lumină, ce trece prin pupilă și se proiectează pe retină – o membrană subțire și transparentă a globului ocular. De pe retină imaginile sunt transmise prin nervul optic centrului, unde se creează senzația de vâz. Ca să ajungă în zona vizuală a creierului, de pe retină trece un fragment de timp, măsurat în fracțiuni de secundă. Dacă imaginile sunt proiectate pe retină cu o viteză ce coincide cu viteza transiterii lor în zona

vizuală de nervul optic, atunci în creier apare senzația unei imagini neconținute și nu a uneia fragmentate. Frații Lumière, care erau ingineri, producători de aparate de fotografiat, au reușit să fotografieze imagini dinamice, succesive cu viteza mișcării imaginii de pe retină la zona vizuală. Proiectate mai apoi pe ecran, în fața oamenilor, aceste imagini au fost percepute de public ca o mișcare continuă – realitatea fluentă, filmică.

Frații Lumière au produs o mare revoluție în spectacolul public, deși nu credeau în viitorul filmului. Considerând că este un capriciu de scurtă durată, ei au declanșat o vastă campanie de vânzare a aparatelor de filmare și proiecție. Inginerii uzinei *Mon plaisir* devin agenți comerciali și operatori de film. Pentru a face publicitate aparatelor, ei merg prin țările lumii: la Bruxelles, Madrid, St. Petersburg, Bombei, Rio de Janeiro, Budapesta, București, Sydney, Osaka, Chișinău etc., etc. Filmele lor reprezintă jurnale de actualități din mai multe țări ale lumii, proiectate în timpul prezentării tehnicii cinematografice. Operatorii de cinema, ingineri la uzina Fraților Lumière, descoperă primele procedee de mișcare: mișcarea camerei față de obiect (travlingul), mișcarea obiectului față de cameră, cadre panoramice pe orizontală. Ei creează primele filme de nonficțiune. Cinematograful de ficțiune va datora mult lui George Méliès.

Prezent la proiecția primului film „Sosirea trenului în gara de la „Grand Cafe””, Georges Méliès a vrut să cumpere de la Antoine Lumiere aparatul fiului său, însă acesta l-a refuzat, motivând că moda cinematografului avea să fie de scurtă durată și el dorea să-și însușească tot beneficiul invenției. Méliès n-a disperat, ci a mers la Londra, de unde și-a procurat un aparat de filmare cu proiecție și peliculă „Kodak”. Dotat cu simțul frumosului, Méliès picta și era pasionat de teatrul de iluzii optice, scamatorii și mistică. Cumpărând teatrul „Robert Houdin” din Paris, el aplică sistematic în cinematograful majoritatea procedeelelor din teatru: scenariu, actori, costume, machiaj, decoruri, mașinării, împărțirea subiectelor în scene sau în acte etc. El valorifică din plin, utilizând cunoștințele de epocă, iluzionismul și trucajul fotografic și scenic. La Méliès trucul caută totdeauna să surprindă, este un scop, iar nu un mijloc.[1, p.25-26]

Dacă la operatorii fraților Lumière montajul venea din cerințele caracteristice reportajului de a lipi două evenimente filmate în locuri diferite, la Méliès montajul însemna schimbarea de cadru. Ideile îi vin absolut întâmplător. Iată un exemplu: în timp ce proiecta o peliculă filmată în stradă, observă cum un omnibus se transformă în dric. Camera s-a blocat când în fața ei trecea omnibusul, defecțiunea a fost reparată și filmările reluare, când în cadru a intrat dricul. Astfel omnibusul se transformase în dric. A fost o idee novatorie pentru trecerile ulterioare ale lui Méliès. El inventează limbajul trucajului cinematografic, fiind fidel implementării în cinematografie a principiilor teatrale de creație, Méliès este considerat părinte al filmului de ficțiune.

David Griffith, regizorul novator de filme americane, spunea de Méliès, deși nu-l cunoscuse personal: „Îi datorez totul!”. Mai exact, Griffith ar fi trebuit să spună: „Datorez totul lui Lumière și lui Méliès”, căci apariția acestor doi oameni deschidea un duel de antiteze în care Griffith prin geniul său avea să fie unul dintre arbitri. [1, p. 29]

Criticii și istoricii francezi divizează cursul filmului în două torente: primul pornește de la Lumière, de unde vine cronică, reportajul, documentarul – filmul de nonficțiune, unde realitatea vieții este prezentă în toate formele ei. De la Méliès ne-a rămas filmul cu actori, care reconstruiesc viața prin subiecte înscenate și decorații. [2, p.35]

Dacă Méliès a descoperit silabele și interjecțiile în limbajul cinematografic, atunci David Griffith a rostit primele cuvinte și expresii ale filmului mut. A fost pătruns de patima de mare anvergură, rămas de mic ofran de tată, într-o familie numeroasă, vinde bicicleta fratelui cu 12 dolari și fuge în lume. Ca să-și câștige existența scrie la ziare, e paznic, hamal, marinar, uneori cerșetor, joacă la teatru. Întâmplarea l-a adus în film și tot ea l-a făcut regizor în timpul când regizorul era aproape nimeni pe platoul de filmare. În acea perioadă, cel mai lung film nu depășea 15 min. Camera era fixată în fața scenei și actorii se mișcau în fața ei. Importantă era mimica și nu expresia. Griffith rupe clișeele. Descoperă planurile și unghiurile de filmare. Până a ajunge la montajul frazei cinematografice el pregătește materialul filmic. Pas cu pas, peliculă

după peliculă, Griffith urcă treptele tronului, descoperă ritmul montajului, imaginile asociative, schemele paralele, ca mai apoi să devină rege al filmului american.

Griffith experimentează, își desăvârșește tehnicile de filmare și montaj. Este temerar – filmele lui depășesc de 6-12 ori formatele timpului și ajung până la 180 de minute. Ca să poți ține publicul în fața ecranului ca acesta să uite unde se află, se cerea o altă concepere a filmului, un alt mod de joc al actorilor și Griffith descoperă talente, educă trupa conform viziunilor sale filmice. Griffith va contribui la transportarea pe coastele Californiei a centrului de greutate al cinematografului american împărțit până atunci între New York și Chicago, prin descoperirea actorilor de anvergură și stabilirea trupei la Los Angeles, astfel își aduce prinos la fondarea Hollywoodului.[1, p.107]

Filmul „Nașterea națiunii” (1915) a avut cel mai mare succes la publicul acelor ani, acumulând încasări de peste 50 milioane peste cheltuielile de producere de 110 mii dolari. Cel mai bun film al tuturor timpurilor și popoarelor, desemnat de critică și un juriu internațional este „Intolanța” (1916), deși filmul n-a fost înțeles de public și n-a acumulat încasări ca să acopere cheituielile de producție. În sec. XX, cinematografia devine imperiu global, unde există o singură limbă – cea filmică, clară și înțeleasă de toată lumea prin mesajul imaginii. Dincolo de artă, filmul devine o mare industrie. În condițiile concurenței și a ritmului industriei viața pe tron a unui rege de film e scurtă. După insuccesul la public al filmului „Intolerantă” au urmat filmele de succes „Vlăstare rupte” (1919) și „Calea spre Est” după care soarele regelui Griffith coboară spre apus. Tehnica de filmare și de montaj este în continuă perfecționare. Și limbajul filmic devine mai convingător, mai atractiv, mai captivant. Filmul îmbracă haina combinată formată din stofele mai multor arte: pictură, literatură, muzică, teatru, design, fotografie. Gramatica filmului este perfecționată continuu, iar mesajul expresiei filmice atinge niveluri sublime.

John Grierson și sovieticul Dziga Vertov experimentează și deschid porți largi pentru comunicarea documentară prin imagini dinamice. Urmărind creația documentaristică, nu putem vorbi de un limbaj aparte caracteristic numai pentru filmele de ficțiune, deși

jocul actorilor uneori poate fi mai captivant decât mărturisirile sau mizanscenele filmate documentar cu eroi din viață. Filmele de nonficțiune caută să reproducă întocmai atmosfera surprinsă în mod real prin observare directă de camerele de filmat ale documentariștilor. Serghei Eisenstein, regizorul novator, titular de școală în cinematografia sovietică, considerat părinte al filmului propagandistic de ficțiune din URSS, deși e convingător în „Crucisătorul Potiomkin” (1925), totuși Leni Riefenstahl în „Triumful voinței” (1935) este excepțională în surprinderea și reproducerea filmică a atmosferei din Germania anilor '30 de instaurarea la putere a partidului naziștilor NSDAP.

O figură emblematică a filmului de nonficțiune este Robert Flaherty, inginer explorator de bogății subterane, el abandonează profesia după prospecția terenului în Marele Nord canadian, unde a întâlnit aborigenii rupți de viața modernă conservați în lumea lor. El reușește să-l convingă pe negustorul francez de blănuri Revillon să-i finanțeze un film de publicitate realizat printre eschimoșii din golful Hudson. În anii 1920-1921 Flaherty filmează „Nanuk”, care avea să devină o adevărată capodoperă. Nanuk este un nume de eschimos, capul unei familii numeroase care-și duce viața printre ghețurile nordice. Flaherty realizează un film autografic, urmărind zi de zi timp de 15 luni traiul, obiceiurile, felul de a fi al acestor oameni. Este o metodă de observare cu aparatul de filmare. Flaherty demonstrează un talent aparte de fotograf atunci când execută în cadraturi, când surprinde portrete și activități, umorul lui fin e prezent și în cadrul filmic la pescuit, la vânătoare, când Nanuk ascultă patephonul, când își prezintă familia, iglu (casă de gheață) sau când toată familia merge să se culce, goi absolut înveliți în piei de focă. „Această nouă metodă de cinematograf documentar – asemănătoare în unele părți cu mai vechile actualități reconstituite ale lui Pathe sau Méliès, diferă de aceea a lui Dziga Vertov, de metoda - „microscop și telescop al timpului obiectiv” și unde omul filmat trebuie să ignore că este filmat”. [1, p.312]

Dziga Vertov (Dennis Kaufman) este produsul curentului futurist/dadaist, el a învățat mai întâi la școala militară muzicală din Belostok, iar din 1915 la Institutul Psihoneurologic din Moscova. Revoluția rusă l-a adus la secția de cronică a Comitetului de

cinematografie din Moscova, iar din 1920 devine șef al secției de cinema a Departamentului de agitație și instruire a navelor și trenurilor (de agitație – n. a), unde timp de trei ani filmează cronică și montează jurnale de actualități, agitație și propagandă. În 1922 realizează filmul de lung metraj „Istoria războiului civil”. Este regizor-documentarist, scenarist și teoretician al filmului. Lansează un ciclu de documentare de actualități intitulat „Cine-ochi”. Prin „Cine-ochi” Dziga Vertov, în viziunea futuristică, susține că obiectivul camerei de filmat are posibilități mai largi de a vedea și a immortaliza realitatea decât le are ochiul omului. El lansează paradigma „viața prin surprindere”, ceea ce înseamnă a filma realitatea fără nici un fel de pregătire prealabilă a platoului și a participanților la eveniment. Adică luați prin surprindere, fără înscenări și regie. De fapt, sunt numai teze, căci cadrele filmate de Dziga Vertov în „Al unsprezecelea”, „A șasea parte a lumii”, „Trei cântece despre Lenin” ne dovedesc mult patos, elan și entuziasm, care veneau în contradicție cu realitatea crudă din URSS, distruși după războiul civil, cuprinsă de mulțimi înfometate, cerșetori, hoți și invalizi fără căpătâi. Vertov renunță la limbajul scenariului elaborat pentru filmări. În accepția sa el spune că nu stiloul și cuvântul, ci camera de filmat să scrie și să vorbească: 1. în limba filmică; 2. în limba documentelor – limba faptelor; 3. în limba socialismului. [2, p.167]

Astfel, Dziga Vertov vedea realitatea cu ajutorul aparatului de filmat, viața surprinsă și prezentată în limba socialistă. Iar prin limba socialistă mesajul devine ideologizat, rupt de realitatea cotidiană și proiectat în spațiul utopist pentru a mobiliza la fapte mărețe, a alimenta entuziasmul, a vorbi și a ne convinge nu în ceea ce este și în ce vedem zi de zi, ci de ceea ce ar trebui să fie și de fapt va fi mâine, căci suntem la începutul fâuririlor comuniste. Vladimir Lenin, unul dintre ideologii și conducătorii revoluției socialiste din octombrie din Rusia și creator al URSS, considera că cinematografia dintre toate artele este cea mai importantă. Lenin a înțeles ca nici o artă nu dispune de forța de convingere a mulțimilor pe care o conține în sine cinematografia, - puterea ei de propagandă și agitație. În anii de război civil și după, când dezastrul și foametea a cuprins Rusia Sovietică, Lenin a considerat necesar să cumpere în mod prioritar pe

valută forte utilaj pentru producerea și proiecția filmelor, peliculă cinematografică de calitate. Printre primii cineaști care a dat curs ideilor leniniste de mobilizare a maselor, novatorul și creatorul limbajului propagandistic în imagini filmice este Serghei Eisenstein.

Serghei Eisenstein este copilul adoptiv al revoluției, care și-a abandonat părinții. El provine dintr-o familie de intelectuali cu statut burghez. Mai târziu avea să mărturisească: „În copilărie n-am știut ce-i sărăcia, ce-s privațiunile, ce groaznică-i lupta pentru existență”. [3, p.229]

A avut toate condițiile pentru a obține o educație elevată. Revoluția din Octombrie 1917 l-a prins de student la Institutul de Ingineri Civili din Petrograd, ca în 1918 să meargă voluntar în Armata Roșie în serviciul trenurilor de agitație, unde executa lucrări de pictură și scenografie pentru colectivele de teatru ale armatei. Din 1921 studiază la școala teatrală a proletcultului, fondată de regizorul avangardist, pe care-l consideră părintele lui spiritual în artă, V. Meyerhold. Dovedește calități de cercetător și novator în creație. În Teatrul Proletcultului montează „Orice naș își are nașul” după comedia omonimă a lui Alexandr Ostrovsky. Spectacolul a promovat discuții în presa de atunci, nu numai că din piesa autorului a rămas simplu cuvântul „înțeleptul”, dar și pentru faptul că Eisenstein a sfărâmat tiparele teatrale tradiționale, a introdus clounada în comedie, iar la sfârșitul spectacolului a proiectat „Jurnalul lui Glumov” - o secvență de film ce ilustra în imagini cinematografice caracterul schimbător al eroului comediei lui Ostrovsky. Secvența de film a fost remarcată de Dziga Vertov și preluată în jurnalul de actualități „Весенняя кино-правда” („Adevărul cinematografic de primăvară” – trad. a.). Urmează spectacolul „Antigaza”, care a fost jucat direct în holul Uzinei de gaz din Moscova. În 1923 revista „Lev” și „Moscova ascultă” publică articolul „Montajul atracțiunilor”, un moment decisiv pentru Eisenstein, după care părăsește teatrul și intră pentru totdeauna în cinematografie.

Serghei Eisenstein este o personalitate dotată cu studii enciclopedice și cunoștințe vaste din diferite domenii ale științei și artelor. Eisenstein considera că montajul este elementul de bază în cinematografie, argumentează teoretic și dezvoltă împreună cu colegii Kuleșov, Pudovkin, Pâriev principiile montajului filmic,

formând astfel școala cinematografică sovietică Eisenstein elaborează teoria montajului vertical și o expune în lucrările „Montajul vertical”, „Montajul atracțiilor”, „A patra dimensiune a filmului”, „Montajul 1938”. [4]

Ritmul, proporția și cadența sunt trei elemente de baza ale esteticii matematice și ingineresti arhitectonice. Eisenstein cunoștea aceste lucruri, căci se formase și crescuse în adolescența sa de creație în mediu ingineresc, tatăl său fiind arhitectul șef al orașului Riga. El concepe montajul filmic cu rigorile esteticii matematice, iar liniile văzute și nevăzute ale imaginii cu simțurile caligrafiei de ieroglife. Serghei Eisenstein clasifică montajul în funcție de categorii: metric, ritmic, tonal, intelectual obertonat. A elaborat modelul montajului pe verticală, conform căruia imaginea se afla în concordanță cu coloana sonoră, ceea ce face ca elementele ilustrativ vizuale să se completeze amplificându-se reciproc cu cele auditive. Drept exemplu poate servi secvența din înaintea bătăliei pe gheața lacului în filmul „Alexandr Nevski”. Montajul metric presupune o succesiune de cadre de diverse lungimi lipite între ele într-o ordine anumită. Lungimea cadrelor poate fi egală, dar și poate varia în funcție de încărcătura lor informațională și de schema elaborată de regizor pentru a crea senzații de tensiune. Drept exemplu poate servi episodul revoltei pe vas împotriva hranei alterate în filmul „Crucisătorul Potiomkin”. Montajul atracțiilor reprezintă un stil de organizare a montajului bazat pe succesiunea secvențelor expresive, clare și a episoadelor cutremurătoare de șoc de atracțiune. Filmul în întregime este o operă crestometrică de montaj al atracțiilor.

Montajul tonal presupune succesiunea cadrelor conform ordinii și lungimii lor în funcție de emotivitatea impactului afișat. Exemplu poate servi secvența funerariilor lui Vaculici în filmul „Crucisătorul Potiomkin”.

Montajul ritmic prevede ca lungimea cadrelor să fie determinată de mișcarea din interiorul lor, de specificul conținutului lor, ritmul mizanscenei, acțiunea de fundal etc., etc. Secvențe de montaj ritmic sunt în episodul scării Potiomkin din film.

Prin unghiurile și procedeele de filmare (folosirea luminii, ritmul acțiunii, lungimea cadrelor și mărimea planurilor) și metodele de montaj Serghei Eisenstein nu trimite numai mesaje emotive sau

intelectuale spectatorului, el face ca acțiunile din film să fie atractive, să se verse peste ecran în sala de proiecție, să cuprindă și să antreneze în mișcare spectatorul, să inoculeze în subconștientul lui ideile sale. El nu a tins doar să atragă masele în interesul evenimentului, în drama jucată, ci să le facă conștiente de ceea ce se întâmplă pe ecran, să creeze o gândire colectivă conform convingerilor sale expuse în jocul filmic.. La fel ca și Dziga Vertov, Serghei Eisenstein e convins că „noi vom construi realismul proletar, care exprimă voința clasei revoluționare [...] Este necesar de ruinat aspectul amorf, neutru...firescul evenimentului sau fenomenului cu scopul de a-l reface dintr-o nouă perspectivă, în conformitate cu viziunea, atitudinea mea, dictată de propria-mi ideologie. Noi nu dorim în continuare să contrapunem calitativ știința și arta. Noi vrem să le comparăm cantitativ și, pornind de aici, să le introducem într-o specie unitară factor de influență socială” [3, p.269]

Serghei Eisenstein nu este numai teoreticianul, novatorul școlii realismului socialist, dar și ideologul și promotorul filmului sovietic de propagandă. Apariția sunetului și a culorii în cinematografie a desăvârșit discursul filmului, mesajul expresiei lui. Filmul devine un miracol, o lume a imaginilor dinamice surprinse și proiectate într-un spațiu virtual, care apropie și unesc oamenii reali ce au viața lor, nevoile lor, bucuriile și durerile lor. Filmul aplanează conflicte, depășește frontiere, apropie statele și continentele, devine cu siguranță factor de influență socială în mase. Însă filmul nu reușește să ajungă simultan și instantaneu la mai mulți oameni aflați în diferite locuri, să facă ca ei toți să asiste direct, în timp real la unul și același eveniment, să vadă cu ochii lor și să audă ce se întâmplă acolo, la zeci și sute de mii de kilometri distanță de casele lor. Acest lucru îl face televiziunea. La începutul anilor '40 inginerii au renunțat definitiv la televiziunea mecanică și au acceptat televiziunea electronică. Cerințele războiului au făcut să se perfecționeze repede baza de elemente, tuburile cu electroni și după război sunt produse în serie primele televizoare pentru populație. Ele erau voluminoase, consumau multă energie și aveau ecranul de mici dimensiuni. De la început, televizorul este un obiect de distincție a stării sociale, cutie fermecătoare, care ne face să credem că noțiunea de spațiu are o altă conotație, că lumea întregă poate intra în casele noastre la semnul

unui mag, care stă undeva departe și face ca pe sticla azurie a ecranului să se perinde viața în toate ipostazele ei temporale și spațiale.

Televiziunea devine prea importantă pentru oamenii politici ca aceștea să treacă pe lângă ea. Televiziunea devine industrie cu ritm sporit de dezvoltare. Baza ei de elemente se înnoiește concomitent cu evoluția cosmonauticii. În scurt timp televizoarele de prima generație, dotate cu tuburi electronice, sunt înlocuite cu televizoarele de generația a doua, confecționate pe baza de semiconductori, iar la mai puțin de 10 ani acestea sunt substituite de televizoarele de generația a treia, bazate pe circuite parțial integrate, dar și ele urmate rapid de televizoarele de generația a patra, produse pe bază de circuite integrate, după care vin televizoarele din generația a cincea, cu ecranul plat, și a șasea generație - televizoarele digitale 3D cu ecrane de mari dimensiuni.

Evoluția tehnicii de televiziune a produs schimbări mai puțin spectaculoase în tehnicile de creație a produselor mediatice televizate. Din start, copila mezină – televiziunea - a învățat să meargă, să vorbească și să scrie de la sora ei mai mare - cinematografia. Un timp relativ îndelungat emisiunile televiate se produceau în mare parte numai în studiouri și erau transmise cu ajutorul unor camere de luat vederi masive și greu de manevrat. Fiecare operator de imagine avea și un asistent ca să tragă după el camera prin studio. În studio se produceau și montajele în direct ale emisiunilor. În fața a două camere, asistentul prezenta imaginile (fotografii, desene, obiecte, machete de decor, de arhitectură etc). Alte două-trei camere luau imaginile participanților la discuție. Regizorul efectua un montaj de tip liniar. Este un fel de montaj preluat din cinematografie, deși televiziunea și-l atribuie din cauza utilizării permanente. Montajul liniar prevede filmarea unui eveniment cu mai multe camere plasate în diferite locuri, ceea ce asigură multitudinea unghiurilor de filmare. Mai apoi secvențele sunt lipite în ordinea derulării evenimentului. Televiziunea utilizează montajul liniar în transmiterea directă (sau în înregistrări) a reportajelor de la evenimente de masă (demonstrații, concerte, manifestări sportive etc).

După locul de realizare, televiziunea produce emisiuni de studio și pe teren. La început emisiunile de teren erau realizate pe peliculă de cinema, cu camere de cinema. Și filmările, și montajele se efectuau conform rigorilor cinematografice, utilizând limbajul filmic. Mai târziu, televiziunile de generația a treia și ulterioare utilizează camerele video analogice și digitale și mese de montaj respective. Și filmările, și montajul sunt efectuate conform principiilor elaborate de mentorii cinematografiei pentru montajul consecvent, narativ, asociativ, paralel, intelectual, pe verticală etc. Treptat, televiziunea își asumă funcțiile cinematografiei de informare. Nici un studio de filme documentare nu produce astăzi jurnale de știri. Or, până prin anii '90 ai secolului trecut, jurnalele de actualități se produceau la televiziuni, dar și la studiourile de filme.

În societatea contemporană, bazată pe comunicare, între televiziune și cinematografie nu există hotare clar marcate. Televizoarele LCD, LED și O-L ED cu diagonala cuprinsă între 101 cm și 216 cm pot fi procurate de oriunde. Aceste televizoare conectate la canale specializate, cum sunt *Discovery Channel*, *History Channel*, *Reality Show "Survivor"*, *Alive*, *Animal Planet*, *Discovery Science*, aduc în casele spectatorilor documentare televizate de calitate. Istoria cinematografiei ne dovedește că produsele televizate realizate de aceste canale au rădăcini în cinematografia de nonficțiune. Tratarea temelor, metodele de expunere a mesajului, limbajul imaginii și a montajului pornesc din timpurile căutărilor novatorii ale lui Robert Flaherty, John Grierson, Dziga Vertov, iar motoarele emisiunilor de propagandă ale postului de televiziune *Россия РТР*, ale serialelor televizate, unde este invocată istoria perioadei staliniste a personajelor din biroul politic al lui Iosif Stalin și a urmașilor săi, sunt alimentate de energiile emenate în timp de școala cinematografică a lui Serghei Eisenstein. Televizoarele cu diagonala ecranelor de 190 cm – 216 cm pot servi și în calitate de cinematograf de familie. Televiziunea își asumă limbajul cinematic în realizarea produselor ei, însă nu este și responsabilă pentru calitatea acestor produse.

Pe altă dimensiune se situează telefonia mobilă. Smartphone-urile "inteligente", dotate cu camere de filmat și aparate de fotografiat de performanță, pot accesa internetul și web-ul. Ele reprezintă polul opus al televizoarelor LCD, LED, O-LED.

Smartphon-urile sunt înzestrate cu programe de filmare, montaj, iar performanța lor permite producerea știrilor fulger și pentru posturile de televiziune. Accesul la internet și web face posibilă recepționarea programelor de televiziune și a filmelor de ficțiune și nonficțiune. Este un nonsens să urmărești la Smartphon filme, știri TV, programe de divertisment. El are o altă menire, care până în prezent nu este exploatată din plin. Smartphon-ul poate fi utilizat în producerea de jurnale de actualități speciale pentru rețelele de telefonie mobilă. Pentru asta e nevoie de a adopta limbajul televizat al producerii de știri la specificul smartphon-ului. Realizatorii acestor programe de actualități vor ține cont că mărimea ecranului la telefonul mobil este alta decât a televizorului, iar condițiile de recepționare a știrii la smartphone se deosebesc de cele din fața televizorului. Totodată operativitatea recepționării știrilor în rețea de telefonie mobilă este mai mare decât prin televiziune. Toate acestea fac oportună perfecționarea limbajului în condițiile producerii de programe informative televizare pentru utilizatorii de smartphonuri.

Limbajul producției de televiziune este un limbaj preluat din cinematografie. Acest limbaj nu este încorsetat în tiparele producției, ci se află în continuă perfecționare în funcție de oportunitățile tehnicii de comunicare audiovizuală și cerințele pieței.

Referințe bibliografice:

1. Sadoul G. Istoria cinematografului Mondial de la origini până în zilele noastre. București: Editura Științifică, 1961.
2. Муссинский Н.А. Сто великих режиссёров. Москва: Издание „Bere”, 2004.
3. Абдил-Касымов, Х. История советского кино. Том 1 1917-1931. Москва: Издание „Искусство” 1969.
4. Zanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html#%D0%95D0%A2%