

Борис ПЕТКОВСКИ

### ПАРИСКИОТ ПЕРИОД ВО ТВОРЕШТВОТО НА НИКОЛА МАТИНОСКИ

Престојот во Париз на Никола Мартиноски, од крајот на 1927 до крајот на 1928 година, претставува вонредно значаен период во животот и творештвото на овој уметни.

Во Мартиноски, уште во текот на школувањето во Романија (1920—1927), се роди онаа општа вокација на голем број уметници од цела Европа духот, логиката и особеностите на модерната ликовна уметност да ги доживеат и откријат во центрите на нивното појавување и развивање. Најатрактивниот меѓу нив, поради низа околности и поради стварните претпоставки за тоа, беше Париз. Жан Касу смета дека „овој век беше . . . век на Франција и никогаш нејзината творечка инспирација се немаше изразено со таква сила. Особено во областа на уметностите, се создаде една чудесна врска меѓу оваа творечка инспирација на Франција, со традиционалните вредности на нејзиниот народ, неговата занаетчиска и техничка опитност, деликатноста и сигурноста на неговиот вкус, средувачката јасност на неговата интелигенција. Сите околности ја подготвуваа Франција за улогата, во областа на уметноста, за учителка на светот“.<sup>1)</sup> До времето во кое Мартиноски дојде во оваа голема светска метропола на културата и уметноста, во неа се беа појавиле, развивале, гаснеле или сè уште се развиваа, низа правци и настојувања во современата ликовна уметност. Веќе беше изминат периодот на најзначајните етапи на фовизмот, кубизмот, а апстрактната уметност беше сосема изделено присутна во пластичната клима на парискиот ликовен амбиент. Тоа беше деценија во која се појави манифестот на надреализмот, кој доби значење на интернационален покрет. Започнатиот процес на доаѓање на голем број уметници од сите краишта на светот уште пред Првата светска војна, продолжи со силен интензитет. Меѓу овие дојденци од многу националности, особено

---

<sup>1)</sup> Jean Cassou, Panorama des arts plastiques contemporains, Paris 1960, 146.

значаен беше процентот на уметниците од разни делови на Источна Европа (Шагал, Сутин, Кислинг, Кремењ итн.), потоа од Италија (Модилјани), Шпанија (Пикасо), скандинавските земји итн. Низ нивното дејствување, испреплетено со влијанието што врз нив го вршеше француската традиција и современата ликовна клима (врз која тие, од своја страна, исто така силно влијаеја, определувајќи ги често нејзините најсуштествени одлики), се создаваше онаа интернационална заедница што го доби името Париска школа.

Нејзините особености се мошне сложен конгломерат на појави, стремежи и реализации, што не можат да бидат еднозначно и шематски толкувани и осмислени. Секој од погоре спомнатите уметници „ги носеше со себе спомените, начините на живеење и чувствување, цел еден вроден и специфичен вид на соопштување кој во француската клима ги боеше нивните производи“.<sup>2)</sup> Како и Касу и Бернар Доривал се обиде да ја определи суштината, духовниот и естетскиот профил на појавите и творечките профили, карактеристични за Париската школа. Според него, Париската школа има дадено „оригинална верзија на експресионизмот, што владееше во Европа околу 1914 година“.<sup>3)</sup> Доривал прецизира дека сликарството на Париската школа изразува еден експресионизам што е различен од националните модалитети на тоа движење и дека во него се наоѓа личен акцент, „но сиот пропиен со француски одзиви“.<sup>4)</sup> Касу, кој начелно се согласува со ваква глобална определба на Париската школа, смета дека е подобро да се каже дека сликарите за кои Доривал смета дека се експресионисти, да се означат како нивниот темперамент да е експресионистички. Касу особено инсистира на фактот дека многу од најзначајните претставници на Париската школа се Евреи дојдени од Источна Европа, во кои, според овој автор, длабоко се вкоренети трагите на нивната национална традиција. Притоа, Касу ги приведува имињата на Кислинг, Пасцин, Сутин, Мане Кац, а одделно го изделува Модилјани со неговиот специфичен, сложен пластичен јазик.

Доривал особено инсистира да нагласи дека, иако е сликарството на најзначајните претставници на Париската школа експресионистичко според своите најосновни белези, се разли-

<sup>2)</sup> Н. А., 147.

<sup>3)</sup> Bernar Dorival, *Savremeno francusko slikarstvo III*, Sarajevo, 1960, 209—210 („Lako je ustanoviti da je slikarstvo Pariske škole nadahnuto ekspresionim mom koji smo upravo definisali. Ono je, kao i ekspresionizam, ravnodušno prema kubizmu. Iako je Modiljani posećivao Bato-lavoar, to nije uticalo na njegovu umetnost. Paxon, Kisling, Sagal i Sutin protive se apstrakciji... To ne znači da teže povratku u realizam koji je lišen sudjelovanja misli, nego samo da veruju u nadmoć mašte i subjektivne umjetnosti“).

Види и кај: Florent Fels, *L'Art vivant de 1900 a nos jours*, Genève 1950, 91; 136—140.

<sup>4)</sup> Н. А., 212, 213.

кува и од германскиот и од францускиот експресионизам. Експресионизмот на Парискаат школа, според Доривал, е означен со почувствителна емотивност, сензуалност и со тоа се разликува од карактерот на француската ликовна традиција. Доривал смета дека не е едноставно да се определи колку од специфичната традиција на нивните земји се изразува во делата на Пасцин, Кислинг, Сутин итн. Меѓутоа, појасен е тој момент на поврзаност со својата татковина, нејзината средина и специфичната ликовна клима, кај Шагал и Модилјани.

Кај Касу и Доривал, нагласено е настојувањето да се определи специфичноста на францускиот експресионизам. Иако во Франција експресионизмот не ја доби својата теоретска осмисленост ниту формата на жестока, сурова запрашаност пред смислата на човечкото постоење, како што тоа беше карактеристично за германскиот експресионизам, низа француски уметници искажуваа во своите дела една поента на социјална и морална критика, за појавите во современото граѓанско општество. Тоа е карактеристично за повеќе творби на Громер, Гоерг, а посебно на Жорж Руо; кај него тие појави често се напоени и со специфичната религиозност на овој уметник.

Овие моменти бездруго се јавуваат како одговор на општата историска ситуација во третата деценија. За периодот на дваесеттите години, мошне доследна и консеквентна анализа спроведува и Ханс Хофштетер, авторот на книгата „Современо сликарство, графика и цртежи“.<sup>5)</sup> Тргувајќи од еден пристап што во појавите на модерната уметност го истражува она што е нивен внатрешен, суштински историски двигател; она што ги создава реалните социјални, филозофско-етички и естетски претпоставки за сите појави во неа, овој автор ги смета годините на третата деценија во цела Европа, вклучително и Франција, како време на длабоки социјални потреси и дилеми, со големи последици за сиот натамошен развој на европската уметност и култура. Според Хофштетер, во дваесеттите години модерната уметност беше исправена (тој притоа особено го нагласува дејствувањето на „ангажираните“ германски експресионисти, од Кете Колвиц и Барлах, до Грос, Ото Дикс и уметниците од „новата објективност“ воопшто) пред постојан испит за својата одговорност спрема човештвото и уметноста на нашето време, за својата сообразеност со потребата да ги означи со критичка поента во ликовна форма најдлабоките трауми и драми на современиот човек. Во таа трета деценија Хофштетер го гледа навестувањето на фашизмот и реакцијата против него, навестувањето на идната, Втората светска војна. Тогаш, според него, се поставуваа прашањата за смислата на човековото постоење, за големите етички и социјални идеи.

<sup>5)</sup> Hans H. Hofstätter, *Peinture, gravure et dessin contemporain*, Paris 1972, 76, 77, 84—92.

Што се однесува до Арган, тој смета дека Париската школа не следи некоја политичка линија; а тоа е основен услов за слободата на уметноста, за нејзината независност од секоја политичка и религиозна директива. Презема, сепак, еден политички акцент, кога не само слободата на уметноста, туку секаква слобода беше укината во некои европски земји (Италија, Шпанија, Германија). Тогаш уметникот на Париската школа станува автоматски бранител на слободата, а не само на уметноста.<sup>6)</sup>

Во оваа сложена клима Мартиноски ги одбираше своите ликовни афинитети во делата на некои најзначајни уметници на Париската школа. Меѓу нив ќе го споменам Сутин, со оглед дека во низа творби на Мартиноски од првите години на неговото творештво по враќањето од Париз влијанието на овој уметник ќе биде особено присутно. Вознемирената, драматична и дури брутална во своите манифестации уметноста на Сутин, се комбинираше во свеста на Мартиноски со несомнениот афинитет што тој го открива за делата на Амедео Модилјани: неговата префинета, болезнена уметност, градена како деликатна преработка на слоевитата пластична традиција на Италија, здружена со импулси од црнечката пластика и некои елементи на кубизмот и експресионизмот, со голема сила ќе се втисне во творечката имагинација на Мартиноски.

Несомнено дека големо влијание врз македонскиот уметник изврши посетувањето на академиите Гранд Шомьер и Рансон. На Академи Рансон, Мартиноски дојде во допир со неколку извонредни уметнички личности, кои во тоа време беа наставници во неа. Особено е значајна фината, мошне обмислена и далекусежна по последиците интервенција на Жорж Бисиер врз ликовното усовршување на Мартиноски. Бисиер спроведуваше специфичен однос со посетителите на Академијата, што се состоеше во неосетно поттикнување на индивидуалните наклоности на нивната личност, упатувајќи ја кон некои моменти што му се чинеа особено важни за неа. Во своите сеќавања Мартиноски повеќепати укажуваше на таа улога на Бисиер, одделно на инсистирањето македонскиот уметник да не го загуби својот идентитет во хаосот на естетските и непосредните творечки предизвици што му се нудеа во Париз.<sup>7)</sup> Во наставата на Академи Рансон, што се состоеше од неколку подрачја: вечерен акт, цртеж и графика, Мартиноски дојде во допир и со

<sup>6)</sup> Giulio C. Argan, *L'Arte moderna 1970/1970*, Sansoni, Firenze 1971, 114, 115.

<sup>7)</sup> Во својот напис: „Буди свој, балкански“, Ј. Поповски вели: „Донас се познати македонски сликар Мартиноски сеќа свој професора Бисиера из Париза који му је рекао: „Никола, гледај да будеш свој, балкански. То нам дај овде, донеси из твоје домовине, остави париске правце, остави француско сликарство...“ (Политика, 31 .X. 1970).

Моиз Кислинг. Контактот со овој уметник значеше за Мартиноски создавање предиспозиции за продирање во префинетата, деликатна цртачка и сликарска морфологија, карактеристична за делата на Кислинг и на многу уметници чие влијание се чувствуваше во неговото подоцнежно творештво: сметам дека Мартиноски и афинитетите за Модилјани ги изгради токму преку потесниот допир со Кислинг, односно дека тие се засновани на општата блискост на обликовните постапки меѓу овие двајца уметници. Тоа е онаа смисла за суптилно градење на цртежот и формите, кај Кислинг понекогаш низ премногу дотерана, речиси сладникава постапка за корекција на природната структура на некој лик и предмет. Потешко се открива можното влијание на Амеде де Ја Пателјер, исто така наставник (графика) на Академи Рансон. Неговата интровертна, на свој начин облагородена и деликатна уметност исполнета со чудна носталгија, сепак е веројатно дека ја има засега сенибилната природа на Мартиноски (на пример, во некои негови дела со „симболични“ мотиви).

Мартиноски успевахе да се открие и за уметноста на некои други уметници, какви што беа Андре Дерен и Пабло Пикасо. Тоа повеќе се состои во преземање една општа логика во градење на лиците, што Мартиноски ќе ја открие уште во одделни дела од својот париски период: во извесната синтетична поедноставеност, со кубистичко-конструктивистички белези, што можат да бидат и предизвик од еден поопшт карактер на „преработени“ првобитни кубистички искуства и настојувања во француската уметност.

Големиот број странски уметници од сите краишта на Европа ја изразуваат атмосферата на тоа време во сложени ликовни структури, составени од низа основни стилски претпоставки: експресионизмот, кубизмот, примитивните уметности итн. Ова се чувствува, како што е споменато, особено кај уметниците дојдени од Источна Европа: и не само кај „најголемите“, какви што беа Шагал, Сутин, Кислинг, туку и кај помалку „славните“: Кремењ, Кикоин, Мане Кац итн., како една специфична морбидност, болезнена и често драматична експресиивност. Покрај нив, Мартиноски морал да ги открие и делата на Ван Донген, Пасцин и др., што се чувствуваат како инсинуации во некои негови творби. Мартиноски веројатно уште во Париз дојде во допир и со германскиот експресионизам, што како последица мошне бргу ќе се изрази во неговите дела настанати по враќањето од Франција. Можностите за откривање на експресионизмот во германско-нордиската варијанта можеле да се остварат преку непосреден допир со дела на германскиот и белгискиот експресионизам, што во 1927 и 1928 година биле на разни начини присутни во Париз (на пример, на некои изложби).

Најбитно е, меѓутоа, дека сè тоа претставуваше за Мартиноски материја што тој гладно, на импулсивно спонтан начин, најмногу по пат на асимилација преку својата визуелна сензитивност, ја напластуваше во своето сознание и во своето пластично искуство.

Веќе делата настанати при самиот престој во Париз ја откриваат оваа стварност за формирањето на Мартиноски во уметник отворен кон разни аспекти на современата уметност. На творец, подготвен да се определи спрема своето време и да го изрази во своите творби со јазик примерен за модерно конципирање и реализирање на ликовната форма. Во Париз Мартиноски се почувствува не само дел од таа интернационална заедница на уметноста, туку ги оствари и своите први контакти со некои истакнати фигури на југословенското ликовно творештво, кои во исто време кога и тој престојуваша во Париз. Без друго контактите остварени со нив, како и со некои негови колеги од „романските“ денови на Мартиноски, значеше и елемент на постојана врска со својата средина и нејзината специфичност.

Во секој случај, престојот во Париз значеше пресвртен момент за личноста на Мартиноски, но исто така и за македонската ликовна уметност: во неа тој ќе ги внесе, како што тоа ќе го стори и Лазар Личеноски, многу од своите откривања на модерниот ликовен јазик.

\*

\* \* \*

Во досегашните истражувања не беше можно да се откријат или со сигурност да се идентифицираат сите дела што настанаа во текот на престојот на Мартиноски во Париз. Така, од каталогот на изложбата на југословенските уметници, одржана од 23—28 февруари 1928 година во Институтот за словенски проучувања, се гледа дека Мартиноски (таму е назначен како Мартин) излагал две дела, обете пејсажи (сега изгубени). Според сеќавањето на уметникот, тоа биле некои исечоци од градската панорама на Париз.

За разлика од изгубените пејсажи зачувани се некои други слики од парискиот период на Мартиноски. Две од нив сега се во јавни колекции: „Глава на жена“ (сопственост на Галеријата Н. Мартиноски, Крушево) и „Женски акт со шапка“ (сопственост на Народниот музеј, Смедеревод).<sup>8)</sup> Обете слики (сл. 1 и сл. 2) се од 1928 година, што е означена на самите нив.

<sup>8)</sup> Првата е купена 1967 година од самиот автор. Втората е дел од колекцијата на Милан Стоимировиќ — Јовановиќ, родум од Смедерево. Тој живеел неколку години пред војната во Скопје, му бил пријател на Мартиноски, бил директор на весникот „Вардар“ и шеф на југословенскиот Прес-центар.

Може да се претпостави дека овие дела настанале во еден не голем интервал на време, со оглед дека во нив се наоѓаат многу заеднички елементи. Она што порано беше истакнато како карактеристично за Париската школа во време на престојот на Мартиноски во Франција, доаѓа до јасен израз во овие две дела. Така, на пример, „Глава на жена“ припаѓа според своите стилски белези на она што се открива во низа дел на Андре Дерен: враќањето кон реалноста здружено со обновен вкус за класичното, што не е лишен од претходното фовистичко и кубистичко-конструктивистичко искуство на францускиот мајстор. Дерен и во портретните сџеи ја запази логиката на модерното сликарство, изразена во нагласување на „пластичното“. Големата репутација на Дерен се одрази како широко прифаќање и угледување на неговата ликовна постапка од голем број уметници во цела Европа. Се чини дека ова е случај и со „Глава на жена“ на Мартиноски. Меѓутоа, можеби треба да се земе предвид и влијанието на Ла Пателјер во случајот на стилското оформување на Мартиноски.<sup>9)</sup> Женскиот лик во ова дело на Мартиноски е изграден со цврста пластичност на лиците. Стегнатоста на контурите и на површините е постигната со моделирање низ широки, спротивставени слоеви на бои, поставени со широка четка и нож. Преовладува здржан колорит. Основата е непросирна површина, со тонски „умртвена“ зелена и сивоземјана боја. Косата е тврда, темна маса, а лицето е предадено со неодредена изледната боја, нарушена со плотни затворена кафеавосива. Изразните усни се подвлечени со темноцрвената боја. Обработката, воопшто, открива очигледна сигурност, но — и доста небрежности во изведбата, а особено при усогласувањето на одделни обоени површини.

„Женски акт со шапка“ може да се доближи до низа дела со сличен мотив, во современото француско и југословенско сликарство. Седнатиот женски акт е разрешен со јадри, стежнати облици на телото. Главата — масивна, е поставена врз силен врат. Деталите на физиономијата: стеснетите, нешто законсени очи, изразителниот нос, набабрените усни, изразуваат некаква здржаност, како со надменост прикриена срамежливост. Фигурата е изделена од основата со расплинати контури, чија линија е наместа испрекинатата. Нејзиниот став е убедлив, без сензуалност и некое психолошко-емотивно доживување врз лицето. Покрај поврзувањето со некои француски уметници, ова дело сугерира споредба со одделни творби на некои југословен-

<sup>9)</sup> Благата, рафинирана, ноктурна уметност на овој уметник е предадена со необично приспособен јазик на топли, кадифести бои, во кои се втопуваат сензуални, благо волуминозни облици на човечките фигури. Носталгијата што продира од неговите ликови, можеби како некаков здив да се чувствува и во сликата „Глава“ на Мартиноски: таа може да се спореди и со „Автопортретот“ на Ла Пателјер, настанат во дваесеттите години.

ски уметници. Се наметнуваат, пред сè, речиси истовремените по датумот слики „Капачица“ на Ј. Бјелиќ од 1929 година и „Гола жена“ на С. Шумановиќ, од 1929 година, обете од збирката на Павле Бљански во Нови Сад.<sup>10)</sup> и творбата на Мартиноски е сликана главно со нож, со темни придрушени бои, поставени во тенки слоеви. Во „Женски акт со шапка“ линиите по контурите не се особено деликатно извлечени како кај Бјелиќ и Шумановиќ. Мартиноски како и тие ги обликува деталите на лицето со прегледни односи, а одредени делови на корпулентните женски тела се кај сите еднакво подвлечени. Во тие години се настанати и неколку женски актови на Личеноски. За разлика од Мартиноски, Личеноски очигледно повеќе се интересирал за масивните „класични“ претстави на женски актови на Пабло Пикасо, од дваесеттите години на овој век. Така, Личеноски во неколку свои претстави на женски тела ги гледа пивните фигури како наметливи, корпулентни маси, со несомнено поголема крутост и шематичност отколку кај стилскиот извор од кој се инспирирал.

Поинакви резултати открива сликата на Мартиноски наречена „Шах“ или „Шахисти“ (сл. 3). Според укажувањето на уметникот, според датумот што тој го поставил врз сликата, делото треба да е од 1928 година.<sup>11)</sup> Сликата за првпат се споменува во еден текст на д-р Душан Недељковиќ, од почетокот на 1931 година.<sup>12)</sup> Според тоа, несомнено е дека ова дело е настанато пред 1931 година, а без поголеми резерви може да се прифати дека е настанато во 1928 година. Споредбата на „Шах“ се делата на Мартиноски од 1929 и 1930 година, што се датирани или со сигурност се настанати тогаш, покажува дека ова дело сепак се изделува со многу свои карактеристики. Општата стилска физиономија на сликата припаѓа на еден посткубистички или постконструктивистички поставен експресионизам. Најмногу сродности има со дела на некои белгиски експресионисти

<sup>10)</sup> Овие слики се мошне значајни во уметничкиот развој на Бјелиќ, односно Шумановиќ. Тие произлегуваат од истата општа пластична клима, како и творбата на Мартиноски „Женски акт со шапка“ (за споредба види ја пертинентната анализа на д-р Лазар Трифуновиќ во неговата книга: *Српско сликарство 1900—1950*, Белград, 1973, 145 и 148). Сликата на Мартиноски може да се поврзе и со некои дела на Дерен: „Портретот на госпоѓа Пол Гном“ и особено на Кислинг: „Легнат акт“, „Кики од Монпарнас“ (1925), како и со некои актови на Шарл Дифре (на пример „Тоалетата“). За модел на Мартиноски можела да му послужи некоја од неговите пријателки во Париз: Лукреција Михаил (сликар) или сопругата на Ромео Шторк (сликар). Да потсетам дека Мартиноски работел во нивните ателјеа, во различни периоди на својот престој во Париз.

<sup>11)</sup> Сопственост е на семејството Агоп-Киркор Цирциријан во Париз. Од сопственикот се знае дека потписот и датирањето се поставени во почетокот на триесеттите години.

<sup>12)</sup> Др. Душан Недељковиќ, *Типичност јужносрбијанског омладинског сликарства*, Јужни Преглед, 3 (Скопје 1931).



(Пермеке, Г. де Смет). Прашањето како дошло до тоа, не може да се поддржи со укажување на некое непосредно поврзување со нив. Но, со оглед на општата испреплетеност на стилските стремежи, одделни заеднички основни пластични белези на извесни француски уметници со белгиските експресионисти, можат да се сметаат како посредна патека, по која такви влијанија можеле да продрат во делото на Мартиноски.<sup>13)</sup> Во „Шах“ се претставени три машки фигури околу една маса. Врз неа е предадена шаховска табла без фигури, со чудно искривени контури. Сцената би била едноставна, невпечатлива, без посебната обработка на Мартиноски. Фигурите се масивни, коцкесто — валчести, со робуствено експресивни облици. Рацете се дебели, со кратки прсти и напнати мускули, а обемниот граден кош и силните вратови се предадени со пластичност што изразува напната сила. Главите се чинат моделирани во некаква цврста, крута материја. Физиономиите искажуваат мешавина на наивно-кроток и, во исто време, суров и брутален израз. Деталите се спроведени со извесна нагласена „монголоидност“. Колоритот е придушен, стемнет: земјено темнокафеавата боја доминира, особено на облеката и основата; попросирно, понежно и во тенок слој е нанесувана врз лицата, врз кои е најизразено настојувањето да се моделира со валери. Напнатоста, деформацијата на облиците, прави целата композиција да дејствува вознемирено и предизвикателно. Извесен гротескно-наивистички аспект ја поврзува оваа слика, заедно со општата иконографска шема, со многу дела со ваква тематика познати во минатото, а особено во поново време во експресионизмот.<sup>14)</sup> Познато е од некои пријатели на Мартиноски, а и од самиот уметник, дека тој често ги посетувал париските кафеани како страстен играч на карти, а изгледа и на шах.<sup>15)</sup> Кон оваа тема со играчи на карти и шах, Мартиноски ќе се врати повторно, во последната деценија на своето творештво.

Во 1928 година во Париз е настаната и сликата „Дама со мачка“ (сопственост на Г. Герусис, Солун). Претставува женска фигура во цел раст, со мачка на skutот. Физичкиот тип на „Дамата“ (сл. 4), посебно главата, спокојната, ненаметливо „модернистичка“ обработка на цртежот и боите (кадифести нијанси на темноцрвени, темноокерни и темнокафеави), стилски се сосема блиски на веќе разгледаните „Глава на жена“ и „Женски акт со шапка“.

<sup>13)</sup> Треба да се споменат во овој случај Пермеке, Громер, Ла Пателјер, Гоерг, Ив, Аликс, Дерен, Андре Лот итн., како создавачи на оваа клима во која можело да настане и ова дело на Мартиноски. (Види: Raymond Nacenta, Ecole de Paris, Neuchatel, 1960).

<sup>14)</sup> Сцени од кафеанскиот амбиент се среќаваат, на пример, кај Громер во Франција, кај Грос, Дикс и др. во Германија итн.

<sup>15)</sup> Усно соопштение на Ромео Шторк, романски сликар, добиени во Париз 1971 и 1972 година и од неговата сопруга.

Во 1928 година е настанат и „Женски профил“, доста оштетено масло на платно. За разлика од штотуку приведените типови на женски претстави, на оваа слика портретот повеќе припаѓа на претходниот „романски“ период на Мартиноски и се врзува со некои дела од 1927 година. Уште неколку творби на Мартиноски веројатно се настанати во 1928 година. Таков е случајот со „Портрет на Милан Тривановиќ“ (сл. 5), масло на платно (сопственост на М. Тривановиќ“, Белград). Цртежот со кој е предадена нешто издолжената глава и заоблените, меки делови на лицето, ненаметливо и сигурно ги предава сите детали. Боите се третирали со извесна академска точност, со разретченост што добива некои акварелски аспекти. Друго масло на платно, „Портрет на Димитрије Фртуниќ“ (сл. 6), може со низа свои особености да се доближи до претходното дело.<sup>16)</sup>

И оваа глава на средновечен маж е сликана „реалистички“, со извесна занаетска грижливост, но не особено педантно и со здржана експресивност. Колоритот е нанесуван широко, понекаде со силно подвлечени потези, така што целината добива цврстина и стабилност. Моделацијата на боите (розикави, жолтеникави, црвени) е извршена со доста сурово поставени плотни. Несомнена е поврзаноста на оваа слика со порано обработените дела на Мартиноски од Париз.

За тоа дека овие две слики што не се датирани настанале во 1928 година и се поврзани со престојот на Мартиноски во Париз, може да се претпостави од следното: уметникот се вратил во Скопје во крајот на 1928 година, зашто веќе во февруари 1929 година ја отворил својат прва самостојна изложба во Скопје, на која, според податоците, се чини дека овие дела биле изложени. Уметничкото движење на Мартиноски покажува, од друга страна, дека во портретите и некои други дела од 1929 и 1930 година, сè уште ќе запази многу од стилските одлики согледани во овие две слики. Неговата друга ориентација, кон поголема експресивна деформација на лиците (во духот на некои влијанија од Сутин и германските експресионисти), ќе се зачне нешто подоцна и ќе се развива во еден период паралелно со оваа веќе укажаната во штотуку разгледаните дела.

Некои цртежи од 1928 година, понекогаш доста оштетени, откриваат цртачка постапка на студен, објективистички манир во предавањето на ликовите и фигурите. Тоа се веќе претстави на цигански дечиња, со нагласена социјална поента: за нив е карактеристичен цртежот работен со моливи во боја, наречен „Беспризорни“ (сл. 7).

<sup>16)</sup> Тоа е лик на Димитрије Фртуниќ, професор, боем, преведувач на класични текстови, познатик на Мартиноски. Во Смедеревскиот музеј нема други податоци, освен дека припаѓала, како и другите творби на Мартиноски, на приватната колекција на Милан Стојмировиќ-Јовановиќ.

Boris PETKOVSKI

## LA PÉRIODE PARISIENNE DE NICOLA MARTINOSKI

## Résumé

Après ses études professionnelles à Bucarest (1920—1927) le peintre macédonien Nicola Martinoski a vécu à Paris de la fin de 1927 jusqu'à la fin de 1928. L'importance de ce séjour pour la future formation artistique de Martinoski est exceptionnelle. A Paris il travaillait à l'Académie de la Grande Chaumière et à l'Académie Ranson, où enseignaient George Bissère, Moïse Kisling et Amédée de La Patellière. Leur influence sur Martinoski (surtout celle de Bissère et de Kisling) était très positive. La présence à Paris d'un grand nombre d'artistes de différents pays de l'Europe, le croisement de leurs expériences créatives, d'éléments de leurs différentes cultures nationales, avec la tradition française et l'art contemporain de ce pays, présente la caractéristique fondamentale de l'École de Paris de ce temps. Dans son cadre travaillaient des artistes de haut degré, tels Modigliani, Kisling, Soutine, Derain, Picasso, Pascin, Manet — Katze etc., qui ont eu une influence particulière sur la formation de Martinoski. Il était surtout sensible pour l'expressionnisme spécifique qui se forma au sein de l'École de Paris. De même, Martinoski entra en relation avec l'expressionnisme allemand et belge. Certaines œuvres de l'artiste créées à Paris ou immédiatement après son retour à Skopje, découvrent cette influence. Martinoski (comme aussi L. Ličenovski) participa à une exposition d'artistes yougoslaves à Paris, en février 1928. Ici il présenta deux paysages (aujourd'hui perdus). A la période parisienne de Martinoski appartiennent quelques autres toiles: "Tête de femme", "Nue de femme au chapeau", et "Dame au chat". Dans toutes ces œuvres le dépassement d'expériences „roumaines" de Martinoski est visible de même que l'introduction d'éléments caractéristiques pour certains artistes de l'École de Paris, surtout pour le style de A. Derain; il adopte aussi certains procédés de la peinture de quelques peintres yougoslaves (J. Bielić, S. Šumanović). Presque dans la même manière sont faites deux autres toiles de Martinoski, présentant des visages masculins: „Portrait de Milan Trivanović" et „Portrait de Dimitrije Frtunić". Parmi les œuvres liées à la période parisienne de Martinoski se distingue la toile „Les joueurs aux échecs". Stylistiquement, elle appartient à un expressionnisme d'un caractère postcubiste ou postconstructiviste, proche aux œuvres de certains artistes belges. Parmi les dessins de ce temps, traitant des motifs d'un caractère social, et nivant une expression artistique marquée d'un réalisme froid et lapidaire, se distingue „Les vagabondes", de 1928.



Сл. 1. Никола Мартиноски, ГЛАВА НА ЖЕНА, масло на платно, 1928



Сл. 2 Никола Мартиновски, ЖЕНСКИ АКТ СЪ ШАПКА,  
масло на платно. 1928



Сл. 3. Никола Мартиноски, ШАХИСТИ, масло на платно, 1928



Сл. 4. Никола Мартиноски, ДАМА СО МАЧКА, масло на платно, 1928



Сл. 5. Никола Мартиноски, ПОРТРЕТ НА МИЛАН ТРИВАНОВИЌ, масло  
на платно, 1928





Сл. 6 Никола Мартиноски, ПОРТРЕТ НА ДИМИТРИЈ ФРТУНИЌ, масло  
на платно 1928



Сл. 7. Никола Мортиноски, БЕСПРИЗОРНИ, моливи во боја  
на хартија, 1928