

VOKIŠKOS ABSOLIUTAUS KINO PAIEŠKOS

Virginijus Kinčinitis

Šiaulių universitetas

Filosofijos ir antropologijos katedra

P. Višinskio g. 38, Šiauliai

El. p. virgisk@yahoo.com

Straipsnyje aptariama XX a. pradžios avangardinio kino ieškojimų įtaka tolesnei vizualinės kultūros, skaitmeninių technologijų raidai. Analizuojami vokiško abstraktaus kino pavyzdžiai, kuriuose atsiskleidė filosofinės, teorinės ir estetinės šios išskirtinės kino meno rūšies prielaidos. Gilinamasi į V. Eggelingo, H. Richterio, W. Ruttmanno ir O. Fischingerio filmų ikonografiją, aiškinami jos principai ir ryšys su tuometiniais meniniais dadaizmo ir futurizmo judėjimais.

Per paskutinius kelis dešimtmečius keitėsi kino studijų perspektyvos ir prioritetai. Klasikinę kino istoriją papildė vizualinės kultūros, vaizdo antropologijos, medijų archeologijos, ekraninės kultūros, judančių vaizdų studijos, kuriose kinas analizuojamas jau kartu su visomis kitomis ekraninės aplinkos apraiškomis (Grigoravičienė 2011). Žinoma, didžiausias lūžis įvyko fotografiniu vaizdu pagrįstam kinui transformuojantis į skaitmeninių vaizdinių srautą (Manovich 2009). Atsirado išplėstinio kino samprata (Youngblood 1970), kuri analizuoja kino vaizdo persikėlimą į šiuolaikinio meno galerijas, kompiuterių monitorius, internetinę erdvę. Kinas kinta ir transformuojasi į interaktyvias instaliacijas ir virtualią erdvę (Michelkevičius 2009). Tačiau dar XX a. pradžioje futuristai ir dadaistai peržengė bet kokias tradicinio kino ribas ir sukūrė alternatyvią avangardinio kino istoriją, kurioje apstu šiuolaikinio medijų meno bei skaitmeninės kultūros prototipų ir laiką pralenkusių ekraninio meno eksperimentų (Keefler 2009).

Būtent todėl svarbu atsižvelgti į jos paribius, į XX a. pradžią, kurioje keisčiausiais pavidalais susipynusios filosofijos, literatūros, vaizduojamojo meno, muzikos, šokio ir kino sritys suformavo unikalią avangardinio kino istoriją.

Ypatinga vieta šioje istorijoje skiriama XX a. trečiajame dešimtmetyje suklestėjusiam „absoliučiam“ vokiečių kinui. Deja, apie šį meninį judėjimą mažai rašoma tiek populiariose kino istorijose, tiek akademiškuose leidiniuose. Kita vertus, tokie menininkai ir celiulioido juostos alchemikai, kaip V. Eggelingas, H. Richteris, W. Ruttmannas ir O. Fis-

chingeris, sukūrė alternatyvią abstraktaus kino istoriją, kurioje svarbiausia yra totali, teosofinė menininko utopija, jo dvasios laisvė, maksimali naujos meno rūšies galimybių sklaida ir kino autonomija apskritai.

Būtent tokių autsaiderių eksperimentavimas mums suteikia galimybę platesniame avangardinio meno kontekste suvokti šiuolaikinių skaitmeninių technologijų prielaidas (Manovich 2009: 26).

Dar 1921 m. keli vokiečių menininkai kryptingai gilinosi į V. Kandinskio, „neoplasticistų“, T. Duisburgo kūryboje išplėtotų abstrakčių formų prigimtį ir kūrė planus, kaip šias formas iš molbertinės tapybos plokštumos perkelti į kino juostą. Svarbiausia jiems buvo surasti sprendimą, kaip būtų galima sujungti abstrakčias formas ir judesį prasmingoje ritmingai šokančių formų kaitoje. Pavyzdžiui, garsiam avangardiniame filme „Istriža simfonija“ („Symphonie Diagonale“, 1921) V. Eggelingas, kurdamas priešingus įtampos ir judesio polius, plėtojo priešybių teoriją (Branco 2010: 30). Filmą sukurtas iš juodame fone vaizduojamų abstrakčių baltų formų – linijų, kreivių, kurios kartais atkartoja viena kitą simetriškai, o kartais prasitęsia įstrižai ekrano. Tačiau priešybė ir įtampa taip pat dažnai sukuriama ir montažo būdu, kaitaliojant kadrus, kuriuose pačios formos brėžia priešingas trajektorijas: kylanti įstriža linija kitame kadre pasirodo jau kaip įstrižai besileidžianti. Ritmo samprata ženkliai prisidėjo kuriant pirmuosius kontrasto ir įtampos efektus, kurie sustiprinami padidintomis ar sumažintomis figūromis. Taikydamas muzikos harmonijos ir kontrapunkto principus abstraktaus vaizdo judesiui V. Eggelingas sukūrė šokančių abstrakčios tapybos fragmentų kiną, kurio premjera įvyko 1925 metais, „absoliutaus“ kino festivalyje Berlyne, UFA kino teatre.

Animacinį muzikinių struktūrų vizualizavimą regime ir kito didžiojo eksperimentatoriaus, beje, architekto pagal išsilavinimą, Waltherio Ruttmanno „vizualinėse simfonijose“. Pirmieji jo filmai „Opus I“ (1921), „Opus II“ (1923), „Opus III“ (1924) ir „Opus IV“ (1925) yra visiškai abstraktūs ir buvo sukurti siekiant ištyrinėti judėjimo ritmiką kino ekrane (Branco 2010: 30). Viešai jo filmas pirmą kartą buvo demonstruojamas Miunchene, 1921 metais. Tapydamas, spalvindamas kino juostą, naudodamas karpinius ir stiklą W. Ruttmannas kartu su savo draugu, muzikantu M. Buttingu sukūrė abstrakčią garso, judesio ir formos sintezę, vėliau ženkliai paveikusių abstraktaus kino raidą.



Walther Ruttmann. Filmo „Opus I“ (1921) fragmentai.

Vėlesniame savo filme „Berlynas: didmiesčio simfonija“ („Berlin: Die Simfonie der Großstadt“) (1927) W. Ruttmannas jau naudojo ir realistinius vaizdus. Nepaisant to, šis filmas visų pirma yra sukurtas kaip ritmo ir muzikos santykių simfonija. Pagrindinė filmo tema yra ne pats Berlynas, o jo transformacijų ritmas, ekraninė didmiesčio dinamikos plastika.

Kaip ir V. Eggelingo atveju, kitą garsų dadaizmo meno propaguotoją Hansą Richterį labiausiai domino ne tiek gryna vizualinė forma, kiek galimybės, kurias atveria judesio tyrinėjimas ir naujų formų sąryšių kūrimas (Branco 2010: 30). Pasak paties H. Richterio, „mus domino ne ‘forma’, o jų santykius nusakantis principas“. Pirmasis jo filmas, įtaigiai pavadintas „Ritmas 21“ („Rhythmus 21“, 1921), yra sukurtas iš skirtingais atspalviais (balta, juoda ir pilka) mirgančių kvadratų ir stačiakampių, jame naudojamas formų santykio principas, kurį H. Richteris pavadino „kontrasto analogija“.



Hans Richter. Filmo „Rhythmus 21“ (1921) fragmentai.

Beje, H. Richteris atkakliai laikėsi filme kuriamo judesio savitumo: „Tai nėra natūralus judesys, kuris filme suteikia objektams ekspresijos, bet meninis, t. y. ritminis judesys, kuriame variacijos ir pulsacijos yra meninio sumanymo dalis“ (Richter 1997: 52). Jo nuomone, „ritmas nėra aiški ar nuolatinė seka erdvėje ar laike, tačiau yra visuma, kuri sujungia visas dalis į vieną“ (Richter 1997: 52).

Kadangi H. Richteris yra itin svarbus abstraktaus kino istorijai, juo labiau kad jis pats pasiskelbė abstraktaus kino pradininku, tvirtindamas kad 1921 m. sukūrė pirmą abstraktų filmą „Rhythmus 21“. Taip pat H. Richteris sukūrė savotišką abstraktaus kino meno filosofiją, todėl jo kūrybos principus aptarsime plačiau.

Dar 1917-ųjų metų pabaigoje H. Richteris atsisakė savo „vizionieriškų paveikslų“ ir bendradarbiaudamas su V. Eggelingu atsidavė struk-

tūrinių abstrakcijos formų paieškoms. Tai nereiškė, jog jis nusigrėžė nuo spontaniškumo ir atsitiktinum principų, kuriais vadovavosi kurdamas savo „vizionieriškus paveikslus“. Vietoj to, anot jo, ši naujoji, labiau struktūruota abstrakcijos forma buvo mėginimas suderinti šiuos principus su tuo, kas, jo nuomone, buvo intencionalumo ir tvarkos priešingybės – tai atitiko ir apibrėžimą, kuriuo jis apibūdino dadaizme propaguotą pusiausvyrą tarp beprotybės ir proto: „Tvarka pasidavė atsitiktinumui. Atsitiktinumas pajvairino tvarką. Pusiausvyra pasiekta.“ Bendraudamas su muzikantu F. Busoni’u jis taip pat ėmė naudoti kontrapunktinį ritmą kaip muzikinę analogiją jo kuriamai abstrakčios formos rūšiai, šiai pusiausvyrai tarp atsitiktinum ir tvarkos.

Pavyzdžiui, pirmoje „Rhythm 21“ dalyje pateikiami pagrindiniai filmo elementai: baltos figūros (nuolat statmenai kadrai esantys kvadratai ir stačiakampiai) juodame fone. Jos vienu greičiu juda dviem kryptimis: arba skersai ekranu iš vienos pusės į kitą, ar iš viršaus į apačią, arba į ir iš ekrano. Tačiau, kai tik žiūrovas įpranta prie šių elementų ir jų judėjimo struktūros, H. Richteris juos nenuspėjamai pajvairina. Kaip pažymi S. Lawderis, pati akivaizdžiausia ir „netikėčiausia“ variacija susijusi su pirmuoju planu ir fonu: „Vienas iš labiausiai stebinančių filmo „Rhythm 21“ pradžioje pasirodančių elementų... yra sudėtinga erdvinė iliuzija, kylanti iš dinamiškos kontrastingų juodų ir baltų plotų sąveikos. Kurios formos yra pirmojo plano figūros, o kurios fono elementai? Kiekvienu momentu šie erdviniai santykiai yra sąmoningai dviprasmiški ir nuolatos besikeičiantys“ (Turvey 2003: 30).

Baltos figūros juodame fone tampa juodomis figūromis baltame fone, taip kurdamos itin nestabilių gylio pojūtį. Tokį patį poveikį daro ir negatyvinis vaizdas, kuris kelioms sekundėms pakeisdamas pozityvinį sukuria baltame fone esančias juodas figūras, kurios savo ruožtu tampa dar labiau dviprasmiškos. Tačiau yra ir daugelis kitų nenuspėjamų variacijų: judėjimas staiga pagreitėja ir taip pat staigiai sulėtėja; stop kadras keičia tolygų judesį ankstesnėje filmo dalyje, taip sukurdamas padrikus „peršokimus“ tarp didelių ir mažų figūrų; staiga akimirkai pasirodo ir dingsta įstrižainės; krintantys judesiai tampa horizontalūs ir atvirkščiai; tuo pačiu metu pasirodo kelios figūros – vienos iš jų tolsta, kitos artėja, dar kitos juda į šoną ar išlieka nejudrios. Tačiau, nepaisant visų šių netikėtų pokyčių ar „variacijų“, pagrindinė struktūra arba „tema“ lieka nepakitusi: šonu arba į ekraną ir iš jo judantys balti kvadratai ir stačiakampiai juodame fone. Kitaip sakant, tvarkos įspūdis išlaikomas nepaisant netvar-

kos akimirkų. Tad formaliąja prasme H. Richterio filmai paklūsta jo dadaizmo apibrėžimui, kuriame tvarkos ir netvarkos balansą H. Richteris prilygina proto ir beprotybės balansui (Turvey 2003: 30).

H. Richterio filmai paklūsta ne tik jo pateikiamam dadaizmo apibrėžimui, bet ir metafizinei vizijai, kurioje realybė ir žmonės atsveria vienas kitą kaip priešingybės šiame apibrėžime. Kalbėdamas apie savo kino abstrakcijas H. Richteris teigė, kad muzikiniame kontrapunkte kartu su V. Eggelingu jis atrado principą, kuris tiko jų kino filosofijai: „kiekvienas veiksmas sukelia atitinkamą atoveiksmį. Tokiu būdu kontrapunktinėje fugoje mes atradome reikiamą sistemą, dinamišką ir polinę priešingų energijų tvarką, taip pat šiame modelyje išvydome ir paties gyvenimo atvaizdą: kūrybiškai susijungus kontrastui ir analogijai vienas dalykas didėja, o kitas mažėja. Mėnesių mėnesius mes studijavome ir lyginome mūsų analitinius piešinius ant šimtų mažų popieriaus lapelių, kol galiausiai ėmėme į juos žiūrėti kaip į gyvas būtybes, kurios augdavo, mažėdavo, kisdavo, nykdavo ir gimdavo iš naujo. Galiausiai mes galėjome naudoti juos kaip instrumentus (būtent taip juos ir vadinome). Vertikali linija tapdavo prasminga šalia horizontalios, stipri linija sustiprėdavo šalia silpnos, vienas objektas tapdavo svarbus priešais daugelį, apibrėžtas tapdavo aiškus šalia neapibrėžto ir taip toliau. Visi šie atradimai įgavo prasmę mums įtikėjus, jog tikslus polinis priešingybių tarpusavio ryšys buvo tvarkos pagrindas ir jog tą tvarką supratę mes galėjome šią naująją laisvę kontroliuoti“ (Richter 1965: 142).

Kitai variant, H. Richterio abstrakčioji kūryba, įskaitant *Rhythm* filmus, be abejonės, reprezentuoja jo „gyvenimo“ viziją, jo modernybės kritiką bei dadaizmo apibrėžimą paveikusių metafiziką. Šiuose filmuose, kaip teigia jų tyrinėtojas M. Turvey, „įvairiausios formalios „priešingybės“ suderintos harmoningoje visumoje taip, kaip – H. Richterio nuomone – buvimas tikru žmogumi galimas tik pasiekus pusiausvyrą tarp priešingybių: proto ir beprotybės, sąmonės ir pasąmonės, civilizuotumo ir primityvumo, minties ir jausmo“ (Turvey 2003: 31).

Kitas rafinuoto, abstraktaus kino kūrėjas vokietis Oskaras Fischingeris stebėjo savo kolegų ieškojimus, tačiau jais akylai nesekė, bet savarankiškai eksperimentuodamas ieškojo optimalios abstraktaus kino technikos. Nenaudodamas tapybos, bet pasitelkdamas kelis kino ir skaidrių projektorius O. Fischingeris dar 1927 m. Vokietijos kino teatruose kūrė tobulą garso ir vaizdo sintezės simfoniją. Akivaizdu, kad jo filmai pralenkė savo laiką, šiandien jie atrodo taip pat ypač originalūs ir vizualūs,

kupini elegantiškos „optinės euforijos“, abstrakčių formų ritmo, garsų ir spalvos harmonijos bei dinamiškos tobulų, taisyklingų kompozicijų kaitos kaip ir skaitmeninės vd'jų projekcijos elektroninės muzikos klubuose. Neatsitiktinai kai kurie tyrinėtojai šį menininką vadina „Kandinskiu kine“.

Iš dalies dėl to, jog tikėjo kino gebėjimu sukelti naujus patyrimus ir radikaliai kvestionuoti kasdienius santykius su pasauliu, O. Fischingeris sukūrė ir ištyrinėjo daugybę naujų kinematografijos technikų, tuo įtvirtindamas jau esančius ir pradėdamas naujus animacinio kino eksperimentus (Branco 2010: 32). Būtent toks yra jo tarp 1921-ųjų ir 1926-ųjų metų sukurtų vaško eksperimentų atvejis. Šešių minučių trukmės iš atrinktų fragmentų sumontuota versija pavadinta „Vaško eksperimentai“. O. Fischingerį labiausiai domino optinė iliuzija. Pavyzdžiui, filme „Vargonų vamzdžiai“ jis kai kur panaudojo sudėtingą montažinę procedūrą ir sujungė penkis, vieną virš kito esančius vaizdų sluoksnius. Tokia pati priemonė panaudota ir filme „Dvasinės konstrukcijos“ („Seelische Konstruktionen“, 1927) bei fragmentų kompiliacijoje, pavadintoje „Spiralės“ („Spiralen“, 1924–1926), kur vaizdai sudaryti iš optines iliuzijas kuriančių apskritimų ir koncentrinų spiralių judėjimo (Branco 2010: 32).

O. Fischingeris ketino žiūrovą įtraukti ir per grynai fizinius potyrius. Jis vienas pirmųjų išstobulino sudėtinių projekcijų technologiją. O. Fischingerio filmas „Karštis“ („Fieber“, 1926–1927), kurio nė viena kopija neišliko, buvo būtent tokių kombinuotų projekcijų demonstravimas. O. Fischingeris sukonstravo sudėtinio projektoriaus sistemą, kuri trijuose lygiagrečiuose ekranuose tuo pačiu metu vieną šalia kito projektavo tris skirtingus vaizdus. Vienintelė išlikusi O. Fischingerio sudėtinio projektoriaus sistema su trimis arba penkiais projektoriais ir keliais persiklojančiais filmais yra pavadinta „R-1 formų žaidimas“ („R-1 ein Formspiel“, 1927).

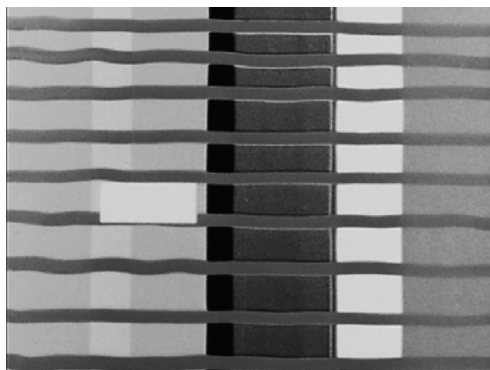
Vienas iš pagrindinių O. Fischingerio tikslų buvo eksperimentavimas su spalvinėmis formomis. Jis prisidėjo prie spalvinimo metodo, pavadinto „Gaspar Colour“, išradimo – panaudoto abstrakčiajame filme „Kontūrai“ („Kreise“, 1933). Menininkas tikėjo, jog vizualinis manipuliavimas vaizdais atveria duris į naujas sąmonės praplėtimo erdves. O. Fischingeris šį siekį integravo į sudėtingą tolesnių mokslinių ir dvasinių interesų sritį. Be teosofijos, jo darbuose atsiskleidžia ir tiesioginė kitų realybių įtaka, pvz., Tibeto budizmas, meditatyvios mandalų struktūros, A. Einsteino reliatyvumo teorija ir naujoji W. Heisenbergo fizika (Branco 2010: 33).

Šios naujos įtakos kilo iš abstrakčiosios tapybos krypčių – pavyzdžiui, V. Kandinskio abstrakcijų ir P. Mondriano plasticizmo – ir suteikė kinui naują reikšmę, kur fiziškumas traktuojamas kaip kelias į dvasingumą ir viską sujungiančius kosminius dėsnius.



Oskar Fischinger. Filmo „Radio Dynamics“ (1942) fragmentai.

W. Moritzas detaliai išaiškina, kodėl jo filmas „Radiodinamika“ („Radio Dynamics“, 1942) yra geriausias pavyzdys, demonstruojantis, kaip visos šios įtakos sujungiamos O. Fischingerio kūryboje. Pasak W. Moritzo, filmas turi jėgos struktūrą: pirmiausia matome seriją pratimų, tačiau tai pratimai akims arba regai – svyruojantys ir besitampančios stačiakampiai objektai. Vėliau regime meditaciją reprezentuojančią dviejų ženklų kombinaciją: vienas jų vaizduoja skrydį į ribotu judesiu apibrėžtą begalinį sukurį, o kitas – dvi atsiveriančias ir besiplečiančias/susitraukiančias akių raišles ir tarp jų išaugančią trečiąją vidinės/kosminės sąmonės akį. Hipnotizuojantys besiplečiančių/susitraukiančių akių ritmai susilieja su praskriejančio sukurio ratilų judesiais, taip paversdami skrydį dvikrypčiu – į vidų ir išorę. Kulminacinis momentas pasireiškia visuotiniu manipuliavimu spalvomis, dydžiais ir greičio pojūčiu: tai vienas A. Einsteino reliatyvumo teorijos aspektų – pusiausvyra tarp energijos, medžiagos ir greičio – pateiktas aiškia, bet emocionalia, paprasta, bet ir subtilia ir sudėtinga kalba, absoliučiai vizualia kalba, kuri pasireiškia ir gali būti tiesiogiai suprasta be jokių pašalinių žodžių“ (Moritz 1974: 157).



Oskar Fischinger. Filmo „Radio Dynamics“ (1942) fragmentas.

Tokia abstraktaus kino interpretacija mums atskleidžia nuo teksto išvaduotų abstrakčių formų galią, jų metafizinį užmojų ir naujas judančių formų naratyvumo kryptis. Tai grynųjų formų choreografija, iš kurios šokio plastikos mokėsi netgi tuometiniai novatoriškiausi scenos šokėjai.

Svarbu tai, kad vienas talentingiausių kino filosofijos pradininkų Henri Bergsonas savo knygoje „Kūrybinė evoliucija“ taip pat kalba apie gryną judėjimą, kaip apie svarbiausią kino prigimties bruožą. Jam svarbus yra ne vaizdas, ne kino pasakojimas, o kino aparate slypintis judėjimas (Bergson 2004: 331). Tam, kad vaizdai atgytų, sako H. Bergsonas, reikia, jog kur nors būtų judėjimas. O judėjimas iš tikrųjų yra tik aparate (Bergson 2004: 331).

Kaip tik todėl, kad vyniojasi kinematografinė juosta ir įvairios scenos fotografijos paeiliui pateikiamos kaip viena kitos tęsinys, kiekvienas scenos veikėjas įgyja judesį: jis suveria visas viena po kitos einančias savo padėtis ant nematomo kinematografinės juostos judėjimo. Vadinausi, iš esmės procesą sudaro sugebėjimas išgauti iš visų judesių, būdingų visoms figūroms, beasmenį, abstraktų ir paprastą judėjimą, taip sakant, judėjimą apskritai, įdėti jį į aparatą ir atkurti kiekvieno atskiuro judėjimo individualumą sujungiant šį anoniminių judėjimą su asmeninėmis padėtimis. Toks yra, pasak H. Bergsono, kinematografo menas.

Dar daugiau, šio filosofo manymu, tapsmui pasmerkta žmogiška prigimtis yra iš esmės kinematografinė (Bergson 2004: 332). Mes ir be kino aparato savo vaizduotėje darome kone momentines praslenkančios tikrovės nuotraukas, mums tereikia jas išdėstyti išilgai abstraktaus, vie-

nalyčio, nematomo tapsmo, glūdinčio pažinimo aparato gilumoje, kad pamėgdžiotume tai, kas yra būdinga pačiam šiam tapsmui.

Suvokimas, mąstymas, kalba apskritai veikia šiuo būdu. Ar mes mąstytume tapsmą, ar jį išreikštume, ar netgi jį suvoktume, mes viso labo tik paleidžiame į darbą savotišką vidinį kinematografą. Vadinas, galima pasakyti, kad mūsų įprastinio pažinimo mechanizmas yra kinematografinės prigimties. Būtent šią grynojo judėjimo esmę abstraktaus kino eksperimentuose siekė užčiuopti pirmieji kino prigimties tyrinėtojai. Absoliutaus, abstraktaus kino kūrėjai, tarytum mokslininkai, studijavo formų tapsmo prigimtį ir visapusiškai panaudodami kino aparato savybes, kūrė visiškai naują meninę kalbą.

Tačiau vokiškas absoliutaus kino avangardas truko neilgai. Labai anksti, 1925 metais, mirė jo pradininkas V. Eggelingas. W. Ruttmannas nacių įsigalėjimo laikotarpiu tapo L. Riefenstahl asistentu kuriant legendinį jos filmą „Valios triumfas“, H. Richteris 1940 m. pasitraukė tęsti savo dadaistinių eksperimentų į saugesnę Ameriką, O. Fischingeris po trumpo flirto su nacių režimu 1935 m. atsidūrė Holivude, kur jo abstrakcijos palaipsniui užgeso komercinėje kino produkcijoje. Nepaisant tokios liūdnos didžiųjų kino avangardistų užmojų baigties, jų eksperimentai, kaip niekas kitas, šiandien atgyja jau kitoje, skaitmeninio vaizdo kūrimo terpėje.

Kaip sako medijų teoretikas Levas Manovichius, vienas bendras skaitmeninės revoliucijos bruožas yra tai, kad avangardinės kino estetikos strategijos įsitvirtino kompiuterinės programinės įrangos komandose ir medijų meno metaforose (Manovich 2009: 438). Trumpai tariant, avangardas materializavosi kompiuteryje. Tai, kas tradiciniame kine kadaise buvo eksperimentinės išimties, dabar tapo įprastomis skaitmeninio kino kūrimo technikomis, įsiliejusiomis į pačią technologijų struktūrą.

Todėl euforiškai panirę į abstrakčias, futuristines elektroninės muzikos vizualizacijas visų pirma susiduriame ne tiek su futuristinėms ateities nuojautoms, kiek su tikrove tapusiomis beprotiškomis XX a. kino avangardistų svajonėmis.

LITERATŪRA

- Bergson H. (2004). *Kūrybinė evoliucija*. Vilnius: Margi raštai.
- Branco P. C. (2010). "Pure Sensations: From Abstract Cinema to Digital Image". *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 5:1, p. 25–40.
- Grigoravičienė E. (2011). *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Youngblood G. (1970). *Expanded Cinema*. EP Dutton.
- Manovich L. (2009). *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius: Mene.
- Michelkevičius V. (sud.) (2009). *Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos*. Vilnius: Mene.
- Moritz W. (1974). "The Films of Oskar Fischinger". *Film Culture*, 58–60, p. 37–188.
- Richter H. (1997). *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson.
- Richter H. (1965). "My Experience with Movement in Painting and in Film". *The Nature and Art of Motion New York*: George Braziller.

DEVELOPMENTS OF GERMAN ABSOLUTE CINEMA

Virginijus Kinčinitis

Summary

The present work discusses the influence of the avant-garde cinema of the early 20th century on further developments in visual culture and digital technology. The author analyses the examples of German abstract cinema, which determined the philosophical, theoretical and aesthetical preconditions of this exceptional genre of art. The principles of cinematic iconography and its connection with dadaism and futurism of those times are revealed by discussing the works of V. Eggeling, H. Richter, W. Ruttmann, and O. Fischinger. The work also discusses how strategies of avant-garde cinema got established in the commands of software and metaphors of media art. What once were exceptions in traditional cinema, now have become normative techniques of digital cinema. Therefore, instead of witnessing the unseen manifestations of the future, in our euphorical encounters with the newest digital visualisations of electronic music we find the boldest dreams of avant-garde cinema of the early 20th century.