

Татјана ФИЛИПОВСКА
Натали РАЈЧИНОВСКА-ПАВЛЕСКА

УДК: 7.036(497.7)(091); 316.7:7
Изворен научен труд

ОПШТЕСТВЕНИОТ КОНТЕКСТ НА ДИЈАЛЕКТИЧКАТА СТРУКТУРА ВО МАКЕДОНСКИОТ ЛИКОВНО-МОДЕРНИСТИЧКИ ДИСКУРС

Кратка содржина:

Низ резимиран увид на историските развојни етапи во уметноста и културата, овој труд ја антиципира хипотезата за постоењето на дијалектичка структура во македонскиот ликовно-модернистички дискурс, изнедрена од позициите на уметникот/уметноста во однос на сложената општествена стварност во Македонија.

Од предвоениот период предмет на анализа е уметноста како социјална практика и уметникот како општествен чинител (основоположниците на модерната уметност, Личеноски, Мартиноски) кој преку темата на трудот и работникот дава ангажиран одговор, адресирајќи го прашањето за класната свест. Од повоениот период (блоковска поделба на светот, судирот на Истокот и Западот) како пресвртна точка, трудот го истражува потенцијалот на јавниот говор (на Мирослав Крлежа), како повик за слобода на уметничкото творење, како отпор кон наметнатите догми (социјалистичкиот реализам). Зачекорувањето кон решителна дијалектизација на уметноста и културата се разгледува преку делувањето на групата „Денес“ (чекор што ветува), демократизација на уметноста и „естетскиот плурализам“ на нејзините творци (Лазески, Грабулоски). Повоената монументална уметност се анализира низ аспектот човек – општество, односно преку улогата на поединечните ликовни импулси (Мазев, Чемерски) во изградбата на еден нов општествен систем.

Во континуитет на кризни историски ситуации, втемелувањето на уметноста е раководено од потребата за партиципација во изградба на новото општество, засновано на, и конституирано од, дијалектичките ставови и индивидуалните одлуки на модернистичките уметници.

Клучни зборови: македонска уметност, социологија на уметноста, дијалектика, уметник – општество, естетски плурализам.

Вовед

Периодот меѓу двете светски војни во Македонија е впишан како конститутивен за уметноста, во фаза на национална обесправеност и негирање од страна на соседните балкански земји, во т.н. „прва“ Југославија. Тоа е периодот познат во македонската историографија како период на „режимски сили“, кои преку своите политики за „денационализација на македонскиот народ“, се обидуваа да ја претворат Македонија во „полуколонијално подрачје“, општествена состојба што секако се одразуваше и на уметноста и на културата (Петковски, 1989: 86). По Втората светска војна, новите историски услови создаваат логична дијалектичка поврзаност со карактеристиките на современата епоха во рамки на „југословенскиот уметнички простор“ (Denegri, 2005). Се конституира посебен културен и уметнички идентитет во рамки на т.н. „втора“ Југославија со карактеристики на социјалистичко и уметничко заедништво (Величковски, 2013: 11).

Состојбата на уметноста во предвоениот период е доследно опишана со констатацијата: „творештвото на македонскиот народ се јави како полна компензација за сите негови реални лишувања од материјална и духовна природа во текот на петвековното турско ропство“ (Петковски, 1989: 15). Успорените патишта на македонскиот уметнички модернизам од почетокот на дваесеттиот век (1920 – 1930) се резултат на сложените општествени и историски процеси што се одвиваа на (гео)политичко и територијално рамниште во нашиот регион, особено на неможноста да се (до)стигне интензитетот на развојот во поголемите центри кои служеа, меѓу другото, и за образување на македонските интелектуални и творечки капацитети. Ликовната култура која се градеше во нашата земја, посегаше по императивните вредности донесени од учените ликовни дејци, кои својата ликовна пракса ја сообразуваа црпејќи од традицијата и локалните релации помеѓу уметноста, применливоста на вештините учени од изворните занаетчиски и уметнички работилници и од процесот на екстериеризација – специјализација на уметниците во уметнички ателјеа во тогашниот центар на уметноста во Европа – Париз (Петковски, 1989: 15, 18). Активното вклучување на неколкумина уметници во агитпропот на народноослободителната војска на Македонија, по Првото заседание на АСНОМ (2.VIII 1944), значеше и посилен ангажман при поставувањето на темелот на развојот на ликовната уметност и институциите од областа на ликовната уметност (Петковски, 1989: 39–40).

Македонското повоено ликовно творештво (1945 – 1950), творечкиот напон го црпеше од идејата за враќање на човекот „кон неговата битна општественост“, од „кореспонденцијата со заедницата во рамки на традицијата, националната и преднационалната“, имајќи ја предвид постојната „култура на социјализмот“ (Петковски, 1989: 17). Периодот на педесеттите години е обележан како пресвртен, како *праг* кон длабински зафати во општеството, текови на демократизација кои не ги заобиколија културата

и уметноста (Малески, 1983: 11–16). Едновременно значеше и автохтон одговор на процесот на догматизација и тогашниот социјалистички реализам (1945 – 1950) во уметноста, кој беше делегиран (Величковски, 1982) од власта во повеќето социјалистички држави (особено во државите под Федеративна Народна Република Југославија [ФНРЈ]) како официјален кодекс на визуелните синтагми и градењето на наративите во уметностите.¹

Толкувајќи ги педесеттите години во културата, општествено-политичкиот работник и писател Владо Малески ќе констатира дека забрзувањето на креативниот чин беше поттикнато од „антисталинистичките ломови во нас“, но возможно само преку активирање на „реалните творечки сили“ (1983: 13). Отфрлањето на соцреализмот (Резолуција на Информбирото – 1948, и со раскилот на Југославија со Сталин и со СССР) значеше „одбивање во нашиот организам да се внесе туѓо тело од Исток, но и неприфаќање на туѓи тела од Запад од север или од Југ“ (Малески, 1983: 15). Ако 1948-ма за Југославија значеше „промена на политичкиот курс на државата“, пошироката слика покажува дека настанува „нова уметничка географија по Втората светска војна“, и дека „во услови на Студената војна и блоковската поделба на светот, односот кон модерната уметност има улога на идеолошко оружје“ (Denegri, 2005a: 22). Во таа смисла, водени од т.н. *spiritusmovens*, ликовните творци во Македонија, во педесеттите тргнаа по траекторијата на созревањето и на „себенаоѓањето“, дефинирано како „најтешкиот потфат за тогашните југословенски, и македонски движења“ (Малески, 1983: 15). Поаѓајќи од императивите за сопствена автономија во рамките на една млада култура, а стар народ, слично како и во други средини во светот, беше воспоставен *културен модел* на забрзан или скратен развој (Величковски, 2013: 11–12). Наместо слепо следење на социјалистичката доктрина и т.н. „ждановизам“ во ликовната уметност, се развиваше наклонетост кон социјални, револуционерни и пролетерски контексти (индивидуално антиципирани).

Трудот и класната свест во македонскиот предвоен модернизам: Уметноста како социјална практика

Кон преиспитување на ангажираното творештво во предвоениот период најевидентно стремеа Лазар Личеноски (1901 – 1964) и Никола Мартиноски (1903 – 1973). Непосредно по Првата светска војна, Личеноски учествува во акциите на тетовската младина, прифаќајќи ги револуционерните идеи (Конески, 1979: 9).² Во периодот од 1929 – 1931, тој се занимава

¹ На Конгресот на југословенските писатели во Љубљана на 5 октомври 1952 година, социјалистичкиот реализам како уметничка доктрина формално беше прогласен за неважечки во Југославија.

² Потоа заминува на студии во Белград (1921–1925), а како стипендист продолжува во Париз (1927–1929), специјализирајќи мозаични техники кај Пол Бодуен, фре-

со решавање на односите форма – боја, сликајќи пејзажи, мртва природа, рибари, мајстори, портрети, предели со куќи, запустени приградски или селски амбиенти. Во 1933 е забележано конфронтирање на двете традиции на неговите платна: „истокот и западот“ се судираат во палетата на уметникот (Конески, 1979: 11–12).

Подоцна настапува фаза во која Личеноски, патувајќи низ Македонија (1930 – 1934), инспириран од глетките и рустичната материјалност на природата и објектите, се впушта во проучување на бојата, експериментирајќи со напластување, интензивирање и нагласок на предметноста, на сликарската материја (пр.: *Афионските полиња*, види Протиќ, 1965). Слушајќи ги чистите и звучни бои на своето поднебје, Личеноски создава пејзажи со „двојна вредност“, за да ја прикаже „вечната и вонисториската суштина на неговата земја“ (Слјепчевић во Личеноска, 1979: 16).

Периодот на социјалистичкиот реализам за Личеноски е момент да се даде автохтон одговор, односно продолжение на претходно започнатата етапа на социјалниот реализам – разбран како лично настојување да се пронајде во тематската преокупација, а не како наметната идеологија. Две значајни дела *Долап* (1937)³ и *Апотеоза на трудот* (1962 – 63)⁴, ја покажуваат авторовата имагинација и автентичната репрезентација на работникот и трудот. Личеноски симболично ја обработува темата на трудот, не суптилно, туку директно поставувајќи ја насловеноста – разместена од субјектот – човекот (работникот) кон големата структура, можеби *суперструктура* како „економска структура на општеството“ (според Карл Маркс). Човекот е објективизиран, не е портретиран, туку е апстрахиран (од индивидуалното разликување) и е подложен на процесот на *реификација* [*Versachlichung*] (Marx, 1976: 1054; Lukács, 1971: 84). Во оваа репрезентација, Личеноски се чини дека ја подвлекува Марксовата хипотеза за „реификација на личностите“, за претворањето на лицата во ствари според евидентната логика на стоковата размена, односно разликите помеѓу приватниот труд, манифестиран како општествен труд, и трудот како апстрактен универзален труд.

ско-техники кај Марсел Леноар, а влијанијата од париската школа ги трансформира во изворен ликовен ракопис (Николовски, 1958: 14–20).

³Во сликата *Долап* централната човечка фигура е прикажана од позадина, пропорционално една четвртина од големата справа со која се справува, работејќи за приhodот од жетвата, од земјоделието, за себе или за некого, можеби за сите луѓе, за човештвото.

⁴Монументалниот сиден мозаичен фриз *Апотеоза на трудот* (1962/63), изведен на фасада на неговото ателје, го сублимира животното кредо на Личеноски, впишано на почетокот на мозаикот: „Честит труд низ векови создаде култури и цивилизации и достоинство на вистински човек“. Развиен во седум полиња, седум засебни наративи, мозаичната творба изведена во нагласени контури и стишен колористички интензитет, ја опфаќа темата на трудот како градбен и облагодарувачки фактор на човекот.

Тој ја слика „сопствената земја“, но не надворешно, дескриптивно, туку „однатре“, го слика „делото на Македонците“ (Коцо, 1968).

Никола Мартиноски (1903 – 1973), првиот директор на Уметничката школа и на Уметничката галерија во Скопје и еден од бардовите на македонската модерна, авторски ја потпишува уметноста како *социјална практика*, трансформирајќи ја естетската димензија на уметничкото дело во поле за активна рецепција на потребите за општествена промена. Мартиноски ги претставува луѓето од секојдневието, од своето опкружување, забележувајќи ја нивната антрополошка и егзистенцијална ситуација со полна емпатија, силно пенетрирајќи во нивната моментна психолошка состојба. За ваквиот приод говорат мноштво портрети на девојки од различен социјален сталеж – ромскиот етнос кој го негувал сè до неговата смрт во 1973 година (на пр. *Циганкичи*, *Цинганки*, *Циганска принцеза* од четвртата декада).⁵ Мартиноски несомнено е инспириран и поттикнат од љубовта кон сопствената традиција, кон обичаите и фолклорот (орото) кои најсилно го подвлекуваат чувството на националност и целовитост на нашата традиција (заминувањето на печалба на трудовите работници) кога го изработил делото од национална вредност – *Тешкото* (1952/53).⁶ Ова дело е временска сигнатура на едно непокорливо историско настојување, континуитет на чувството за националност и стожерност на традиционалниот белег, имајќи го во средиштето – фолклорот – како дел од историјата на овој народ.

Говорот како општествен чин: „За слободата на културата“ на Мирослав Крлежа

Влијание врз прогресивната современа мисла во македонскиот културно-уметнички контекст ќе изврши говорот/рефератот „За слободата на културата“ на Конгресот на книжевниците во Љубљана во 1952 година, на најголемиот хрватски писател на XX век, движечка сила на комунистичката идеологија – Мирослав Крлежа (1893 – 1981). Општата југословенска културна и политичка ситуација, претставуваше „логичен и реален поттик“ за

⁵ За темите што ги одбирал Мартиноски се вели дека чувствувал некој свој долг, страст и љубов (Николовски, 1959: 604–608).

⁶ Според Борис Петковски: „вовлечена е национално-регионална припадност на Мартиноски, поврзаноста и со класичното ликовно наследство. [...] уметникот ја користи својата ликовна традиција на ангажиран начин“ (Петковски, 2001: 142). Студијата на проф. Никос Чаусидис „Тапанот и ‘тешкото оро’ – анализа на митско-симболичкото и обредното значење“ ни дава поангажиран увид во шаманистичкиот контекст при употребата на македонскиот или централноблканскиот тапан како музички инструмент, и неговиот митско-религиски и обреден карактер (Чаусидис, 2009: 68–79). Супериорен на цртачки план, Мартиноски и дава предимство на фигуралноста, овековечувајќи го „македонскиот човек – неговите чувства, македонската песна, игра и ритам“ (Николовски, 1997: 27).

креирање на одговор пред личното и сопственото творештво на македонскиот уметник (Петковски, 1989: 20). Крлежа јавно ја елаборираше интелектуалната и морална криза на меѓународното пролетерско движење под т.н. југословенски „сурогат“ на Третата интернационала (Krleža, 1952: 205).

Пропаѓањето на граѓанската Југославија, Крлежа го лоцира во 1941-ва, укажувајќи на конзервативната политика која ќе доведе до расточување на европскиот социјализам, како и на недоволната поддршка од западната граѓанска Европа во однос на нашите сопствени борби за принципите на демократијата (1918 – 1941). Како резултат се манифестира морална и економска инфериорност на, како што вели, нашите народи, а потоа, по формирањето на Федеративна Народна Република Југославија во 1945 година како социјалистичка федерација, со пасивно подредување на интелектуалците во однос на револуционерниот императив во општествената етапа на т.н. „привидна хармонична и пасивна тишина – квази солидарност.“ Крлежа го препознава „успехот на европскиот фашизам“ во „идеолошката слабост на западноевропскиот марксизам“ (Krleža, 1952: 210, 234).

Големата поделеност помеѓу Истокот и Западот, помеѓу Балканот и Западна Европа, резултира со бранување помеѓу левите и десни екстремии, со скептичност кон историскиот материјализам, со антидијалектизам, ставови водени од десните политики. Од друга страна, Крлежа воедно го критикува социјалистичкиот реализам и сталинистичката аберација на вкусот, а во ист замав и ликовната уметност на Западна Европа (декадентна концепција на „уметност заради уметност“), за која смета дека „бесрамно капитулирала заради сопствената безидејност – проект од меркантилни размери, ...контрареволуционерен перпетуум мобиле, ...капиталистички антибиотик... кој вбрижан во класносвесните артерии, може да ги усмрти естетската и морална будност на пролетерите“ (Krleža, 1952: 211–221).

Констатирајќи ја неизбежната релација на судбината на европските поколенија, условеноста на егзистенцијално, национално, државно и општествено ниво кај југословенските народи, тој ја воочува пасивноста на уметноста, неформативноста на нашата перспектива. Според Крлежа, потрагата по нашата стварност и уметничкото творење поврзано со темпераментот на поединечни творци, е невозможно да стане автентична со преземање на западниот модел (привидно неутрален западноевропски декадентен естетизам) или преку морфолошко-естетски имитации (Krleža, 1952: 208). Потрагата по *автентичното* беше проткаена со развиен однос кон случувањата на „тлото на големото минато“, како „соединување на старото со новото, на националното со општото“. Според Протиќ, движењето од општото национално кон општото во уметноста, добиваше индивидуална нота преку креативниот акт, преку особеностите на поединечни автори – творци кои дозволуваа да се почувствува одблесокот на една одредена средина и култура (1965).

Повикот на Крлежа значеше повик за борба за слободата на уметничкото творење, за слободно изрекување на мислата според независно

морално и политичко убедување, за проповедање на мирот. Тој постојано го повторува повикот за „нашето“, за „нашата културна свест“, за *фрактионирање* и *разделба* од општите ставови, за формативност на индивидуалниот израз во склоп на мноштвеното поимање на историско-материјалистичките концепции, во склоп на најголемото движење кое револуционерноста го темели на принципите на социјализмот, согледувајќи ја нужноста во активниот пристап на книжевното и уметничко толкување, кој должи познавање на т.н. „наша анатомија на граѓанското општество“ (Krleža, 1952: 239). Творечката егзистенција беше условена од сложената структура на општествените услови според Марксовото поимање на концептот „суперструктура“ – основата врз која се надоврзува севкупната надградба, економска, правна, политичка, интелектуална и конечно културолошка, како процес на кореспонденција со одредени форми на општествената свест (Marx, 1976: 175). Гласот на Крлежа допира и до македонските *дијалектички* ориентирани уметници. Во подножјето на идејата дека нашата уметност „не треба да биде имитација на западноевропската“, се испрати пораката дека таа треба „да проговори со својот сопствен глас“ (Krleža, 1952: 241).

„Оној момент, кога кај нас ќе се појават уметници, кои со својата дарба, со своето знаење и со својот вкус ќе умеат 'објективните мотиви на нашата лева стварност – субјективно да ја одразат', – тогаш ќе се роди нашата сопствена Уметност“ (Krleža, 1952: 243).

Во зората на оваа мисла, во македонскиот контекст се јавува потребата за формирање на сопствена темелна концепција за уметничкото творештво, антиципирана во тоа време како „чекор што ветува“.

Чекор што ветува: Конципиран на прагот на времето на „зависноста“ – Македонија во рамки на Југославија (Федеративна Народна Република Југославија [ФНРЈ])

Групата „Денес“, формирана во 1953 година од архитекти, сликари и скулптори, својата програма на делување ја конципира врз начелата: „слобода на личниот израз“ и „користење на современи ликовни постигнувања од светот за создавање на наша современа ликовна уметност“.

⁷На Третиот сојуз на ликовни уметници на Југославија (Конгрес, мај 1953,

⁷Групата „Денес“ е формирана на 1 септември 1953 година од сликарите Димче Протугер, Борко Лазески, Љубомир Белогаски, Ристо Лозаноски и Дадид Бафети; архитектите: Славко Брезовски, Ристо Шеќерински и Јанко Константиновски и скулпторот: Јордан Грабулоски (Протугер, 1953). Според некои укажувања, формирањето е одржано на 1 септември 1953 година во ателјето на Шеќерински, Брезовски и Пецоски – една малечка работна просторија кај бившата Шумска управа, каде тројцата се собирале за разговори и проектирање (Петковски, 1983: 27–28). Архитектите земале примери од интернационалниот стил, од одделни решенија на В. Гропиус, Ле Корбизје и Мис ван дер Рое, како и од бразилските

Охрид), групата предлага приближување до тенденциите во поразвиените ликовни центри во југословенските простори, со цел повидлива „афирмација на поединци“, појасна артикулација на „различните ликовни струења“ и „активна борба на различни погледи“ (Протугер, 1983: 8). Покрај потребата од групирање на сличните авторски погледи, она што значително го поместува дискурсот на уметноста од пасивниот домен е повикот за создавање на современа ликовна публика, и концептот за учество на секого во полето на културната и општествената дејност. Нивните заложби се темелат на *синтеза* на трите гранки на креативните области (архитектурата, скулптурата и сликарството), сметајќи на нивната преклопувачка естетска и општествена взаемност.

Во нивниот *Манифест*, ликовните творци се именувани како „ликовни работници“, чие живеење во социјалистичкото општество не е предуслов за создавање на „социјалистичка уметност“ (Петковски, 1983: 32). Критичкиот став изнесен за видовите „борба“ преку уметноста, суштински ја подвлекува неопходноста од различни мислења, различни естетски гледања, чија артикулација би се одвивала истовремено со социјалистичката изградба на Републиката (Протугер во Петковски, 1989: 227).⁸Еден од основачите на Групата – Борко Лазески, појаснува дека „нашите мотиви“ не треба да се земат „како гаранција за содржината на уметничкото дело“, туку како „сликарство од кое зрачи Македонија во својата сушност“ (Лазески, 1954). Залагајќи се за нефигуративната уметност (префериран поим наместо апстракција), Лазески трага по авторитетот на уметноста како проблемска категорија која чека да биде (индивидуалистички) разработена.

Теориско-полемицката и практична дејност на групата „Денес“ (1953 – 1955), отвореното и остро поставување на прашањата околу демократизација и слобода на мислата, радикалните критички ставови околу позицијата на уметноста во општеството, создадоа „ангажирана полемицка мисла“ околу контекстите за можностите на „револуцијата во социјалната сфера“ да биде „допрена и оплодена од револуцијата во сферата на уметноста“ (Ѓурчинов, 1983: 18–20). Краткото дејствување на групата, нејзината ефемерност, имаше и свои предности во подоцнежното самостојно градење на индивидуалните ликовни синтагми на поединечните автори кои го одбегнаа т.н. „склеротичен предизвик на ‘академизмот’ и рецептурата на групашката исклучивост“. Авторите на групата „Денес“ беа градители на „естетскиот плурализам“ (Ѓурчинов, 1983: 17–23; Величковски, 2013: 16).

архитекти Лучио де Коста и О. Нимаер итн. (Величковски, 2013: 13). Во некои критички текстови се споменува истоветност во програмските цели со групата ЕХАТ 51, од Загреб. Оваа релација се посочува во школувањето на еден од приклучените членови на Групата „Денес“, Б. Крстески, во исто време кога е основана загребската група (Петковски, 1989: 227).

⁸Аноним, „Разговор со Димче Протугер,“ *Нова Македонија*, 14.9.1952 година цитирано во (Петковски, 1989: 227).

Естетскиот плурализам во делата Борко Лазески и Јордан Грабулоски

Во жариштето на големите идеолошки конфронтации во Југославија, во времето на определувањето „за или против Крлежа“, Лазески ги чувствува блиски идеите на Крлежа за слободниот творечки израз (Абациева-Димитрова, 1979: 8). Во идејната програма на белградската групата „Живот“, тој учествува со изработка на графики од мал формат со социјален предзнак и мотиви преземени од секојдневниот и скромниот живот на работниците, прекршени низ призмата на неспокојниот, револтиран и млад уметник (Ibid., 1979: 8–9). Во цртежите од четвртата декада: *Трета класа* (1936), *Работници рчуаат* (1936), во нивните потслоеви на насловеноста, ја согледуваме авторовата преокупација со класните разлики и прашањето за класната свест.

Концептот на класната свест потекнува од хипотезите на Карл Маркс, кој сметал дека доколку пролетаријатот – работничката класа го согледа потенцијалот од здружување, групата со заеднички интереси би можела да преземе револуционерни подвизи и да придонесе во соборувањето на доминантната капиталистичка класа (Borland, 2008: 134; Lukács 1971: 46–47). Според постмарксистичките теории и неопилософијата, *колективната свест* може да се постигне само преку индивидуалната свест и слободното индивидуално делување (Gurbuz, 2008: 142–143). Свеста и ликовниот јазик би можеле да ја најдат заедничката нишка како „проси-рен кафез“ само доколку целосно се содржани во светот што го затвораат, самата надворешност од која што не може да се излезе (Meillassoux, 2008: 14–15). Тогаш, уметноста ја прикажува реалноста која во исто време ја осудува (Marcuse, 1978: 55).

Како педагог и теоретичар, Лазески го толкува односот меѓу уметноста, општеството и општествените класи, од исклучително *дијалектичка* перспектива. Во неговото предавање на тема „Уметноста и општеството“ од 1937, тој зборува за уметноста која има право да проговори за општествената реалност и за животот на луѓето, но уметност која ги соединува припадниците на работничката класа, уметност која проповеда верба и голема човечност.⁹ Кај Лазески поривот и потребата да се прикаже сцена на масовно и колективно дејствие ги согледуваме во цртежите од мал формат: *Демонстрации во Белград* (1935–37) и *Кука и мотика* (1936–37). Во двата примера се согледува потенцијалот за композициско конструирање на масовни сцени од монументални пропорции, подоцна манифестирани во големите фрески од 1950 и 1951–56. Несомнено, раните цртежи на Лазески ја покажуваат еволуцијата на неговиот ликовен израз, поставен како проблемска категорија, како „ликовна дијалектика“ и како „идејно политич-

⁹ Фрагмент од текстот е цитиран во неговата монографија, а оригиналниот текст не е исчуван на машина, туку постои како ракопис и е сопственост на неговата ќерка. Види (Абациева-Димитрова, 1979: 10).

ко зреење“ кое тематската преокупација ја преточува во репрезентативна конструкција (Абаџиева-Димитрова, 1979: 10).

Ваквиот приод не е далеку од концептите на Маркузе, кој расправајќи за политичкиот потенцијал на уметноста, тврди дека тој се наоѓа во самата уметност, во естетскиот облик како таков. Потрагата по нова автономија на изразот, Лазески ја лоцира, во Маркузеева смисла – во револуционерната трансформација, во радикалната промена на стилот или во техниката, во сопоставувањето на преовладувачката неслободност и бунтовноста на субверзивниот потенцијал (Marcuse, 1978: ix-xi). Според Абаџиева-Димитрова, „револуционерно темпиран од најраната младост“, Лазески се бори со „силите на судбината, со експлоататорите пред војната, со фашистите во војната, со заблудите и сфаќањата на средината, со природната стихија“ (1979: 5).

Непосредно по враќањето од Париз, Лазески го создава монументалниот мурал *Фреската за НОВ* (1951 – 1956). Неговите иницијациски обиди за социјализација и демократизација на уметноста, ги согледуваме во настојувањето да се прошири естетската димензија на ликовното дело во полето на социјалните практики, велејќи дека: „Фреската е мое обраќање на луѓето. Таа е општа сопственост, еден вид масовен медиум“ (Мирчевски во Абаџиева-Димитрова, 1979: 25). Изработена во техниката фреско буоно, како хоризонтална композициска панорама и семантички хронограф, фреската значи „образец за една нова уметност: јавна, монументална, со нова општествена функција“ (Петковски, 1983: 35). Покрај суштинскиот претекст за транспонирање на ангажираната содржина – историската свест за значењето на НОВ, мотивите за реализација на *Фреската за НОВ* се водени од шест принципиелни начела¹⁰, а целосната наратема е структурно спојување на *содржината со обликот* (Marcuse, 1978: 8, 19) во студиозен, енергичен и молскотен приказ на колективната димензија на страдањето, отпорот и победата, инкарнација на победата (Абаџиева-Димитрова, 1979: 25–29). Постапувањето на оваа фреска за Лазески значеше потрага по својата уметничка вистина, сведоштво за историските случувања на овој простор и на оваа земја, документ од времето на нашата револуција (Николовски, 1957: 10–11; Абаџиева-Димитрова, 1979: 36). Ова остварување даде „значаен придонес за пробивање на новите уметнички настојувања во современото македонско сликарство, кое до крајот на деценијата беше поттикнато токму од карактеристиките на оваа фреска“. Таа стана „образец за јавната, монументална уметност, која имаше повеќе од естетска

¹⁰Шесте начела: оставштина за културно-историското наследство на нашата земја; предност на монументалното сликарство во социјалистичкото општество; обнова на нашите средновековни сликарски традиции; совладани занаетчиски предуслови за монументални техники; еманципаторски стремежи за современ трансфер на ангажираните содржини од минатото во сегашното постоевање; општа тенденција за расчистување на патиштата кон слобода на творештвото (Абаџиева-Димитрова, 1979: 24).

функција“. Нејзината цел беше остварување на општествената функција на уметноста“ (Петковски, 1984: 28).

Творештвото на македонскиот скулптор Јордан Грабулоски (1925 – 1986), можеби најдоследно ја отелотворува идејната програма на групата „Денес“. Споменикот *Илинден* (или *Македониум*) (1972 – 1974), кај Крушево (соработка со Искра Грабул), е пример за реализација на очекуваната *синтеза* на творечките дисциплини (вајарство, архитектура, сликарство)¹¹, со изразен стремеж кон прочистување на модерниот ликовен јазик и концепт што комуницира преку јавна, монументална уметност. Пластично изведен како просторна структура, како функционално просторно единство, како „амбиент што зрачи“, обликот сам по себе е носител на нарација (Петковски, 1977: 35; 1989: 253). Намената на споменикот е „ширење на модерната уметност“ низ настојувањата на политичката мисла (Ibid., 1989: 253–254).

Човек – општество: За повоената монументална уметност

Постудиозното навлегување во феноменот револуција во ликовната уметност се случува една деценија по ослободувањето, импрегнирано од идејата за одржување на една жива и непрекинато ткаена нишка со нашето минато. Историјата ги инспирира уметниците да остварат континуитет со големите општествени движења и преобразби кај нас, особено со периодот на социјализмот, кога се случува и преобразувањето на човештвото, неговиот развиток во доменот на хуманото, човечкото визави идеалите на револуцијата. Човекот е во средиштето на ликовната уметност. Тој е „главен учесник и фактор, носител на акцијата, мотив и тема, алегорија и легенда“. Човекот е земен како „идеен водач, борец, прогресивец, спротивставувач на неправдата, на експлоатацијата, бранител и градител на новото општество или негова жртва“ (Николовски, 1966: 7–9).

Според Петковски, „монументална уметност“ која ги обединува пластичните уметности, подразбира „непосредно поврзување на сите дисциплини во организиран простор, нивно учество во формирањето на природата и социјалната средина во естетски уреден и според човечки мерки обликуван амбиент“. Синтезата се остварува во објекти кои имаат изразени специфики на „пластични, површински и просторни вредности“. Монументалноста еволуира со „промената на филозофските и естетските погледи на дадена епоха“, при што „историски се менуваат и нејзините непосредно формално-обликувачки белези“ (Петковски, 1984: 5). Свртувањето кон иднината значеше пронаоѓање на потпора во веќе развиената средновековна култура, транспонирање и адаптирање на каноните на

¹¹Сликарот Петар Мазев ја дополнува димензијата на пластичноста со керамопластика, геометриски и релјефно изведена во основниот колорит. Валчестата структура содржи дванаесет отвори, естетски дообликување со витражното (геометриско, полихроматско) остварување на Борко Лазески.

византиската уметност во модерната уметност, запазување на корените во длабочината на своето време, во своите пејзажи, онаму каде што е родена. Поставувајќи ги т.н. „мостови на соништата“, клучот на развитокот модерната уметност ги бараше „во фрагментите“ и во „гробовите“ (Binalji – Merin, 1957).

Еден од уметниците со нескротлива творечка енергија, експресионистот Петар Мазев (1927–1993), несомнено е еден од најзначајните втемелувачи на современата македонска ликовна сцена. Со силен емоционален однос кон сопствената земја, Мазев развива „наднационално сликарство“ (Абаџиева, 2005: 7) со посебен пластичен однос кон традицијата, формирајќи моќна, експлозивна, „сурова и контрастна драматика“, прекршувајќи ја „географската структура на земјата, на сидовите од манастирите заедно со нивната патина, во сликарска материја“ (Петковски, 1989: 31–32). Воден од неспокојството на разбрануваниот уметнички дух, Мазев работи преку бојата, цртачки слика во густе и ташистички слоеви, конфигурирајќи ја материјата „на работ на раѓањето или работ на смртта“ (Абаџиева, 2005: 7). По првата фигуративна фаза, Мазев работи апстрактни, енформелни слики кои говорат за „прасостојбата“ на битието, на животот, на настанувањето и на љубовта, изјавувајќи: „единствената војна во која нешто се раѓа, а не умира“ е војната што ја објавувам на „белото, сè уште недопрено платно“ (Абаџиева-Димитрова, 1990: 15). Третирајќи ја материјата како „суперструктура“, таа станува „причина за енформелски третираната фигурација“ (Ibid.).

Покрај тоа што за нашата постмодерна уметност, како почеток се земаат 1980-тите години, Мазев ја антиципира оваа појава едновременно со развојот на светскиот уметнички постмодернизам во втората половина на 1960-тите. Седмата деценија е период кога се навестува „новата поетика на просторот“ (1963 – 1971), декадата кога се случуваат „значајни промени во целиот општествен живот“ (Петковски 1984: 30). Во преодната општествена етапа (предвесник на 1968-ма), од „белата“ кон новата експресионистичка фаза, Мазев заедно со неговиот соработник Симон Шемов, ја создава творбата *Човек, огин и железо* (1967), симболично сликајќи ја темата на „трудот“ во скопската Железарница.

Преку комбинирање на апстракцијата, фигурацијата и експресионизмот, тој создава композиција со прикажување на „човековата борба со вжештениот материјал“, видена од вертикален ракурс, како немирна површина од некоја апокалиптична сцена. Ако спецификите на социјалистичкиот реализам беа „глорификација на работата“, „идеализирање“, „еманципација на пролетаријатот“, „убавината на народниот живот“, „цврстина на карактерот“, тука работникот е соочен со вистинскиот огин, огинот на капитализмот. Преплетувајќи ги енформелот и апстрактниот натурализам, Мазев употребува несликарски материјали (‘вистинско’ нагорено дрво) за да ја соопшти темата на изградбата на општеството преку индивидуалниот труд. Употребувајќи композициско скратување, дијагонални

координати на чија невидлива оска се поставени фигурите и предметите, Мазев драматично ја пренесува симболиката на вечната борба, човекот наспроти општеството кое го спрегнува во тешката прекаријатна, и често – недоволно платена работа.

Монументалното творештво во Спомен-костурницата кај Велес (во тоа време Титов Велес) е пример за сложена *синтеза* меѓу архитектонскиот објект (симболична, органско-асоцијативно решена градба), партерната површина, внатрешноста на споменикот со вајарското дело на проектантот на објектот – Љубомир Денковиќ (заедно со С. Суботин) и големиот мозаичен комплекс на Петар Мазев. Идејната концепција за реализација на ликовната програма е истакнување на клучните моменти од македонската историја, разрешена во епизоди.¹² Сложената тематска задача, Мазев ликовно ја транспонира на епско-драматичен начин, спојувајќи ги ликовниот и поетскиот уметнички говор во една експресивна артикулација, возможна преку медиумот на мозаикот (природен македонски камен и венецијански мозаик).

Споменичното остварување *Човекот и светлината* (1975/76) на Глигор Чемерски, изработен во соработка со архитектот Р. Раѓеновиќ кај ХЕЦ „Вруток“ кај Гостивар, непосредно рефлектира на темата на револуцијата, сфатена и претставена како „визија што тече“ за „непрекинатиот процес на историски преобразби“ (Петковски, 1984: 44). Во центарот на сижето е човековиот труд и човекот-работник кој учествува во изградбата на еден нов општествен систем и работната победа во изградба (на хидроенергетски систем), победа раководена од човековата акција.

Заклучок

Дијалектичката структура во ликовниот дискурс на македонските модернистички уметници беше автохтона, отелотворена низ слободниот и автентичен визуелен израз. Предвоениот период во македонската култура и уметност е обележан со активен ангажман на поединци (Личеноски, Мартиноски), кои одлучно се подаваат кон формирање на колективната општествена свест преку уметноста како социјална практика. Говорот на Мирослав Крлежа (1952) како активен општествен чинител ќе придонесе за посилен отпор кон догматските наложи (социјалистичкиот реализам), за порадикални промени во доменот на културата и уметноста.

¹²Мозаичната програма се развива во неколку епизоди: Фризот со претстава на турското владеење и Илинденското востание, социјалните превирања меѓу двете светски војни, фашистичката окупација и отпорот изразен преку сенародното востание; фризот на победата како централна сцена – апотеоза на НОВ и револуцијата; фризот на социјалистичката изградба, и фризот на мирот (Петковски, 1984: 38).

Залагајќи се за творечката слобода¹³ и за социјализација, групата „Денес“ антиципираше решавање на фундаменталните проблеми во тогашниот ликовен развој, застанувајќи против каноните, како „упатен предизвик кон целата наша културна и општествена јавност“ (Петковски, 1983: 29; Протугер, 1983: 7). Клучните активности на групата во периодот на активното делување се: авторскиот интерес за развивање на јавната дебата околу уметноста и општеството, воспоставување на синтеза меѓу креативните дисциплини, демократизација на уметноста, остварување на општествената функција на уметноста.

Во повоениот период, традицијата е вклучена во создавањето на т.н. ‘национална формулација’ на монументалното творештво во Македонија, како изразена потрага по суштински духовен и естетско-ликовен континуитет на епохите. Од една страна монументалното творештво кај нас значеше обликување кое ќе биде показно во однос на *колективното* остварување (како *синтеза*) на нашиот општествен систем, а од друга, показател за постоењето на *индивидуално* ангажираниот одговор на творечкиот импулс. Идејата за монументалните остварувања не беше потисната од чистата идеолошка матрица, туку напротив, значеше проширување на „хоризонтите на филозофско-уметничкото обопштување на животот, приближување до народот на општо-човечките или барем колективните и личните интереси и перспективи на суштината на односот човек – општество“ (Петковски, 1984: 7). Ангажираноста во рамките на ликовното творештво значеше естетски одговор на војната, творечки и мисловно-практичен одговор-како-отпор кон фашизмот, под мотото ‘револуционерен’ импулс во обликувањето на општествената стварност.

¹³ Според Владо Малески, „слободата на творештвото“ значеше раскин со културниот изолационизам и барање на нови прооди за човештвото. Види (Малески, 1983: 12).

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Binalji – Merin, O. (1957) „Savremeno jugoslovensko slikarstvo.“ *Jugoslavija 14 (Ilustrirana revija)*.
- Borland, E. (2008) “Class Consciousness.” In V.N. Parrillo (ed.) *Encyclopedia of Social Problems: 1&2*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc., 134–135.
- Denegri, J. (2005) “Baština ‘druge linije’.” *Rubne posebnosti. Varaždin: Galeriski centar Varaždin*. <https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-bastina-druge-linije-croatian~no6477/>
- Denegri, J. (2005a) “Teme moderne i postmoderne umjetnosti.” U M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton, 19–27.
- Gurbuz, M. E. (2008) “Collective consciousness.” In V.N. Parrillo (ed.) *Encyclopedia of Social Problems: 1&2*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc., 142–143.
- Krleža, M. (1952) “Govor na Kongresu književnika u Ljubljani.” *Republika 10-11* (listopad-studeni, Zagreb), 205–243.
- Lukács, G. (1971) *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Trans. Rodney Livingstone. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Marcuse, H. (1978) *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press.
- Marx, K. (1976) *Capital: Critique of Political Economy, Vol.1*. Intr. Ernest Mandel, trans. Ben Fowkes. London: Penguin.
- Meillassoux, Q. (2008) *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Trans. Ray Brassier, pref. Alain Badiou. London: Continuum.
- Абациева, С. (2005) *Петар Мазев: Дела создадени во последните десет години (1983-1993)*. Скопје: Музеј на современата уметност, 2005; Кавадарци: Музеј – Галерија.
- Абациева-Димитрова, С. (1979) *Борко Лазески (монографија)*. Скопје: Македонска книга.
- Абациева-Димитрова, С. (1990) *Петар Мазев*. Скопје: Музеј на современата уметност.
- Аноним. „Разговор со Димче Протугер.“ *Нова Македонија*, 14.9.1952.
- Величковски, В. (1982) *Современото сликарство во првите повоени години*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите и Уметничка галерија.

- Величковски, В. (2013) *Уметничките групи во Македонија*. Скопје: Музеј на современата уметност.
- Ѓурчинов, М. (1983) „Градители на естетскиот плурализам“. Во *Денес 1953 – 1983 (монографија)*. Скопје: Уметничка галерија, 17–23.
- Конески, Б. (1979) *Лазар Личеноски, уредници Вангел Коџоман и Боро Митриќески*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите и Уметничка галерија.
- Коџо, Д. (1968) *Комеморативна ретроспективна изложба (каталог)*. Скопје: Уметничка галерија.
- Лазески, Б. (1954) „За или против нефигуративната уметност,“ *Разглед 2*, Скопје.
- Личеноска, З. (1979) „Пејзажите на Лазар Личеноски.“ Во *Лазар Личеноски, Вангел Коџоман и Боро Митриќески (ур.)*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите и Уметничка галерија, 15–17.
- Малески, В. (1983) „Искажувања за педесеттите години во културата“ (Избрани дела, книга 5). Во *Денес 1953 – 1983 (монографија)*. Скопје: Уметничка галерија, 11–16.
- Мирчевски, Б. (1977) „Револуцијата-инспиративен врук“ (разговор со Борко Лазески), *Културен живот*, Скопје, бр. 5/6, мај–јуни.
- Николовски, А. (1959) „Самостојна изложба на Н. Мартиноски.“ *Разглед 1*, бр. 5, Скопје, 604–608.
- Николовски, А. (1957) „Фреската на Борко Лазески.“ *Разглед 1*, Скопје, 10–11.
- Николовски, А. (1958) „Лазар Личеноски (Скица за монографија).“ *Разглед 1* (95), Скопје, 14–20.
- Николовски, А. (1966) „Неисцрпен извор на ликовни теми и инспирации. „Културен живот“ бр. 10, Скопје.
- Николовски, А. (1997) *Ликовни критики, Есеи*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата – Скопје.
- Петковски, Б. (1977) *Откривања*. Скопје: Мисла.
- Петковски, Б. (1983) „За групата ‘Денес’ (1953 – 1983).“ Во *Денес 1953 – 1983 (монографија)*. Скопје: Уметничка галерија, 24–43.
- Петковски, Б. (1984) *Македонското монументално сликарство на теми од НОВ и револуцијата*. Скопје: Македонска книга.
- Петковски, Б. (1989) *За македонската уметност (одбрани трудови)*. Скопје: Наша книга.

- Петковски, Б. (2001) *Студии за современата македонска уметност*. Скопје: Македонска цивилизација.
- Протиќ, М. Б. (1965) „Национално у савременој уметности.“ *Политика*, 30 декември.
- Протугер, Д. (1953) „Чекор што ветува – Формирана групата ‘Денес’.“ *Разгледи* 42, ноември.
- Протугер, Д. (1983) „Чекор што ветува.“ Во *Денес 1953 – 1983 (монографија)*. Скопје: Уметничка галерија, 7–9.
- Слјепчевић, П. (1936) „Сликарска изложба Лазара Личеноског“, *Јужни преглед* X.
- Чаусидис, Н. (2009) „Барабані ‘тешко оро’ – аналіз міфо-символічного і обрядового значення.“ *Народна творчість та етнографія: Македонський спецвипуск* 3, Київ, 68–79.