

Борис ПЕТКОВСКИ

ЗНАЧЕЊЕТО НА ЦРТАЧКОТО ТВОРЕШТВО НА НИКОЛА МАТИНОСКИ ОД ШЕСТАТА ДЕЦЕНИЈА

1. Обиди за обнова

Сиот овој период во животот и во творештвото на Мартиноски што се протега од 1951 до 1960 година, претставува еден нерамномерен, дисконтинуиран процес на „обиди за онова“, за повторно „наоѓање“ на сопственото творечко битие; еден напор за дезалиенација на својата личност, за нејзиното враќање кон своите суштински духовни, емотивни и уметнички димензии.

Во претходниот период, а особено во сликарството на Мартиноски, дојде до снижување на уметничката вредност на неговите творби на еден малограѓански духовен и изразен потенцијал: на претворање во провинцијализиран пластичен јазик, без оглед на значењето на „ангажираната“ тематика, нејзината актуелност и „историска вредност“ итн. Брзото „ставање во заграда“ на оваа проблематика во делата на Мартиноски по 1950 година, како појава му припаѓа на изменетата историска ситуација во Југославија. Во текот на шестата деценија се создадоа можности принципот за слободата на уметничкото творештво кај нас, да ги добие своите вистински димензии: слободен избор на личното творечко изразување во одредени стилски рамки, што се менуваат во дијалектичка соодветност со своето време, но без административен или каков и да е друг вид ограничување.

Настојувањата за создавање нови услови за уметничкото творештво во Југославија, во Македонија започнаа да се чувствуваат по 1950 година. Карактеристичен момент во тој поглед е Шестата изложба на македонските ликовни уметници, одржана во октомври — ноември 1951 година. Она што веќе беше согледано на претходната изложба од 1950 година: проширување на тематиката со акцент на пејзажот и портретот за сметка на мотиви од војната и обновата на земјата, сега е мошне поизразито искажано.

За изложбата од 1951 година се јавија два карактеристични текста, со акцент врз тие нови моменти. Едниот од нив е приказ на изложбата од писателот Јордан Леов, во кој се преплетуваат истражувањата за

условеноста на уметничкото творење од идеолошкиот став на уметникот, забелешки за отсутноста на тематиката од „социјалистичката стварност“ и НОБ — наспоредно со поздравување на некои нови моменти: искреноста во изборот на тематикатака соодветно со интимната одредба на творците. Така, на пример, како аргумент Лсов одделно ги приведува делата на Мартиноски од оваа изложба.¹

Позначаен е текстот на Кирил Миљовски, прочитан при отворањето на изложбата од 1951 година. Многу од сознанијата за новиот пат што треба да го следи во иднина уметноста кај нас, а кои беа соопштени подоцна: на пример во 1952 година во рефератот на Мирослав Крлежа на Конгресот на југословенските писатели во Љубљана, веќе се во прегнантна форма најавени во овие искажувања на Миљовски.² Меѓу другото, за него е особено важно да ја истакне појавата на нова и разновидна тематика на Шестата изложба на ДЛУМ. Миљовски ја подвлекува опасноста за секој уметник да се сврде на тематика откината од животот, за што како негативен го приведува примерот на состојбата на уметноста во СССР. Нагласувајќи дска сите ограничувања се одмаздуваат со „деградирање на степен на рутина и занает“, Миљовски одбележува дска „и кај нас се направени обиди од страна на некои рецензенти да се осиромашат тематиката, а уметноста да се сврде до нивото на примитивност, дилтансизам и игнорација на последните“. Појавата на нова тематика во македонската уметност, Миљовски ја позрзува со „оној шиок простор на творештвото што се создал одамна во нашата земја“. Но тематиката не го решава прашањето на чисто сликарските квалитети и досегашните слабости се пред сè, изразени во творечки моменти. Миљовски се изјаснува за учење од сета уметничка традиција на човештвото, а најпрвин од националната уметност. Тој ја одбележува и улогата на КПЈ, во одредба за уметност што нема да биде поврзана со „една кастинска идеологија“, со што се развиваат огромни творечки сили и се ослободуваат задушените творечки иницијативи на нашата уметност. За неограничената слобода на творештвото постои опасност од бирократското сивило и ограниченост, догматизам, антидијалектичката затаненост итн. Миљовски се произнесува и за една уметност што не е дешператонска, чија мисла и творештво не значат бегане од животот.

По повод Шестата изложба од 1951 година беше одржана и дискусија на белградските сликари Петар Лубарда и Мило Милуновиќ со нивните македонски колеги, учесници на изложбата. Од еден текст во списанието „Уметност“ дознаваме за нивните впечатоци. Тие го ис-

¹ „... Зар Мартиноски не влева респект како сликар со своите „Две селанки од крушевска околица“ и „Портретот на жената“ за разлика од неговите платна со тематика од изградбата изложени на Петтата изложба... И затоа не е многу чудно што Никола Мартиноски на оваа изложба се појавува само со фигури и портрети каде што се чувствува неговата утворстена форма на сликата, одмереноста на потезите и вкусното распоредување на линиите“ (Јордан Леов, *Низ Шестата изложба на македонските ликовни уметници*, Нова Македонија, 21. 12. 1951).

² Кирил Миљовски, *Некои мисли по повод Шестата изложба на македонските ликовни уметници*, Современост, 5 (Скопје 1951).

такнуваат направениот напредок, но и сè уште големата зджаност на македонските творци кои треба, „како и уметниците од другите републики, посилно и потворечки да дојдат до израз во своето творештво“.³ Лубарда и Милуновиќ им препорачуваат на своите колеги да не се поврзуваат претерано со Европа и да се доближат до фреските и иконите и до мотивите што народот ги создал. Се истакнува (Лубарда) „Портрет на мајката“, дело на Мартиноски, како нов напор од кој се гледа „дска уметникот се стреми кон поедноставна и похумана реализација“.⁴

По повод Осмата изложба на македонските уметници од 1953 година, дојде до спротивставување на ставовите меѓу Димче Коцо и Димче Протугер, во кои се следи натамошниот процес на изградување погречистени ставови спрема идниот развој на македонската уметност: особено околу прашањето за патиштата, димензиите и формите преку кои треба да се прифатат новите настојувања.⁵

Во текот на 1954 година во повеќе броеви на скопското списание „Разгледи“ е водена полемика меѓу сликарите Борко Лазески и Димче Протугер, од една и Киро Х. Василев, од друга страна, околу проблемот каква треба да биде уметноста што ќе се развива во нашето општество, за нејзините цели и задачи, за прашањето дали апстрактната уметност е историски обусловена и оправдана појава, не само за современото граѓанско општество, туку и кај нас. Притоа, Лазески и Протугер докажуваа дека апстрактната уметност е една од постојаните појави во уметноста на човештвото, барајќи ги нејзините корени и изрази и во нашето народно творештво. Од своја страна К. Х. Василев во основата се застапува за една визија на фигуративната уметност, заснована на богатата традиција на светската уметност и нејзините хуманистички основи, сметајќи ја примерена и за нашето социјалистичко општество. Од денешна перспектива, оваа полемика имаше големо значење за создавање атмосфера на отворени дискусии за најбитните проблеми на уметничкото творештво во Македонија. Во Скопје во 1953 и 1954 година дејствуваше и групата „Денес“. Составена од сликари, вајари и архитекти, таа особено внимание му посвети на пртежот. Во оваа дисциплина „Денес“ сакаше да ги провери и практично да оформи некои од нејзините идеи за осовременување на македонската уметност.

Во една таква изменета ситуација, Мартиноски ја започна наредната етапа од своето творештво. Таа се одвиваше како низа често паралелни фази, што значат разновидни формулации на оваа нова атмосфера: таа му овозможи, барем во одредени мигови, Мартиноски повторно да ги пронајде некои од соништата, илузиите и мечтите на својата твоечка младост. „Обновата“ што се обиде да ја реализира

³ Anonim, *O Makedoniji i izložbi makedonskih umetnika*, Umetnost 3 (Beograd 1951), 3—4.

⁴ Н. дело.

⁵ Димче Коцо, *Осмата изложба на македонските уметници*, Нов ден, X (Скопје 1953), 72—79; Димче Протугер, *За и околу една кришика*, Современост, III (Скопје 1954), 229—235.

во неколку видови во текот на периодот од десет години, претставува единствен творечки стремеж само преку тоа чувствување на Мартиноски: дека може да ги испита сите модалитети на пластичното изразување, без за тоа да се исправи пред оспорувања и спротивставувања, надвор од естетската сфера на односи на своето творештво со времето во кое е создадено.

Инаку, овој период е исполнет и со динамична изложбена активност на Мартиноски. на бројни групни изложби во земјата и во странство.⁶ Меѓутоа, за согледување на развојот на неговото творештво, особено се значајни неколку самостојни изложби на уметникот. Меѓу нив, на прво место доаѓа самостојната изложба на цртежи, одржана во Југославија (Белград, Љубљана, 1953; Загреб 1954), а потоа во Франција (Парис, 1954). На изложбите во нашата земја цртежите на Мартиноски предизвикаа несомнен интерес кај професионалната јавност и високи оценки од критиката. Таа изложба треба да се смета како една од најважните ликовни манифестации одржани во Југославија, во првиот период на новата идејна и естетска насоченост на уметничкото творештво кај нас по 1950 година. Провокативноста, широкиот дијапазон, невообичаеноста и актуелноста на неговите цртежи во тематско-содржинска смисла; потоа нивната стилска неконвенционалност, претставува во тој миг едно од најсмелите објавувања за нова ориентација на југословенското ликовно творештво воопшто: со тоа оваа творечка епизода на Мартиноски добива пошироко значење, отколку што е нејзината функција во делото на уметникот и во македонската современи уметност. Учеството на Мартиноски на една групна изложба во САД (заедно со Коњовиќ, Михелиќ и Хегедушиќ во 1954—1955 година), беше со слики реализирани во истиот дух како и спомнатите цртежи, ако не и со истите квалитети. Американската критика ја означила интересноста и посебната експресивност на овие дела.

Ретроспективната јубилејна изложба од 1955 година, одржана во Скопје, беше можност културната и професионалната јавност на Македонија да ја согледа уметноста на Мартиноски од еден подолг период и преку поголем број дела. Меѓутоа, оваа изложба не можеше да постигне вистински ефект, соодветен со стварноста на дотогашната уметничка продукција на Мартиноски. Подготвена од самиот уметник, рачиси без каква и да е соработка со историчар на уметноста, без научен пристап и музеолошки систем, таа обилуваше со редица тешки пропусти.

⁶ Присутен е на сите изложби, на ДЛУМ, што се одржуваа во Македонија и во други краишта на Југославија, во: Загреб, Белград, Љубљана, Сараево, Титовград итн. Мартиноски учествуваше и на Сојузните изложби: почнувајќи од 1949 година, тие се одржани во многу од најважните културни центри на Југославија. Потоа и на изложбата: Половина век на југословенското сликарство, 1953 и 1954, одржана во речиси цела Југославија. Мартиноски беше застапен на редица тематски изложби, посветени на пример на пејзажот во Македонија, на НОБ и Револуцијата, одржани во Македонија и надвор од неа. Во странство Мартиноски беше претставен со свои цртежи на Биеналето Ѓјанко е неро во Лугано (1956), во Мексико (1957), Норвешка (1958) итн. Со сликарство беше застапен на изложбата на четворица уметници од Југославија во Њујорк и Вашингтон од 1954 и 1955 година, а во 1958 година — на една изложба на југословенското сликарство во Канада итн.

Поради тоа, реакциите на критиката спрема неа се само делумно и условно прифатливи, а можноста за нејзиното користење во натамошни истражувања — знатно ограничена.⁷

Меѓу критиките пишувани за ретроспективната изложба на Мартиноски, се изделуваат текстовите на Димче Коцо, Антоние Николовски и Ањес Амбр. Коцо, кој е и автор на предговорот во публикацијата печатена за изложбата, се обиде во обата свои текста синтетички да го дефинира развојот на Мартиноскк, да ги определи неговите основни фази и суштествени творечки одлики.⁸ Во подолгиот напис Николовски покрај другото, се впушти во анализа на одделни дела на Мартиноски настојувајќи да ја прикаже нивната содржинско-формална карактеристика.⁹ Интерсен е и пристапот на А. Амбр. Таа, покрај другото, особено ја цени кај Мартиноски неговата способност сите асимилации, од француската и другата уметност, да ги пресоздаде во творештво што поседува и индивидуални и општи национални белези.¹⁰

Мартиноски потоа приреди самостојна изложба и во своето ателје во есента 1958 година. Желбата беше остварување на нов вид однос со публиката, а несомнено и поради можноста ваква изложба да предизвика, со својата невообичаеност, поголем интерес за неговото творештво.¹¹ Во наредната, 1959 година, Мартиноски прво излагаше свои цртежи заедно со скулпторот Петар Хаџи Бошков во Нови Сад.¹² Втората изложба во таа година Мартиноски ја имаше во Дижон. Тамошната критика се покажа мошне приемлива за уметноста на Мартиноски, со оцени за нејзината посебност, стилска и уметничка индивидуалност, за то дека се чини мошне карактеристична да го претстави подрачјето од кое произлегува уметникот. Посебен акцент се става на мотивите и начинот на нивната обработка, на колоритот и цртежот, во кои се барани релации со средновековната ликовна традиција во Македонија.¹³

⁷ На изложбата е очигледна бројната непропорционалност и дури потполното запоставување на одделни фази од поранешното творештво на уметникот, за сметка на поновото. Особено е неупотреблив каталогот. Во него има многу погрешни датирања, особено на постари дела. А со оглед дека не се приведени други показатели освен техниката, каталогот на делата речиси сосема оневозможува истражувачка работа и сообразување со него. Беше издадена и пригодна публикација во врска со оваа изложба, со репродукции во црнобело и боја, што е бремена со истите недостатоци: дури и со погрешно поставени репродукции на делата. Предговорот е од проф. Димче Коцо.

⁸ Димче Коцо, *Јубиларна изложба Николе Мартиноској*, Политика, 5. 10. 1955.

⁹ Антоние Николовски, *Ретроспективна изложба на Никола Мартиноски*, Разглед 19 (Скопје 1955).

¹⁰ Ањес Амбр, *По џовов изложбата на Никола Мартиноски*, Нова Македонија, 26. 9. 1955.

¹¹ Види: Коста Балабанов, *Иниџмен дојир со сликите на Никола Мартиноски*, Нова Македонија, 13. 11. 1958.

¹² Гордана Дивјак-Арок, *Македонски уметници у Новом Саду*, Дневник 28, 6. 1959.

¹³ Во Дижон Мартиноски излагаше околу 40 дела (масла, темпери, цртежи, пастели) што опфатија разни мотиви: портрети, мајки, мртви природи, фигури и сл. Меѓу написите ги одбележувам: Luis Gerriet, *Un peintre et un dessinateur de talent: Martinoski, artiste Yugoslave*, Les dépêches, 8. 9. 1959; J. B., *Un peintre macédoien de talent: Nikolas Martinoski*, La bien public, 9. 9. 1959.

Односот на критиката спрема творештвото на Мартиноски во овие години, е мошне сложен и диференциран. Негативните оценки за ова негово поново творештво се појавија можеби прво и понагласено во Македонија. Тоа е карактеристично за некои исказувања на Д. Протугер, а во нешто поумерена форма и за З. Блажиќ итн. Основната поента е забелешката за двојноста на дејствувањето на Мартиноски низ својата изложбена активност: ја „потценува домашната публика“, со тоа што пред неа излага дела во кои нуди — тематски, стилски и ликовно, квалитет што не е соодветен со творбите кои ги излагал на други места (на изложбите на црквите и на изложбата во Америка со слики).¹⁴ Такво мислење: за исклучителната уметничка вредност на цртежите на Мартиноски, а за „дескриптивниот реализам“ на неговите слики, искажува и Миќа Поповиќ.¹⁵ Во понатамошниот период односот на критиката во Македонија и во Југославија обично укажува на предвоениот период на Мартиноски како значаен за македонската и југословенската уметност, а времето на социјалистичкиот реализам — како помалку успешно. Поновото творештво на уметникот се третира најчесто здржано или со повремени одушевувања: но се подвдукува и тоа дека во делата на Мартиноски се провлекува повторување на мотиви, рутински и шаблонска постапка, итн.¹⁶

Интересот на јавноста за одредени негови мотиви, влијаеше на Мартиноски главното свое внимание да го насочи врз нив: зголемената „побарувачка“ придонесуваше уметникот во редица свои дела да не оствари ликовни резултати со особена уметничка вредност. Свеста дека овој момент се јавува во неговото творештво, забелешките направени за него на различни начини, беше уште ена од причините Мартиноски да настојува на некои промени, во стилска и уметничка смисла, забележливи во овој период по 1951 година. Наспоредно со тоа, дејствуваше и фактот дека низ сета шеста деценија полска продираше една нова, повосна генерација македонски ликовни уметници. Некои од нив беа ученици или почитувачи на уметноста на Мартиноски. Од друга страна, новиот дух, новите естетски визии и новата стилска насоченост што ги донесоа со себе младите уметници, дејствуваше на еден посреден начин и врз самото творештво на Мартиноски. Останувајќи категорично поврзан со фигуративната уметност, тој се обиде да внесе повеќе стилски иновации во своите дела, од 1951 до 1961 година. Некои од нив се засновани врз внатрешната суштина на сопственото

¹⁴ Димче Протугер, *Десет години слободно творештво*, Современост (Скопје 1955); Здравко Блажиќ, *Единаесетта изложба на ликовните уметници од Македонија*, Културен живот, 21 (Скопје 1956).

¹⁵ Миќа Поповиќ, *Зрелост и неслолуки на македонското современо сликарство*, Разгледи 1 (Скопје 1954), 10.

¹⁶ Види: Димче Протугер, *Ликовни проблеми*, 25. 12. 1952; К. Катин, *Јубилеј сликара Мартиноски*, Вечерње новости, 24. 9. 1955; Павле Васић, *Савремена македонска графика*, 16. 11. 1957; Ђорђе Поповиќ, *Македонска панорама*, 18. 11. 1957; Светозар Домиќ, *Тринаесетта година изложба на ДЛУМ*, Современост 1 (Скопје 1959); Павле Васић, *Савремена македонска уметност*, Политика, 4. 12. 1959 итн.

творештво на Мартиноски. Другите од овие обиди бргу ќе загаснат, со самата логика на својата стварна непогодност од творечки карактер.

Извесна улога за формирањето на некои од разбирањата на Мартиноски во текот на шестата деценија, веројатно одиграа знатно зголемите можности да ги следи некои од остварувањата на современата уметност, од речии сите континенти. Во Скопје во тоа време бса приредени редица самостојни и групни изложби на југословенско и странско ликовно творештво. Така во 1952 година е приредена изложбата на современа француска уметност. Од една изјава на Мартиноски, се гледа дека тој доста критички се поставил спрема неа.¹⁷ Особен впечаток му остави изложбата на Хенри Мур, на која ѝ беше домаќин Уметничката галерија во Скопје. Некои други изложби, посетите на Биеналсто во Венеција (за извесен број од овие манифестации Мартиноски пишуваше прикази), придонесоа за обидите на Мартиноски да биде „во тек со времето“.

Во овој период на општ подем на македонската современа уметност, Мартиноски остана резервиран спрема некои појави во неа, особено поради својата дистанцираност од апстрактната уметност. Ова Мартиноски го објаснуваше со својата поврзаност за фигуративното сликарство, во кое наоѓаше полна смисла за изразување на својата личност.

Меѓутоа, очигледно е дека сета атмосфера на ова време: раѓањето на една нова ликовна генерација во Македонија, изменетата творечка физиономија на голем број колеги од неговата генерација од кои некои (Лубарда, Табаковиќ, Милуновиќ, итн.) често навлегуваат во смели истражувања на нови изразни средства, претставуваше постојан предизвик и поттик за Мартиноски, во целата низа „обиди за обнова“ на сопствениот изразен систем.

2. Символичен експресионизам (1952—1960)

Во текот на шестата деценија забележлива е стилската хетерогеност во творештвото на Мартиноски. Покрај творби во кои уметникот всушност развива една поспокојна и порутинска реалистичка постапка, што малку или повеќе е „коригирана“ со извесни стрежежи кон стилизација и поедноставување од различен карактер, Мартиноски создаде голем број цртежи и многу помалку слики во кои е знатно понагласена неговата поврзаност со експресионизмот.

Во духот на оваа своја основна насоченост што го следи од најраните фази на неговист развнток, Мартиноски создаде дела што имаат посебно значење во неговото повоено творештво. Тие најдобро го изразуваат напорот на уметникот за обнова на своите духовни потенцијали, во смисла на една насоченост кон современо лонципирање и реализирање на сопствената уметничка проблематика.

¹⁷ Аноним, *Македонските ликовни уметници за изложбата на современата француска уметност*, Нова Македонија, 10. 6. 1952.

Во овој дел на своето творештво Мартиноски ги бараше оние изразни средства, што најдоследно ќе му послужат за едно повторно наоѓање на својата најдлабока интима. Тие творби се обликувани со пластичен јазик што и самиот Мартиноски го означил како еден вид „симболичен експресионизам“. Во овој цртачки систем постоеше еден развојен процес, зависен од мерката во која уметникот откриваше нови творечки интереси или претраснуваше некои свои појдовни настојувања. Цртежите создадени во текот на периодот од 1952 до 1960 година, чија основна содржинско-формална проблематика ќе се развива и во идниот период, се несомнено една од највозбудливите епизоди во сето творештво на Мартиноски, токму поради таа органска срастеност и идентичниот со најинтимното битие на уметникот; но имаат значење и за сета македонска уметност во текот на шестата деценија, како и за новите настојувања во Југославија на ликовен план од тоа исто време.

* * *

Во цртачкото творештво на Мартиноски од споменатиот период на шестата деценија, особено се изделуваат поголем број цртежи настанати од 1952 до 1954 година. Оваа цртачка епизода е предизвикана од исклучителни околности.

Неко од нив имаат, така да се рече, „епохални“ причини. Од неколку изјави на Мартиноски што се дадени во тоа време — значи што се најблиску до тогашната психолошка состојба на уметникот — произлегува дека неговата оценка за штотуку изминатиот, сè уште достатно присутен (како спомен, како духовна ограниченост) период на социјалистичкиот реализам, е мошне остра. Во неа се чувствува горчината на чувствата на едно творечко битие, погодено во најсууптилниите механизми на својата личност, кое сега сака да се објави против една практика што можеше творечки до крај да го уништи: а која, секако, услови Мартиноски засекогаш да остане обележан со ограничувањата што догматизмот на таа естетика ја наметпа на сето југословенско ликовно творештво, во првите години по ослободувањето.¹⁸

Цел еден метеж од идеи, емоции, св-сно-несвесни определби предизвикани од таа желба на Мартиноски да ја разбунтува сопствената личност спрема дотогашната догматска естетска теорија што сакаше, под форма служење на Револуцијата, Вистината, Човекот, всушност да ја потчини уметноста на секојдневната политичка прагматика, се наметнаа неодојно и во секоја одделна творечка манифестација на уметникот.

Наспоредно. Мартиноски во тој момент се определи и кон други видови на социјалната, политичката и етичката ситуација на своето време. Се чини дека никогаш како во тој миг не беа така изразени кри-

¹⁸ Во написот: *Slikar Nikola Martinoski: Kako se razvija likovni život u N. R. Makedoniji*, Narodni list, Zagreb, 20. I. 1954, 8, Мартиноски ја искажува таа своја оценка за периодот на социјалистичкиот реализам, како за изгубено време во неговото творештво.

тичноста, луцидноста и острината на неговата порака — на неговите филозофски, социјални и етички определби. Со нив Мартиноски се впушти во согледување и пластично формулирање на низа појави во животот на човекот и човечкото општество; оние што можат да ја тревожат не само „задолжената“ филозофска и етичка мисла на дадена епоха, туку и секоја човечка, а посебно активна, свесна уметничка практика. Хипокризијата на некои традиционални морални норми, особено оние што управуваат со вајинтимните чувства на човекот, каква што е љубовта; дволичноста, демагогијата, политиканството во секојдневната социјална практика на луѓето итн., Мартиноски ги предава непосредно или, уште почесто, во заобиколната форма на визуелно изградена метафора, алузија или симбол. Други појави: војната, човечката болка кога ги губи блиските, трагедијата на заемното уништување, судирот на животот и смртта се предадени во „распознавачки“ или „преработени“ вид. Некои од цртежите, од друга страна, се решени во сосема поинаков дух. Тие се милотлива, лирска и нежна „сентенца“ или емотивна, страсна определба за важни моменти во човековиот живот: љубовта, мајчинството итн.

Сиот овој сложен конгломерат на духовната состојба на Мартиноски во тоа време, претставува всушност затворена органска целина. Основниот белег е, повторувам, револтот на уметникот, ретко така искрено и убедливо реализиран во неговото дотогашно творештво: спрема се што може да се определи како вид потиснување на човечката личност; против секој обид таа да се манипулира како социјална единка или како индивидуален човечки субјект — од расчленет и многувиден систем за потиснување на нејзиното физичко, духовно и емотивно битие.

Трба да се укаже дека вакви дела Мартиноски ќе оствари и по периодот 1952—1954 година. Но во оваа куса временска секвенца сите моменти, кои ја условија неговата фаза што ја нареков симболичен експресионизам, беа најпотполно доведени до својата содржинска усви-теност и пластична целосност.

Ова е одделно карактеристично за цртачкиот „јазик“ на Мартиноски од тие години. Како малкупати во неговото дотогашно творештво, уметникот се справи со потребата да ја соопшти својата личност, наоѓајќи за тоа најсоодветни изразни средства. Во исто време, тие на посебен, индивидуализиран начин, ја користат пластичната апаратура што ја наметнуваа современата естетика и современата ликовна практика.

Всушност, сето цртачко творештво на Мартиноски од тоа време е втемелено на неколку основни изразни „матрици“.

Пред сè, тоа е сопственото „пластично наследство“ на самиот Мартиноски. Овој момент беше, впрочем, забележан од некои критичари, кои ги следеа самостојните изложби на неговите цртежи во 1953 година (Белград, Љубљана) и 1954 година (Загреб, Париз). беше одбележано дека во претходниот, особено предвоениот развој на Мартиноски, графичкиот, линеарниот момент бил особено наметлив, дури и во неговите слики: на пример, како „обрабување“ на контурите на фи-

гурите и сл.¹⁹ И редица други пластични потфати на Мартиноски во овие понови цртежи, имаат своја претходница во дел од неговото предвоено творештво. Тоа е онаа општа експресионистичко-симболистичка поставеност на многу дела на уметникот од периодот меѓу 1929—1932 година, пред сè. Овој впсчаток често се наметнува во допир со некои од цртежите на Мартиноски, не само поради некоја начелна припадност на сродна тематско-мотивска и содржинска матрица, туку и поради едно „обновување“ на уметниковата пластична имагинација, што смело ги надминува сите бариери на тогашната општествена ситуација и интимната состојба на неговата личност. Оние „музикални“, змијовидни, со крајно нагласената „декдентно“ — морбидна елаганција линии на голем број цртежи на Мартиноски, најчесто поврзани со идилични музичко-танцови мотиви („Селка идила“, „Оро“, „Симфонија“ и др. од 1953), нè потсетуваат на сродните решенија на уметникот во време кога ја „вознемируваше“ предвоената скопска средина со своите ликовни „екстраваганции“. Ангажираноста на Мартиноски за актуелна проблематика во друг тип цртежи (во нив експресионистичката емфаза зафаќа во пластичен репертоар што навесува блискости со германскиот експресионизам), исто така има свои предвесници во редица предвоени слики на Мартиноски (на пример во маслата „На дното“, „Две од оние“, „Порок“ од 1931—1932 итн.).

Укажувам на оваа поврзаност со творечката епизода од младоста на Мартиноски, за да се нагласи неговиот обид творечката обнова во текот на шестата деценија, да ја врши со пробив во минатото на сопственото уметничко битие; дека новиот стремеж произлегува од органска поврзаност со неговата најдлабока, најинтимна човечка структура. Оттука, забележаните блискости на цртачката стратегија на Мартиноски во делата од 1952 до 1954 и нешто потоа, со одредени фази на некои истакнати уметници на XX век: Грос, Паскен, Шагал, германските експресионисти воопшто, јас би го додал и името на Пикасо, не се ништо што може да дејствува неочекувано и изнасилено. Тоа, впрочем, се согледува најмногу во автентичноста, во пластичната доследност на овие стислски така богато расчленети и дефинирани цртежи.²⁰

¹⁹ Така А. Челебовиќ одбележува дека сегашните цртежи (1953) на Мартиноски произлегуваат „од линеарноста на неговите некогашни слики и цртежи“ (Алекса Челебовиќ, Цртежи Николе Мартиноског, Борба, 26. IX 1953).

Според А. Луковиќ, цртежите на Мартиноски го влечат својот корен уште од работите што настанале пред дваесетина години, кога контурата на сликите на Мартиноски играла решителна улога (Александар Луковиќ, *Никола Мартиноски изложува во Белград*, Нова Македонија, 29. IX 1953).

²⁰ Според А. В. Михичиќ: „Мартиноски љуби во цртежот да филозофира, да поучува, да морализира, да флертува со литературата и да ја подвлекува церебрално-илустративната нота за сметка на ликовната, а тоа е особина на Германците, почнувајќи од Шонгауер, Балдунг-Грин, Дирер и Холбајн, па до Ретел, фон Швинд, Слефортг, Клингер и Грос. Симболизмот исто така е особина што Мартиноски не ја нашол во современите Париз. Париската компонента во уметноста на Мартиноски е — бегање од баналноста на секојдневието и ликовно-изразена проблематика“ (Андро Вид Михичиќ, *Ритмовиите на Никола Мартиноски*, Разглед, Скопје, бр. 6, 14. 3. 1954, 9). Ф. Шијанец, ја подвлекува современоста, актуелноста, автономноста на изразните

Некои критичари забележаа во одделни творби на Мартиноски одблесоци на неговото „поднебје“. Притоа, такви претпоставки се искажани со мошне лucidни и префинети формулации. Така се подвлекува дска во начинот на кој се обликувани некои од овие цртежи („Селска идила“, „Оро“, „Свадба“, „Тешкото“, итн.), е вовлечена национално-регионалната припадност на Мартиноски, без тоа да значи сведување на неговиот израз на фолклористичка обработка.

Во критиките се подвлекува и врската на Мартиноски со византиското ликовно наследство. Но се укажува дека е тса еден момент што не ја девалоризира неговата уметничка физиономија, зашто уметникот се користи со својата ликовна традиција на ангажиран и примерен начин.²¹

Со низа свои цртежи Мартиноски за првпат внесе во македонската уметност елементи на некои модерн и правци. Така неколку критичари ја почувствуваа потребата да укажат на значењето на симболичното и надргалното, во начинот на цртачкото искажување на Мартиноски. Тоа е потврдено како иманентна структура на сета оваа фаза во неговото цртачко творештво. Во некои од критиките е одбележан преминот на овие димензии во онаа што може да ги обединува: третирање на мотивот со пробив на фанстастиката, што во некои цртежи на Мартиноски се чувствува на еден посебен начин.

Тоа не се искажувања пргддеги како милозлива „приказна“, туку личат на ослободување од некои тешки кошмари. За нивна „визуализација“ Мартиноски зафаќа не само во репертоарот на народното

средства на Мартиноски. Откако го споредува со „визионерите“, со Модилјани, Шагал, Паскен и Грос, нагласува дека неговата цртачка уметност допира длабоко во сферата на изворниот македонски говор, така што е во прикажаниот материјал толку самостојна и присна, што нема потреба од никакви појаснувања или дополнителни укажувања, во смисла на некоја литературна, сликарска или графичка коректура (F. Šijanec, *Nikola Martinoski v Mali galerii*, Naši razgledi, Ljubljana 21. 11. 1953). Модерност, оригиналност, недубиозна концепција, акцентирање на општочовечкото и социјалното, открива кај Мартиноски и J. Дeполо (J. Depolo, *Satira i lirizmi Nikole Martinovskog*, Борба, Загреб, 21. 1. 1954).

²¹ Во веќе споменатиот текст, Ф. Шијанец ја подвлекува високата цртачка култура на Мартиноски, „што е резултат на спонтано освојување на најблагородните и најтипичните особини на автохтоната „старомакедонска традиција“. Според овој автор, покрај изразитото чувство за декоративност и убавиот тек на линијата, фолклорните елементи на Мартиноски немаат никаква врска со „фолклорисањето“. Во неговите цртежи повторно заживеала потребата за присно уметничко обликување на „строгата цртачка дисциплина и обликуваната естетичност на старите фрески“. Од друга страна, на друго место се подвлекува дека има малку изразито македонски, регионално означени мотиви: „Селска идила“, „Деца“, „Луда игра“ и некои други, каде во носиите се одразувало „македонското народно живеење“ (B. V., *Risbe Nikola Martinoskega*, Ljubljanski dnevnik, 14. 1. 1953). Друг еден атор (C., *Rastava rizb Nikola Martinoskega, Slovenski poročevalec*, 22. 11. 1953), смета дека македонскиот уметник многукратно е врзан со своето поднебје. Македонија, според овој текст во „Словенски порочевалец“, е земја во која се чувствува старогрчката, елинистичката, византиската и ориенталната култура. Ако се знае измачената историја на таа земја, се тврди во овој текст, многу подобро „ќе ја разбираме и уметноста на Мартиноски“. Од друга страна, A. B. Михичиќ гледа во цртежот „Ми4“, „обработен со Шагалови елементи“, поврзаност со византиските фрески и романичките коdesки.

толкување на таннствените сили што ја одредуваат судбината на човекот, туку и во она ликовно наследство што се движи од Бош наваму, во областа на фантастичната и симболистичката уметност: Блејк, Гистав Моро, Одилон Редон и др. Сето то е најчесто значи претворање на мотивот во загадочен, тежок состав, што пробива до последната јатка на некоја човечка проблематика („Кошмар“, „Човек и зло“, „Венец на злато“, „Река на животт“ итн. од 1953).²²

Тоа се чувствува еднакво и во одделни цртежи од оваа фаза, што откриваат намстлива сензуална обоеност на уметниковото доживување, преку која тој продира во еден од најсуштинските поттици на сопственото творештво: во светот на еротот. Неисцрпен извор за имажинацијата на Мартиноски, оваа материја е вметната во содржинско-формалната градба на неговите дела како неотклонен дел на неговото пластично изразување. Тоа е најмногу согледливо во оние цртежи каде таа непосредно се открива и според мотивскиот повод. Во овие цртеж љубовта меѓу двата пола е доживувана или како лирична, тивка кантилена („Љубов“, „Пролетна песна“, 1953 итн.) или како бурна, жестока драма на заемното предавање („Љубов“, 1954, „Љубовна екстаза“, 1953 итн.). Во извесен број цртежи сето тоа е предадено во форма на сложени композициони состави, полни со здивот на нешто исконско, необично, надреално („Река на животт“, 1953).²³

Жестоката афектација во изразот, развиорената фанатизија во пластичното обликување на некои од овие и подоцнежни цртежи, на Мартиноски: оние, на пример, што преносно — асоцијативно соопштуваат преку некој мотив извесно разбирање (филозофско, етичко) на уметникот, често со суштества подобни на претстави од митологијата, имаат некои далечни допирни елементи и со одделни творби на Пабло Пикасо.

Почнувајќи од дваесеттите години, во делата на Пикасо често се открива специфична релација со антиката. Оттогаш кај него се јавија бројни графички со „митолошки“ претстави; или детали што инсину-

²² Така во приведениот текст од „Словенски порочевалец“, се споменува „надреалистичка обликувна волја“, што се преплетува со елементи на „детски примитивизам“ и експресионизам. А. В. Михичиќ, пишува дека во цртежот „Страст, човек и зло“, во „полиското преплетување“ се гледаат метаморфозирани луѓе, завеси и змеови. Малку понатаму, овој автор тврди дека „халуцинантните спени во цртачкиот опус на Мартиноски има многу и премногу. „И полни се со трагика“. Притоа А. В. Михичиќ се прашува „не ќе ли беа тие сепак послани во изразот и подлаболки во емотивниот рефлекс на гледачот ако беа исполнети помалку со литература, а повеќе со опсервирање на животот“. Авторот потпишан со иницијалите Б. Б., во исто така цитираниот текст во „Љубљански дневник“, гледа „халуцинантни ликови“, како „во снитата“, во некои цртежи на Мартиноски.

²³ Ове одлики на неговите цртежи, на различен начин се укажани во сите приведени критики. Притоа, повеќе се инсистира на сензуалноста и лиричноста на цртежите со „љубовни мотиви“. Нешто повеќе инсистира на други моменти Антоние Николовски. Секавајќи се на изложбите од 1953 и 1954 година на Мартиноски, тој одбележува: „Тоа беше изложба на лесните движења од линијата, на лирските ритмови, панорама на љубовните умилкувања и заговарања, на еротската игра од половите, изложба полна со алузии и сатира, на теми што го окружуваат овој наш мал свет кој тешко се откажува од наследените навики“ (Антоние Николовски, *Самостојната изложба на Никола Мартиноски*, Разглед 1, (Скопје 1959).

ираат нешто „античко“ (женски и машки актови, делови на „антички“ простори, искршени статуи итн.). Покрај бројни остварувања со идилични мотиви и порафинирана сензуалност, огромна галерија творби на Пикасо се исполнети со вулканска еротика, жестока напнатост на изразот. Дел од нив се обработени и во споменатата „митолошка обвивка“.

Други творби се јавуваат како директна или симболично-алузивна поврзаност со некои општи проблеми на времето, во кое живеел уметникот: на пример, сликата „Герника“ од 1937 и двете подоцнежни негови остварувања — фреските „Мирот“ и „Војната“, од 1952 година. Особено овие две последни дела со својата временска бликост, со симболичноста и специфичната стилска отвореност на своите мотиви („преместување“ на визуелниот исказ во форма што алудира за нешто архаично-митско, а со силна деформација и стилизација на формите), најмногу се доближуваат до некои цртежи на Мартиноски од 1952, 1953 и 1954 година.

Ова совпаѓање на ваквите цртежи на Мартиноски („Победа“ 1953, „Венец на злото“ 1953, „Проблемите на цивилизацијата“ 1953, „Воена игра“ 1953 итн.) со споменатите дела на Пикасо нема никакви други објаснувања освен веројатноста дека епохата наметнувала одредена сродна проблематика; таа дејствувала како предизвик за онаа уметничка свест која се чувствува повикана да се искаже за нејзините различни проблеми, со иманентните средства на уметноста. Тоа е времето на Корџската воена драма, а беше оптоварено и со сите планетарни трауми предизвикани од студената војна, која често премногу „жешко“ ги „решаваше“ светските или локалните судири и конфликти. Тогаш се роди и дилемата дали човекот стои пред можноста за уништување на човештвото, со средствата што сам ги пронашол: атомската и хидрогенската бомба. Мартиноски, како Пикасо и други уметници, сето тоа го пренесува на еден митско-симболичен план, на планот на легендата и традицијата, за да ја ослободи својата порака од премногу директна и груба асоцијативност. Меѓутоа, Мартиноски имаше потреба и на поинаков начин да се искаже во своето време.

Притоа, треба да се повтори дека експресионистичкиот „набој“ на цртежите на уметникот од 1952—1954 година, е најевидентен. Тој се движи низ неколку вида процедури, што допираат или навестуваат други и блиски ликовни изрази со основната експресионистичка обележност.

Најнаметливо е, барем според искажувањето на критиката, поврзувањето на Мартиноски со Георг Грос. Овој германски уметник беше влијател на творештвото на Мартиноски во самите негови почетоци. Сега, во миг на творечка зрелост, кога се определуваше на еден нов начин спрема своето време и својата средина; во мигови на потреба да се жигоса опачината на една стварност, македонскиот уметник открива дека повторно се доближува до специфичниот „горчлив“ ликовен израз на Грос: до онаа димензија на неговото пластично искажување, што најбрутално ја дефинира во светот на визуелното драмата на чо-

вечката личност во нашата епоха. „Гросовското“ во битно стилска смисла е можно да се открие во редица показатели на делата на Мартиноски. Тоа е „пресијата“ на идејата, на идеолошкиот став врз формата, што ја предизвикува незината „дисторзија“, ја „оптоварува“ до работ (или навлегува во него) на карикатурланото, гротескното. Оваа значи не ведра шегобијност или префинета зајадливост; формата е кај Мартиноски (како и кај Грос во делата пред 1933година) брутален, жесток, често афектиран, гримасно-конвулзивен манир на графичкото искажување. Кај ваквите дела на Мартиноски сè е поразметено од своите основи, сè е пред сопственото приспитување, како што и појавите што ги обрабитува Мартиноски поставуваат пред неговата совест тешки прашалници и дилеми (на пример во цртежите од 1953 година: „Политика“, „Живот“, „Проблеми на цивилизацијата“, „Сцена на животот“, некои цртежи со сцени од кафеанскиот амбиент итн.).

Елементи сродни на цртачко-графичкиот опус на Грос се само еден вид на експресионистичката обележеност на одреден број цртежи на Мартиноски од првата половина на шестата деценија. Некои критичари пронајдоа во тогашните творби на Мартиноски силен елемент на наивната и на примитивната уметност. Со ова се поврзува и „шагаловското“, забележано во редица негови дела: како стремеж кон фантастично-симболичното и, речиси, надреалистичко искажување на Мартиноски кога обликува дадена тема, идеја, мотив. Блискоста со Шагал, но несомнено и со Мане Кац и Паскен се согледува и во извесната „репертоарска“ сродност на мотивите низ кои Мартиноски ја искажува својата сложена тематско-содржинска материја: лирските претстави на мајчинството и љубовта (цртежите „Песма на мајката“, „Мајка“, „Радост на животот“, „Нежност“, „Љубов“ и др. од 1953 и 1954); еуфоричните и жовијално-каламбурските сцени (цртежите „Циркус“, „Свадба“, „Лудата игра“, „Весели браќа“ итн.)

Редица укажувања одаат кон тоа да одбележат дека во патетичната, театрално-монументалната поставеност и организација на композицијата во повеќе цртежи, се согледува некакво доближување на Мартиноски и до средновековната византиска уметност. Тоа се дела во кои уметникот преку преобразувачката, пренапната цртачка структура, предава во естетски актуелизирана ликовна форма некои свои инспирации од фреските во Македонија. Би можело дури да се определи и нивната поблиска инспирација. Се чини дека во овие цртежи на Мартиноски продорен здивот на ликовниот израз од фреските во црквите Свети Пантелејмон, во Нерези и на Марковиот манастир кај Скопје, пред сè (особено од одделни сцени, на пример „Оплакувањето на Христос“ и „Симнување од крстот“, во Нерези; „Плачот на Рахела“, од Марковиот манастир итн). Воедно, чудната „археизирана модерност“ на овие цртачки творби на Мартиноски, понекогаш допира и до некои блискости со „неликовни“ области во модерната уметност на XX век. Така некои пластично-кинетички решенија, карактеристични особено за дел од модерниот балет, „инфициран“ со одделни настојувања на експресионистичкиот театар: кореографските системи на Лабан и Дал-

кроз ња пример, како да се провлекуваат во драматичните и танцово-сценичните движења на телата и форсираната изразност на лицата, во многу симболично-алузивни сцени на Мартиноски, во цртежите од 1953—1954 година („Епилог“, 1953, „Бол“, 1954 итн.).

Во овие години внатрешната концентрација, содржинската страна на многу дела на Мартиноски дејствува убедливо и целосно: дури и тогаш, кога се чини дека уметникот афектира или пренагласува одредена своја ангажираност (филозофско-етичка, социјално-егзистенцијална итн.).

Веќе во претходното разгледување се профилираа основните стилистички карактеристики на цртежите на Мартиноски од првата поливина на шестата деценија. Неопходно е да се обопштит повторно некои моменти, што се најбитни при едно вакво согледување.

За овие цртежи на Мартиноски карактеристично е што се разрешени со ослободеност од каков и да е стремеж за објективистичко-цртачко обликување. Но во нив, скоро секогаш, се dostatно присутни елементи за „прспознавање“ или „откривање“ на мотивот: дури и тогаш кога тој не се соопштува директно преку својата надворешна цртачка градба, туку носи заобиколна „порака“. Покрај тоа, композиционите решенија покажуваат голема широчина, што исто така влијае врз непосредната цртачка стратегија на Мартиноски. Некои од сцените на уметникот ја прифаќаат, како општа организација, онаа неусловеност од каков и да е момент почитување на реалистичко-имитативната развршеност на одделни елементи. „Нестварноста“ на општата конструкција и на деталите во композицијата што се „ирални“, „невозможни“, односно само поетско-метафорички замисливи, мошне често се среќава во делата на Мартиноски, како еден елемент што го поврзува со Шагал. Дури и цртежи што предаваат непровокативни сцени на народни игри, умилни претстави на мајчинство, музика итн., се подложни на преобразба предизвикана од посебниот динамичко-ритмички принцип и пренагласеноста во позите и движењата. Многу критичари ја одбележуваат посебната „музикалност“ на цртежите на Мартиноски: не само поради честата присутност на „музички“ мотиви („Симфонија I“ и „Симфонија II“, 1953 итн.), туку поради специфичната „мелодичност“ на линијата на Мартиноски. Со неа многу од композициите добиваат елегантни, брановидни структури, во кои од прецизната извитканост и „распеаност“ на линиите како да се ослободува специфична „визуелна музика“. Другите ја пренагласуваат разнебитеноста на општата организираност на цртачките елементи во просторот или се впуштаат со еруптивна фантазија, во градење на дадена тема. Тоа е особено карактеристично за мотивите што ослободуваат одредена кошмарно-фантастична атмосфера, во која формите најчесто се претворени во нешто аморфно, загадночно, сновиделичко (цртежот „Кошмар“, 1953, на пример). Поради тоа, линијата во овие дела на Мартиноски дејствува не како лот-

чинет елемент за откривање на некоја друга суштина во уметничкото дело, туку често се претвора во негова, речиси, основна смисла и логика. Таа напати е континуирана, тенка линеарна трага што неагресивно, во елегантно-милозливи ритмови се простира низ простор. Во други случаи тоа е поблаго или посилно „назабена“ и испрекината линија, што внесува своевидна недовршеност, неодреденост и манирична интимност во цртачкото искажување на Мартиноски. Понекогаш негови цртеж се претвора во експлозија на линии што ја следат мислата, чувството на уметникот, како некаков вид сеизмограф на неговите внатрешни дилеми и опсесии. Тогаш пластичниот и раз на Мартиноски се претставува со хаотична „измешаност“ на цртежот, во кој сепак постои една кохезија предизвикана од еднаквиот „распоред“ на интензитетот на неговото внатрешно чувство. Цртежот тогаш се чини максимално напнат, за да ја искаже тежината на „пораката“ што преку него се ослободува. Тоа се обично цртежите во кои се искажува некоја судбинска или „похална дилема: за војната, мирот, смртта и нејзината спротивставеност спрема животот, социјалната лага и хипокризија итн.

Несомнено е дека овие цртежи на Мартиноски, со ваква своја поставеност, предизвикаа на определување спрема нив ослободено од потрбета за снисходителен или куртоазен однос. Во различни нијанси, во зависност колку изложбата на Мартиноски од 1953 и 1954 година можела да биде осмислена во центрите каде беше прикажано ова цртачко творештво на уметникот, е нагласена неочекуваноста, смелоста и несомнената новина и важност на овие негови творби. Може да се заклучи дека со нив Мартиноски изврши неколку битни творечки зафати. Пред сè, тој ја погврди својата репутација на истакнат уметник, кој зазема сериозно место во југословенското ликовно творештво.²⁴ Од друга страна, неговата изложба се одржа во период на значајни превирања во нашата уметност, што значеа незапирлива насоченост кон проширување на можностите за прифаќање принципот за слободата на уметничкото творештво. Не е небитно да се подвлече дека овие дела на Мартиноски се настанати во време кога сè посилно се изградуваше новата поставеност и смислата на уметничкиот ангажман: со

²⁴ Без резерва Ф. Шијанец истакнува дека изложбата на Мартиноски е една од најинтересните „што сме ја имале во последно време (се мисли на љубљанската изложба на Мартиноски од 1953). Нејзината поука е и: „литературната илустративност, симболиката и декоративноста се средства што поради вечна злоупотреба со право се осомничени како прикривање на ликовната алузивност, на шумно место и во добри уметнички раце се до некоја мерка сепак потребни... Такви изложби од современата југословенка уметност сакаме што повеќе“. Според С. Пауновиќ, цртежите на Мартиноски изложени во Белград (1953), се изделуваат во целокупната наша ликовна уметност „и по својата оригиналност и по својата сила“ (Синиша Пауновиќ, *Изложба на Никола Мартиноски во Белград*, Современост, бр. 9, Скопје, 1953). Така категоричен е и М. Поповиќ, кој тврди дека Мартиноски „прави моментално цртежи кои по оригиналност и зрелост стојат напоредно со најдоброто што е создадено во југословенска уметност“, при што не заборава да нагласи дека Мартиноски „истовремено изложува слики чијшто дескриптивен реализам сака да му се додворува на просечниот вкус од купувачот“ (Мика Поповиќ, *Зрелост и неспоредливи на македонскојо современо сикарство*, Разглед, бр. 2, Скопје 1954, 10).

проширување на неговата содржина, со нагласување дека уметникот треба да остане доследен на своето внатрешно творечко битие; дека секој ангажман е, пред сè, ангажман за вистински нови, револуционерни во естетска смисла уметнички вредности.

* * *

Поради ваквата ликовна убедливост и осмисленост на цртежите што ги создаде Мартиноски во времето од 1952 до 1954 година, сè што се случува потоа во неговото цртачко творештво: дури и тогаш кога уметникот манипулира со, навидум, иста цртачка логика и постапка; дури и тогаш, кога пароксизмот на емоциите и изразот е доведен до вжештеност, не го содржи чувството за ваквото богатство на духовната состојба на уметникот, што ја потресуваше неговата личност во овие неколку години од првата половина на шестата деценија.

Веќе во текот на 1955 година се чувствува извесно „разлагање“ на кохерентната градба на цртачкиот израз на Мартиноски. Се знае повеќе од критеката зашто се зачувани малку оригинали, а некои примероци се оштетени, дека Мартиноски во крајот на 1954 и во текот на 1955 година, создаде пастели во кои е извршен обидот за пренеување во нив содржинско-формалните откритија на уметникот во претходните цртежи со молив. Така, во еден пастел чија композиција развива драматично-елегична сцена што може да се означи како „оплакување“, се следени некои особености од претходните цртачки дела на Мартиноски, поврзани со одделни моменти во средновековните фрески (сопственост на З. Мартиноска).

На јубилејната ретроспективна изложба од 1955 година Мартиноски прикажа и други пастелни и цртежи со молив. Се гледа дека во пастелите се развиаат мотивите од претходната негова цртачка етапа.²⁵ Во некои од нив се јавуваат и сцени од националната историја, на пример од Илинденското востание во 1903 година. За жал, најголем број од овие дела се сега непознати или во многу лоша состојба, што го оневозможува нивното прочување.²⁶

Во натамошниот развиток во времето од 1956 до 1960 година, цртачката уметност на Мартиноски со таа основна стилска обележност на симболичен експресионизам, се одвива со извесна „надворешна“ поставеност на емотивното учество на уметникот кон она што го твори. Тоа не значи дека Мартиноски стагнира во формално-стилски поглед или дека неговите дела не се исполнуваат повеќе со нова внатрешна смисла. Но таа сега е многу повеќе врзана за самата личност на уметникот, за неговото битие како индивидуална човечка единка која во уметноста сака, пред сè, да го соопшти својот интимен свет, интимните опсесии и пориви.

²⁵ Види: Антоние Николовски, *Ретроспективна изложба на Никола Мартиноски*, Разгледи, бр. 19, Скопје 1955.

²⁶ Некои пастели се наоѓаат кај З. Мартиноска, Скопје и во други колекции. И најголемиот број на цртежите се наоѓаат кај семејството на Мартиноски.

Неравномерно е зачуван бројот на цртачките дела на Мартиноски од втората половина на шестата деценија. Тој впечаток не е сосема сигурен за некои години, со оглед дека многу творби на уметникот не се датирани и често е тешко, поради големата формална блискост, да се изврши нивната прецизна хронолошка распределба. Од оние дела што се сочувани, откриени и датирани со сигурност или известен степен на всројатност, сепак се гледа дека еволуцијата на цртежот на Мартиноски и натаму е логична и многувидна.

Голем дел од цртежите што уметникот ги создаде во ова време, може како што нагласив да се поврзе со експресионизмот, здружен со извесна симболично-метафорична манира во формулирањето на даден мотив. Спорд своите формални моменти, овие често остануваат директно поврзани со претходните цртежи на Мартиноски. Тоа значи дека и натаму среќаваме слободно конципирани и разрешени сцени, што обликуваат тематика поврзана со љубовта, подигната понекогаш до степен на сè уште задржана еротска фантазија; потоа идиллични или драматично замислени визији за мајчинството, детали од секојдневниот живот, одбрани со тенденција да го забележат времето во кое живее уметникот (сцени од кафеани, свадби, циркус итн.); а продираат — и натаму, иако многу поретко, сцени во кои се изразуваат елегично-епски моменти од животот на човекот и сл.

Од стилскиот развојот на Мартиноски, се уочува дека во 1956 и 1957 година преовладуваат дела во кои се одбрани мотиви што изразуваат некаква животна радост, жовијалност, неагресивност и стремеж кон еуфорична емотивност. Така во 1956 година е создаден цртежот „Веселба во кафеане“: со неизнасилност, фина смисла за блага карикатурално-сатирична анализа на мотивот, се предава атмосфера на „игранка“ под звуците на модерен оркестар. Фигурите се вешто распределени низ просторот, со одлично дефинирани „танцови“ чекори, а лицата се физиономски спонтанно и непринудено скицирани. Два цртежа од 1957 година (сопственост на З. Мартиноска) „Пролетна игра“ и „Мајчинство“, се поинаку разрешени. Во првиот, голи машки и женски фигури измешани со грубо скицирани, неопределливи во видот животни се предадени во весел вител на движења низ просторот, ослободени од секаква условеност на „логичното“ и „реалистичко“ предавање. Размаваноста, игриво-танцовата возбуденост на движењата, до гримаса на смеаните лица, напнатите контури на телата решени со немирна, испрекината линија, ослободуваат наметлива, неагресивна емотивност. Вториот цртеж се доближува до некаква барокна, илузионистичка организација на композицијата, со волуминозни, предизвикателно заоблени фигури вивнати во просторот, „ослободени“ од земјината тежа. Положбата, движењата на овие маси, нивните скратувања, изразноста што е вметната во тие тела, откриваат расчленета ликовна фантазија и цртачка опитност. Централната фигура на „мајката“ е обиколена со претстави на голи „амори“ и дечиња, од кои едното пица од вејзината града. Постои чудна мешавина на нешто ведро, милозливо, поетично и благо карикатурално во шематизираниите изрази — наспоредно

со извесна патетичност и навестување на нешто скриено, во начинот на кој мајката загрижено ги придржува под десната мишка двете детски фигури.

Во 1958 година се среќаваме со истата оваа основна насоченост на Мартиноски во цртежот. Меѓу нив се изделуваат три творби работени со молив (сопственост на З. Мартиноска). Едниот цртеж, „Радосна веселба“, прикажува впечатливо раздвижена сцена исполнета со голи машки и женски фигури, во пренапнати, танцово-емотивни движења, измешани со грубо скицирани претстави на „птици“ и „крави“. Една падната маса, виолината во рацете на една од фигурите, искривените глави предадени со шематизација и натаму сродна со некои решенија колку на Грос, толку и на Шагал, се поврзуваат со многу претходни творби на Мартиноски — а најавуваат и цела низа подоцнежни негови остварувања во 1959 и 1960 година. Се забележува една ненаметлива аглестост во предавањето на некои детали. Во истата година е настанат и цртежот „Живот“, што е многу повеќе поврзан со делата на Мартиноски од 1953 и 1954 година со истородна тематика. Централни се фигурите на жестоко, грчевито предадените фигури на жената и детето, при што „мајката“ со патетична и болна гримаса на лицето ја дои својата рожба. Десно од нив е прикажана сцената на раѓање на некое животинче што личи на куче. Над нив е предадена шематизирана претстава на „сонцето“. Цртежов припаѓа на серија цртачки и графички творби на Мартиноски од овие години што ја третираат темата на мајчинството и раѓањето како возбудлив дел од драмата на човечката егзистенција. Притоа уметникот користи извонредно експресивни и драматични цртачки решенија, што се простираат меѓу гротескното и патетичното во обликувањето на одделни детали. Еуфорична, милозлива и всдра атмосфера е разрешена во цртежот „Свадба“ од истата 1958 година. Ова дело може да се смста како почеток (барем засега) на големиот број подоцнежни цртежи и слики во масло и темпера, зашто го содржи сите основни формално-стилски моменти карактеристични и за нив. Со игрива, немирно испрецината линија што повеќе ги навестува и скицира фигурите отколку што ги определува со прецизна линеарна обработка, предадена е змијовидно-дијагонално развиена композиција, со вешто градење на просторот без какви и да е дополнителни детали.

Во 1959 година се настанати цртежи (главно сопственост на З. Мартиноска) во кои се продолжува оваа цртачка постапка на Мартиноски и обликува сродна тематско-содржинска материја, како во што-туку разгледаниот цртеж „Радосна веселба“ од 1958 година. Така во цртежите со молив „Луда игра I“ и „Луда игра II“, се претставени развиорени баханални сцени, со френетична измешаност на разголени машки, женски и детски фигури, жестоко расфрлени низ просторот. Во обата цртежа се претставени и фигури на коњи и птици, со исто така напната-гротескни движења како и претставите на човечките тела. Пресилената композициона вознемиреност, гримасните изрази на лицето, линијата што се движи експресивно издолжена или здржано геометриски поедноставена, се обликувани со извесни аспекти на декоратив-

ност. Во овие дела повторно се насетува некаква далечна блискост со постапката на П. Пикасо; особено во некои графички на овој уметник од петтата и шесттата деценија на овој век, со сродни „базханални“ или „митолошки“ претстави. Афинитетот за патетични драмско-театрални сцени останува исто така трајна појава во творештвото на Мартиноски. Цртежот што условно го означувам како „Раѓање и смрт“ од 1959 година, е решен со нешто поинаква цртачка логика. Површните, што е реткост во постапката на Мартиноски, се „сечени“ со нрзени „шрафирања“, без настојување за моделацја на облиците, до таа непоранизирано и недовршено во деталите. Композицијата е замислена со слободно распоредување на човечките фигури во карактеристични и изразни пози. Околу централната фигура на лгнат маж (мртовец или ранскик), се распоредени во наметливо прдадени екстатични движења женски фигури со прилично-карикатурално искривени тела и лица. Во предниот план се наоѓаат две жени со драматично подигнати раце, од кои едната дои дете со „кадрава коса“. Многу моменти во овој цртеж стилски ја навестува сријата дела што Мартиноски ќе ја создаде инспириран од Скопскиот земјотрес од 1963 година.

Од друга страна, цртачкото творештво на овој уметник во 1960 година, несомнено се врзува за изразниот систем карактеристичен за погоре разгледаните творби. Меѓу нив се издвојува колекцијата од 9 цртежи формирани во мапата „Младост“, сопственост на Музејот на 25 мај во Београд. Како што отирава самиот наслов, во овие творби уметникот разви една визуална поема за младоста, љубовната нежност и страст. Наметливата префинетост, елеганција, „музикалчата“, брановидна линија користена за градење на издолжените, фино заоблени тела — распоредени низ просторот, ослободува нешто грацилно кршливо, нестварно. Во некои од овие цртежи линијата станува експлозивна, се свиткува под емоциите што се подигнати до понаметлива сротска напнатост, навестувајќи ја понатамошната ориентација на Мартиноски кон овој вид мотиви. Други дела од 1960 година се сцени од циркусот или слободни композиции извлечени од богатата фантазија на уметникот. И во нив расте афинитетот за нагласување на сензуалноста и сротската страна во претставите на Мартиноски. Неговите композиции од ова време се состојат од мошне инвентивно развиени шеми, во кои доминира кружниот, елипсовиден или брановиден ритам, разрешен низ мошне впечатливите движења на човечките фигури. Тие се секогаш предадени голи, во двојки, поголеми групи или поединечни фигури понекогаш со цвеќе или музички инструмент во рацете. Нивните доптри, голожбата на телата, чудесната „невозможност“, фантастичната слобода на нивното „лебдење“ изразуваат или лички односи или моменти на исполување жестока сензуалност и напнатост. Овие фигури се необично истенчено предадени со мошне издолжени крвки и елегантни форми, во кои се нагласуваат ритамот и динамиката на извиената често искината или точката линија.

Во свој подоцнежен развиток Мартиноски ќе ја зачува токму оваа цртачка постапка, варирајќи ја во огромен број дела со слободни

мотиви што ќе настанат од 1961 до крајот на неговиот живот во 1973 година. Сè што во подоцнежните цртежи може да се согледа како нивна основна содржинско-формална особеност, е речиси во потполност развиено веќе во цртачките творби што уметникот ги создаде во 1959 и 1960 година.

* * *

Во текот на истото ова разгледување десетилетие, Мартиноски создаде и извстен број графики.

Интересно е да се одбележи дека во некои од нив настанати уште во 1950 година („Пролет“, „Доилка II“, линорез во боја, сопственост на Галерија Н. Мартиноски во Крушево), се исполува цртачкиот јазик со под оставување и шематизација на формите, што се ненаметливо волумни овни со водржани слагантни декоративно разбрани движења. Ваков систем на графичко искажување се протега и во наредните години, во други линорези во боја, чии мотиви се сродни како и во дел од истовремените цртежи на Мартиноски; на пример „Љубов“, „Младост“, „Пролет II“ итн., од 1953 година. Од 1954. е сочуван еден дрворез во боја (сопственост на Галеријата Н. Мартиноски во Крушево) во кој ликот на мајката и детето што го дои понагласно се врзуваат за некои германски ескриси исти и нивните графички творби (Хекел, Нолде, Пехштајн). Во средбата на подесеттите години графичкото творештво на Мартиноски е сосема ограничено, дури нема творби од некоја од нив. Познати се неговите подоцнежни графики, како на пример лиорезот „Раѓање“ (сопственост на Б. Талевски Скопје), мошне близок според својот цртачки јазик со истовремениот цртеж со молив „Живот“ од 1958 година. Воопшто земено графичкиот опус на Мартиноски не е многу обеман, а стилски се задоволува со една одредена шематичност на изразот, повторлива во текот на низа години и што практично го укинува интересот за хролошкоото проучување на одделните творби.

Во наредниот период односно по 1960 година, Мартиноски не создаде ниту една графичка творба, што покажува дека неговиот интерес за оваа дисциплина престанал доста време пред крајот на неговата животна и творечка патека.

3. ЗАКЛУЧОК

Од изложеното за цртежите на Мартиноски од шестата деценија што стилски можат да се означат како симболичен експресионизам, јасно е дека тие се особено важен дел во неговото повоено творештво.

Но овие творби на уметникот претставуваат значаен придонес и во развојот на сета македонска уметност во подесеттите години. Преку низа свои цртежи Мартиноски најдиректно ги надминуваше ограничувањата на социјалната и културната клима, таква каква што беше сè уште во првата половина на шестата деценија. Мартиноски всушност

толку со разгледуваните цртежи се вклучи во сложените правци во Југославија и во Македонија за целосна преобразба на уметничкото творештво: во настојувањето ликовната уметност да ја следи изградбата на социјализмот кај нас не со декларативно, тематско-содржинско сообразување, туку преку суштинско усогласување со новите, револуционерни историски процеси во нашата земја. А тоа значеше за новите, радикални, револуционерни социјални процеси да се изнајдат и вистински нови, естетски револуционерни уметнички решенија.

Мартиноски (така се гледа и од укажувањата на критиките што бса приведени), а особено со своите цртежи од 1952 до 1955, беше органски сраснат со овиe настојувања во цела Југославија. Денес неговите цртежи, проучени и обработени, покажуваат дека во нив македонската уметност дојде до решение на некои ликовни проблеми, на начин што малкумина во тоа време можеа да го следат.

Меѓу тие ретки поединци во Југославија од генерацијата на Мартиноски, сскако дека најголема заслуга за новата ориентација во тоа време му припаѓа на Петар Лубарда: оддело со неговата значајна содржински и формално пресвртна бел радска и локба од 1951. Со други тројца истакнати творечки личности: К. Хегедушиќ, Ф. Милхслиќ и М. Коњевик, Мартиноски излагаше на заедничка изложба во 1954 во неколку градови на САД. Во сликите на овие настани, колку тие да не ја достигнуваат пластичната убедливост на неговите цртски. Мартиноски сепак беше дошол до сродни стилско-формални решенија. Затоа и мислењето на американската критика за таму прикажаните дела на Мартиноски можеме да го смстае карактеристично и за сета негова тоашна цртачко-графичка дејност. Така во САД беше укажано за неговиот манир дека е тоа „фрнетичен експресионизам, фантастичен на шагаловски начин, со изобличување што се граничи со карикатура“ и дека „на сликата како да ѝ недостасува контрола, а искривеноста на облиците е употребна повсќе само поради самата искривеност, отколку од некои композициони причини“. ²⁷ Друг еден критичар нагласува дека Мартиноски има „слики полни со живот, дуди и (со) разуздени фигури. Тој е незапирлив во своето искривување на формите и позициите, како во Идла која во трстманост на фигурите и животните потсетува на Шагал“. ²⁸

Видовме дека особено преку основната експресионистичка насочност на групата разгледани цртежи, Мартиноски внесе во македонската уметност елементи на правци што допрва ќе се појават во творештвото на други, помлади македонски уметници: на надреализмот (заедно со моменти на фантастиката и симболизмот), на кубизмот, а ќе примени и одделни „пикасовски“ икуства инт.; тие често се поврзани со актуелна идејно-емоционална содржина, без оглед на непосредната тематска основа.

²⁷ Leslie J. Portner, *Technique and the Artist*, The Washington post and Times Harold, 14. XI 1954.

²⁸ Florence S. Berryman, *News of Artists and Exhibitors*, The, Sunday Star, 14. XI 1954.

Суштествено е и тоа што Мартиноски уште еднаш ја откри — и во овој дел на своето творештво, својата длабока сроденост со еден долговековен ликовен опит присутен во нашата земја. Тој го откриваше (кога станува збор за разгледуваните цртежи и графики од шестата деценија), она што во нашата уметничка традиција претставува траен, неомдминлив придонес за сета историја на уметноста: она што го надминува историскиот контекст на дадена одмината епоха и поради тоа, може да ја поттикне и современата ликовна сензибилност за напор што ќе се стреми кон сродни висини на творчкиот акт.

Важноста на блокот цртачки, графички, а и сликарски творби на Мартиноски од шестата деценија, засновани на симболистичка експресивност се гледа и од нивното значење за натамошниот развој на неговото творештво.

Многу цртежи и одделни слики во времсто меѓу 1961—1973 (годината на неговата смрт), Мартиноски ликовно ги разви во една главно посмирена варијанта на симболичен експресионизам. Воопшто во оваа насока уметникот најде можност да ја искаже поцелосно, попродлабочено и поавтентично својата вистинска творчка природа: тогаш кога таа се ослободуваше од рамките коишто и самиот Мартиноски си ги поставуваше, сообразувајќи се со некои барања на средината во која живееше и работеше.

Boris Petkovski

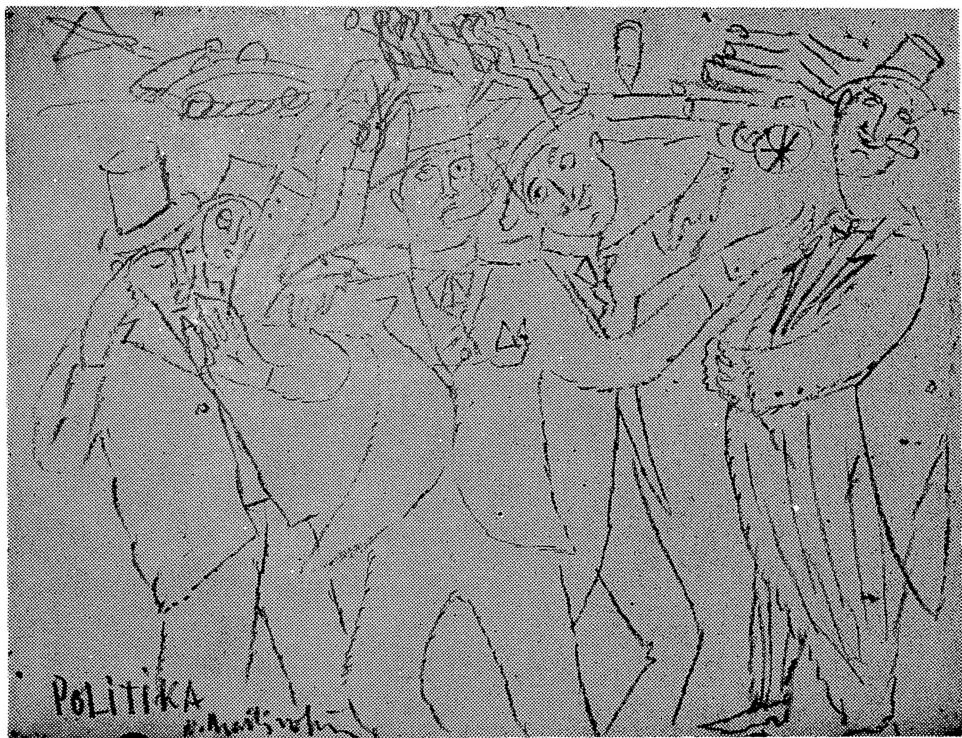
L'IMPORTANCE DU DESSIN DANS LA CREATION ARTISTIQUE DE NIKOLA MARTINOSKI DESPANEES SOICANTE

(R é s u m é)

Pour Nikola Martinoski (1903—1974), peintre, dessinateur et graveur macédonien les années soixante présentent une période importante dans sa carrière. C'est alors que Nikola Martinoski a essayé de renouveler toute sa création artistique. Pour dépasser les limitations imposées par l'esthétique du réalisme socialiste (apparentes dans les ouvrages de Martinoski de 1945 à 1940), l'artiste a adopté de nouvelles tendances thématiques et stylistiques ainsi que des innovations sur le plan du contenu. C'est par elles que Martinoski s'associa aux processus généraux de l'art yougoslave de l'époque. On y voit l'effort de relâcher dans la pratique le principe de la liberté de création. Dans ce sens, la contribution apportée par Martinoski se fait voir dans une partie de ses dessins et gravures (1952—1960) qu'on peut qualifier de par leur style d'expressionnisme symbolique. (se rapprochant de Grosz, Picasso, Chagall). Quelques-uns parmi eux ont été exposés en 1953 et 1954 (Ljubljana, Paris, Zagreb et Belgrade). Des tableaux de même caractère ont été exposés en 1955 (aux Etats Unis). La critique étrangère et yougoslave a constaté qu'il s'agissait d'ouvrages aux traits essentiellement modernes: expressionnistes, surréalistes et cubistes. On a remarqué aussi des correspondances entre les dessins de Martinoski et l'art médiéval etc.

Les sujets de ses dessins (surtout de 1952 à 1955) comprennent un vaste spectre d'intérêts: problèmes philosophiques, éthiques, et politiques; énoncés nostalgiques, pathétiques ou ironiques; motifs d'une nature lyrique et passionnelle ou d'une violente tension érotique. La structure de ces ouvrages se développe en compositions dynamiques et audacieuses, habilement organisées. Le dessin est extrêmement expressif: tantôt d'une ligne convulsive, saccadée et éruptive il décompose totalement la forme; tantôt il est serré, élégant et sinueux. Après 1955 cette tendance d'expressionnisme symbolique continue de se faire remarquer dans quelques-uns de ses dessins et gravures. Mais le plus souvent l'intensité de l'expression s'affaiblit et les solutions du point de vue de composition deviennent plus modérées. On peut donc conclure que cette partie de la création artistique de Martinoski représente une période importante dans sa carrière; elle est une contribution importante aux processus généraux de la modernisation d'arts plastiques macédoniens et yougoslaves, surtout dans la première moitié des années 50.

(Traduction en français: Ilinka Mitreva).



1. Никола Мартиноски, Политика, молив, 1953



2. Никола Мартиноски, Венец на злото I, молив, 1953



3. Никола Мартиноски, Пајацо, молив, 1954



4. Никола Мартиноски, Песна на мајката, молив, 1952 (?)



5. Никола Мартиноски, Драма, молив, 1954



6. Никола Мартиноски, Свадба, молив, 1954



7. Никола Мартиноски, Свадба, молив, 1956.



8. Никола Мартиноски, Луѓе и животни, молив, 1959



9. Никола мартиноски, Раѓање и смрт, молив, 1959



10. Никола Мартиноски, Борци со коњ, јаглен, 1960