



КУЛТУРЕН ЖИВОТ



СПИСАНИЕ ЗА КУЛТУРА, УМЕТНОСТ, ОПШТЕСТВЕНИ ПРАШАЊА ● ГОДИНА XXXIX

4-5/94

ВО ОВОЈ БРОЈ:

Илустрација на „Културен живот“

Милчо Манчевски: Спој на средновековното и современото 1

Нобелова награда за литература, 1994

Кензабуро Ое: Мојот писателски пат 7

СВП '94

Владимир Бурич: Песни 12
Бруно Ромби: На езерото денес, 44
Хестер Книбе: За стаклото, 61
Род Менгам: Кобро, 80

Илустрација на „Културен живот“

Киро Урдин: Создавањето на сликата што ја сонувам 14

Ликовно творештво

Небојша Вилик: Констатирање на еден продолжен егзистенцијализам 22
Дискурс за едноста 24

Ликовни исцржувања

Валентино Димитровски: За некои критичко-теоретски парадигми во македонската ликовна историографија 27

Археологија

Елица Манева: Интеракцијата меѓу археологијата и етнологијата при проучувањето на средновековниот накит од Македонија 36

Поетика

Елена Колева: Апологија на Обликот 41

Есеј

Марина Цветаева: Уметноста во светлината на совеста 45

Библиографски

Елена Никодиновска: Македонски центар на ISSN 62

СВП '94

Иван Џепароски: Беседа за Тед Хјуз 64

Книжевен теоретик

Александар Прокопиев: Како се случува текстот 68

Избор на книги

Катица Кулавакова: Влада Урошевиќ, *Шуми под море* 71
Бранко Цветковски: Трајан Петровски, *Дервишки прстен* 74
Кирил Темков: Чидем Улкер, *Научете турски* 75
Бранко Цветковски: Санде Стојчевски, *Пофалба на разговорот* 78

Театар

Иван Ивановски: Нови драмски текстови и проекти 81
Тодор Кузманов: Драмската програма на Охридско лето '94 87
Деветнаесеттиот МОТ 96

Драмска библиографска „Културен живот“

Том Столард: *Розенкранц и Гилденстерн се жртви* 99

КУЛТУРЕН ЖИВОТ

ГОДИНА XXXIX
АВГУСТ-ОКТОМВРИ 1994

РЕДАКЦИЈА

Борис Вишински
(главен уредник)

Љубица Арсовска
(уредник)

Паскал Гилевски
Иван Ивановски
Томе Момировски

РЕДАКЦИЈА И АДМИНИСТРАЦИЈА

Рузвелтова 6
91001 Скопје
Поштенски преградок 85
Република Македонија
Тел. (+389 91) 239-134, 226-105

РАКОПИСИТЕ НЕ СЕ ВРАќААТ

ПРЕТПЛАТА:

Годишна: 1.000 денари (за 1994)
За странство: US\$ 25
Цена на примерок: 200 денари

Жиро сметка: 40100-678-5860
За плаќање во странство:
40100-620-16-2573100-1875
Комерцијална банка А.Д, Скопје
со ознака „Културен живот“, Скопје

Издавањето на списанието е овозможено со материјална поддршка на Министерството за култура

Според мислењето на Министерството за култура бр. 21-727/2 од 4.2.1994, списанието „Културен живот“ е тронесло за кој се плаќа данок по повластена даночна стапка

Валентино Димитровски

За некои критичко-теоретски парадигми во македонската ликовна историографија

ВО РАЗВОЈОТ НА современата уметност, како и во развојот на соодветната критика и теорија, се кондензираа разновидни состојби од историско-социјален и естетски карактер, што повеќезначно и долгорочно ги одредуваа, создавајќи притоа некогаш паралелни, а некогаш дивергентни текови. Под дејство на „проблематичниот“ карактер на уметноста и нејзината структурално изменета функција во Модерната, како и со оглед на проширената дискурзивност за растечките цивилизациски промени, природата на уметноста и нејзината судбина или мисија, овие состојби се обликуваа во своевидни концептуални парадигми и повратно се интегрираа во уметничката практика и теорија. Нивното набројување скоро е невозможно. Се формираа како работни „помагала“, како концептуални нормативи, честопати како комплексни но дифузни сфаќања за уметноста и нејзиниот развој, а напати како сосема изградени теоретски модели со епохална парадигматичност. Ова разнообразие е присутно од непосредниот практичен уметнички ангажман, преку разновидните дискурзивни сфери во рамките на поместената надлежност за уметноста во широкиот културен простор, до високо структурираните теоретски комплекси, најчесто со филозофски предзнак. Овие многубројни парадигми честопати биле контрастирани, побивани и заменувани, а не ретко дополнително е констатиран нивниот идеолошки контекст, несоодветност меѓу промовираното и актуелното, неможност аргументирано да се открие оправдување во конкретниот материјал. Но, како и да е, тие

треба да се сфатат како составен дел на уметноста и односот кон неа, независно од тоа дали во одредени моменти и средини развојот течел *a contrario* од претпоставените или замислените модели. Идеолошкиот синдром (сфатен надовор од неговото банализирање во политичкиот контекст) перманентно ја следи духовната активност, без оглед на проективниот или судбинскиот предзнак. Затоа, критичко-теоретските парадигми не само што ги презентираат сфаќањата за уметноста и нејзиниот развој, туку и многу пошироко, претставуваат сведоштво за општествените и културните движења и премрежиња во одредена епоха.

Македонската современа уметност и ликовна историографија, развивани на периферијата од главните европски текови, не беше „обременета“ со сиот опсег на прашања и концепти од модерната епоха, што е разбирливо поради специфичниот историски и актуелниот духовен контекст. Но, некои од нив сепак оставија забележителни траги, со нужната локална обоеност и со неуедначеноста во пристапот кон концептуализација на предметните прашања. Опстојувањето на две од нив, беше мошне консеквентно подгревано, а едновремено и нивната амблематска значајност во нашата средина: 1) Комплексот на појмовниот пар традиција-национално како извор на перманентни влијанија и инспирации, и 2) Прашањата за социокултурна амбиентализација на просторот, во просторот на синтезата на уметностите.

Синтагмата традиција-национално можеби е најраширената критичко-теоретска парадигма во нашата историографија. Не само во ли-



Никола Мартиноски: *Австrijски портрет*, 1931, масло на платно

ковната сфера, таа претставува општо место и во нашата култура воопшто, уште од почетоките на нејзиното модернистичко формирање. Инаку, оваа парадигма, како специфичен однос на една актуелна и на една затекната структура, како обид за синхронизација на разнобразни состојби по дијахронскиот синџир на појави, како синдром на поместување, трансферирање, присвојување, присутна е во европската култура уште во нејзините предмодерни епохи. Но, особено нагласен интензитет добива и амблематски се функционализира со модернистичкото забрзување на историјата и со експлозивното губење на разбирливиот карактер на затекнатите сознајни, вредносни и естетски модели во препознатливата Криза на западната култура и цивилизација. Без претензија за постудиозно понирање во оваа, по својот опсег неисцрпна, а по својот карактер мултидисциплинарна, материја, би издвоиле три модели на пристап, чии својства ги откриваат доминантните црти во односот кон традицијата воопшто. Нивната глобална раширеност го оправдува овој избор.

1) Традиционален. Овој пристап, традицијата (националната или универзалната) ја сфаќа како универзален корпус на форми и образци што циклично се повторуваат. Со извесен гешталтистички призив, се претпоставуваат схеми на гледање и на претставување како феномени трансцендентни во однос на стварноста, иако изборот на конкретниот образец зависи од конкретната историска стварност. Во историјата на уметноста овој пристап е изграден во теоријата на Хајнрих Велфлин (особено во неговата книга *Основни поими на историјата на уметноста* од 1915 год.). Според него, постојат пет морфолошки парови на спротивности, чија следователност го чини развојот од линеарно кон сликарско, од површинско кон длабинско, од затворена кон отворена форма, од многуобразно кон единствено и од апсолутна кон релативна јасност. Оваа морфологија има универзален карактер, затоа што, утврдувајќи ја нејзината класична и барокна профилација, Велфлин ќе го прет-

постави нејзиното важење и на периоди што не се врзуваат за нам познатите историски епохи на Ренесансата и на Барокот. Тој го потенцира тоа со ставот дека „постои една класика и еден барок, и не само во античката архитектура [а тука секако мисли и на другите уметности — *наша забелешка*], туку и на една целосно поинаква почва како што е готиката“.¹ За него, секое уметничко посматрање е врзано за извесни декоративни схеми, извесни форми: тие се „архаичното“, „класичното“ и „барокното“. Закономерна е нивната посочена следователност, како што е закономерен и принципот на нивното циклично повторување. Односот кон традицијата некако однапред е загарантиран. Потребно е само да созреат условите за да се црпи нешто, ако не исто, тогаш сродно со нешто од традицијата, зависно од тоа во каква фаза е развојот. Овој, во основа, биполарен модел, има и други пројави или варијации што можат да се сигнираат како некаква универзална и повторлива класицистичка или романтичарска настроненост во уметноста; како рационално-кон-

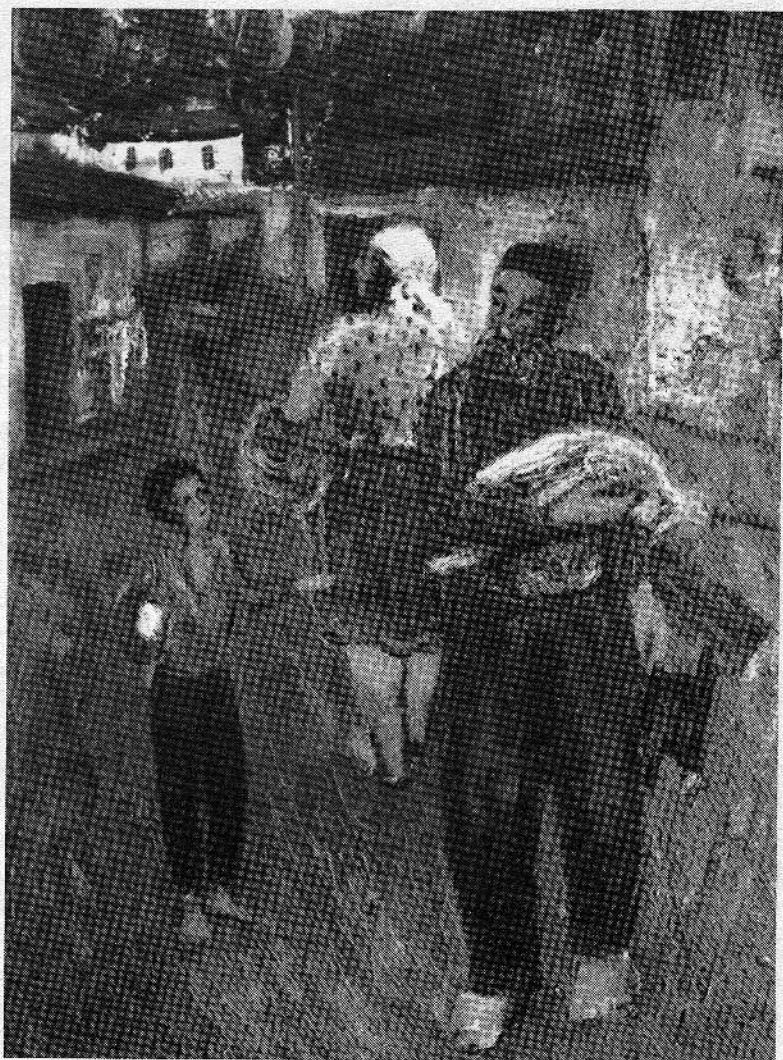
¹ H. Velflin, *Osnovni pojmovi istorije umetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo 1965.

структивни или експресивно-виталистички синдром; или пак како стремеж со примарни проективни или примарни судбински импулси итн.

2) Вториот пристап условно го нарекуваме модернистички затоа што се врзува за појавата на феноменот на традиционалните форми во Модерната. Препознатливи се три варијанти во рамките на овој модел.

а) Феноменот на ретроспективни инспирации се објаснува со неопходноста од обновување на вербата во животот и природата по трагичните искуства со сè поголемата пустош што ја предизвикува индустријализацијата во XIX век и губењето на интегритетот на традиционалните европски вредносни системи. Затоа, според Херберт Рид, сосема е разбирливо ослободувачкото посегание во минатото и воневропските простори по она што е различно, егзотично, примитивно, посегание кое тој го формулира како еklekticizam. Можеби доминантно место во овој пристап има сознанието за измена на вредносните критериуми, па така, се апострофира определбата за убавото што сега се лоцира во примитивното. Оттука и изворите на инспирација се: далечниот исток, африканската племенска уметност, примитивната уметност (народната, детската, наивната), праисториската (особено неолитските цртежи во камен), претколумбиската уметност на Америка, раната грчка и етрурска уметност и старохристијанската уметност (особено романичката).² Акцентот е на езотериското искуство што го инфицираат егзотичните цивилизации и амбиенти, архајските артефакти од различно потекло и сè она што за пионерите на Модерната имаше свежина на неоскверната примитивност. Инспирацијата е спонтана, а не доктринарна, „... затоа што овозможува да се работи со чувство и инстинкт, да се откријат облици што можат да го изразат она што е недопирливо“.³ Гоген мошне искрено го изра-

зува тоа „... восхитување што се издвојува од некој свет ужас што го чувствувам во далечните нешта... мирис на античка радост... животински облици вкочанети како скулптури: неопсливо стародревни, величествени и побожни во ритамот на своите движења, во својата единствена неподвижност“.⁴ А тој восхит кон примордијалното, на свој начин го делат и Ван Гог, Вламенк, Дерен, Матис, Пикасо, Мештровиќ, Бранкуси, Мур и многу други. Причините за оваа екстатична состојба, според Херберт Рид, „лежат во враќањето на човештвото кон една „примитивна“ состојба на духот... модерниот човек, а посебно модерниот уметник, не е само еklektичен мајмун што се обидува да имитира, за свое повремено задоволство, артефакти на примитивните раси; напротив, тој самиот, во духовна смисла говорејќи, е во тешка положба



Лазар Личеноски: *Човек што продава пецел*, 1935, масло на платно

² Herbert Read, *Moderna skulptura*, Jugoslavija, Beograd 1980.

³ Исто (Herbert Read).

⁴ Исто (Herbert Read).

и колку е почесен спрема самиот себеси толку порешително ги отфрла традиционалните лаги и изветвени калапи на изразот, и сè поблиску и сè понесвесно открива како се изразува на начин што сега стварно, а не повеќе привидно, личи на таканаречената „примитивна“ уметност“.⁵

б) Втората варијанта од овој пристап проблемот го согледува преку една специфична функционализација на преземањето од традиционалните форми. Во развојот на уметноста по Првата светска војна се забележува извесно класицистичко оддалечување (Пикасо, Стравински, Валери и др.) од главните текови, покрај паралелното продолжување на авангардните движења. Овој феномен Петер Биргер рамковно го објаснува со тоталната криза на граѓанските форми на претставување што провоцира радикален одговор: дадаистички напад на институцијата на уметноста (Дишановите *ready mades*) и, на друг начин, Пикасовото посегнување по класичниот материјал (неговата „Олга во фотелја“ од 1917 година). „На кризата на европската култура Пикасо одговара со провокативно напуштање на уметничкиот идентитет [идентитетот на актуелниот уметнички развој на ултрамодерното забрзување и иновативност — *наша забелешка*]. Со други зборови: не-идентитетот тој го прави свој негативен идентитет, дефинирајќи се како виртуоз, како некој што може да направи сè“.⁶

в) Третата варијанта од овој пристап се профилира по моделот на органскиот растеж, во некаква дифузна тријадична формула и со нагласена временска димензија. Минатото (а овде се претпоставува, главно, националното) претставува неприкосновен фундамент што обврзува во изведбата и во создавањето на актуелната уметничка и културна стварност, но едновременно, тоа е една од основите во процесот на легитимизирање и афирмирање на една национално обоена визура што допрва треба поцелосно да биде обликувана. Во овој модел е вградена идејата на незавршеност, како и неопходноста од очекувано заокружување: формирање на една национална култура, и уметност, национален континуитет, историска ревалоризација на националната „хронологија“ во уметноста и културата (Б. Петковски). Се црпи од минатото за да се конципира и оправда сегашноста, но според актуелните начела. Синдромот на некаква

зададеност, обврзност, е присутен во овој модел, по што се доближува до сфаќањата со идеолошки предзнак. Структуралниот органицизам обезбедува речиси мистично поврзување и проникнување на минатото и на актуелното уметничко искуство, со стремеж за една таква симбиоза со која најавтентично ќе се овоплоти националниот дух во современи услови. Податливоста на нашата средина за виреење на вакви сфаќања, со помал или поголем интензитет уште од почетокот на нашата Модерна, е повеќе од очигледна.

3) Третиот пристап се однесува на моделот што се практикува во постмодерната. Во веќе непрегледното поле на постмодернистички дискурси, еден од најапострофираните феномени е распространетата отвореност кон традицијата. Но, не само кон традицијата од националната или регионалната близина, ами, безмалку, кон целокупната светска историја на уметноста: еден широк спектар инспирации чиј конечен попис не може да се состави. И, не само тоа, ами се артикулира и морфологијата на таканаречената висока Модерна, а се зачнува и чудна игра со јазичните обрасци на авангардните и неоавангардните практики во инсталирањето на разновидни, „зачудни“, амбиентални и предметни остварувања. Во оваа состојба на распрсидиштеност од крајот на векот, во еден доцноцивилизациски штимунг, сведоци сме на една вавилонска плима, инфлација на јазиците. Загубена е рамнотежата на главната линија за сметка на мрежата од топоси и насоки чија „актуелност“ ги брише некогаш цврсто поставените временски разлики.

Проектот на Модерната ги изневери сопствените очекувања. Темелите на оваа проективност, месијанските импулси за тотална преобразба во големите мета-нарации, ја истрошија сопствената реторичност во судирот со прозаичната стварност. По релативната консолидација на системот во постиндустриското милје, станува неактуелно модернистичкото трагично доживување на кризата на идентитетот и следователните трансцендентални стремежи. Постмодерниот сензибилитет ги доживува модернистичките симболички дискурси и соодветните експресивни постапки како реторички модели во долготрајниот историски синцир, со што се оспорува нивната ексклузивност. Откривајќи ја јазичноста, симболичноста, ре-

⁵ Исро (Herbert Read).

⁶ P. Birger, *Neoklasicizam i moderna, Picassova „Olga u naslonjači“*, Delo, 1-2-3, 1989.



Димитар Пандилов: *Собирање на снојови*, 1952, масло на платно

торичноста на секој значенски систем, уметнички или теоретски, постмодерниот сензибилитет не може да очекува некакво транслингвистичко упориште на важење и оправдување. Го прифаќа просторот на јазичниот, симболичкиот универзум како своја природна средина во којашто повторно се среќава со историските стилови и практики. „Се практикува ориентирање кон уметничката традиција место обновување на уметничкиот материјал, доверба во универзалното важење на формите место субјективното давање форма“.⁷

СПЕЦИФИЧНИОТ ОДНОС кон традицијата и националното перманентно е проткаен во развојот на нашата модерна уметност и култура. Историографски, проблемот најчесто е профилиран како општо место во кое доминира дифузното и саморазбир-

ливо сфаќање за традицијата и националното како незаобиколен фундамент во развојот на современите движења, но без поартикулирана експликација. Поизграден теоретски пристап во нашата ликовна историографија користи проф. Борис Петковски. Утврдувајќи ги причините, формите и дострелите во третманот на традицијата и националното, Петковски најексплицитно го зацрта оној амблематски модел за пристап кон минатото што го нарекуваме органски. Поткрепа за своите ставови наоѓа во извесни опсервации на Протиќ, Трифуновиќ, Челебоновиќ, О.Б. Мерин, Џ. Дорфлес, К.Ц. Арган и др. Притоа, за ситуацијата во Македонија утврдува пет модуса⁸ на финансирање на минатото во современоста: како физички и духовен простор од посебно и егзистенцијално значење; како форма на припаѓање на одредена историска заедница; како форма за

⁷ Исто (P. Birger).

⁸ Борис Петковски, *Националното и традицијата во современата македонска ликовна уметност*, „Откривања“, Мисла, Скопје 1977.

изградување на сопствена автентична национална вкоренетост; како форма на истакнување на статусот на „креативната личност“ во рамките на една поширока духовна и национална структура и како модус за премостување на локалната, подрачната, со универзалната култура. За Петковски, традицијата е релевантна доколку дијалектички сраснува со сегашноста. Таа претставува „дрвена нишка“, „константни вредности“, „константи на националниот сензибилитет“. Се сугерира дека нашата уметност на содржински план се врзува за минатото преку сериозност, интровертност, „стемнетост“ на чувствата, песимистички и фаталистички психолошки страв, драматизација, експресивна емотивност, но и носталгичен, таговен, меланхоличен лиризам; додека на формален план, преку визуелна метафора, симболично, надреално соопштување на својата личност, робусна, експресивна, спонтана, или проучена, условна „немарност“ на ликовниот израз. Се апострофира и „фактурално“, „мануфактурално“ третирање, сензуален натурализам, барокна и романтична обликовно-структурално-композициона емфаза, еруптивност во третманот на формалниот јазик. Се чини како да постои некаква константна структурација на колективниот национален и историски идентитет што интензивно и перманентно го одредува ликовниот израз. Но, најексплицитна инструментализација на овие сфаќања има во следните формулации: „... појавата на интересот и различните видови односи спрема традицијата е само еден ‚оперативен‘ момент во националната и културната ренесанса на денешна Македонија. Се јавува како силен, делотворен инструмент во процесот на формирањето на македонската култура, па според тоа и на современата македонска ликовна уметност. Традицијата за Македонија е начин за востановување на националниот континуитет, таа е средство за историска ревалоризација на националната творечка „хронологија“ во културата и уметноста“.⁹ На фонот на, според наше мислење, дифузните и без аналитичка спецификација поткрепени согледувања за евентуалните влијанија или инспирации од традицијата во конкретни случаи, се чувствува извесна идеолошка настојчивост. Во процесот на зададените идеолошко-проеktivни очекувања во нашиот повоен развој, традицијата се инста-

лира како средство за историска ревалоризација на националната „хронологија“, како делотворен инструмент што ќе го воспостави националниот континуитет. А, уметноста е таа што, секако спонтано, треба да одговори на вака поставените задачи.

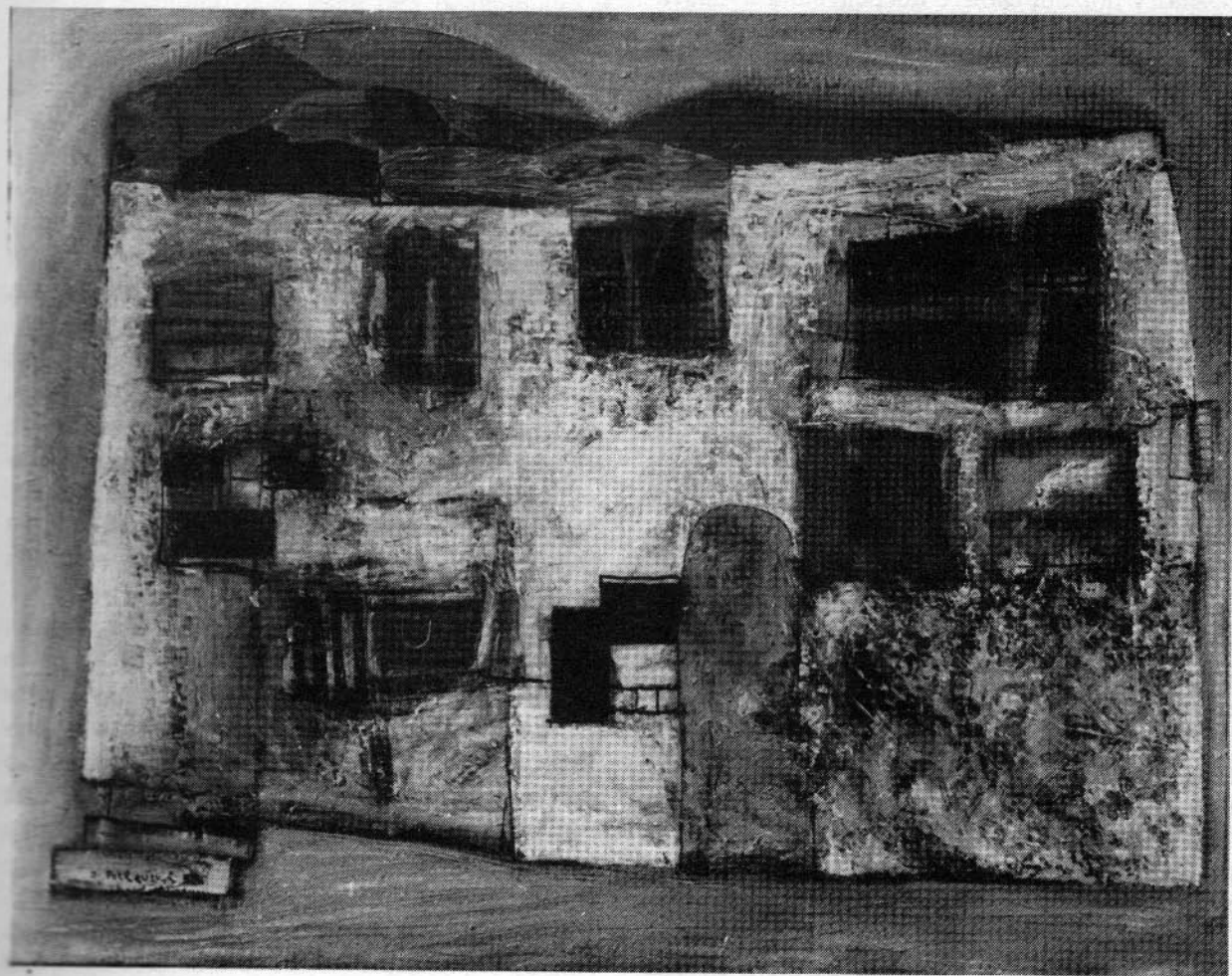
Залагањата за согледување на непресушни влијанија и инспирации или за некаква синтеза меѓу традицијата и современоста, наивно се угнездуваат во идејата за органскиот континуитет, заборавајќи го темелниот синдром на Модерната — трагичното сознание за неотповикливиот дисконтинуитет. Сознанието за дисконтинуитетот во европската Модерна најчесто резултираше со тотална негација, а тогаш кога се јавуваа директни надоврзувања или „позајмувања“, тоа значеше свесна функционално-реторичка инструментализација на традицијата (Пикасо, на пример). Но, додека во европската култура феноменот на традицијата го подразбира континуитетот на традиционалните уметнички обрасци до модерните времиња, кога екстатично се оспорува, во Македонија, континуитетот со сопствената уметничка традиција веќе одамна е загубен. Дисконтинуитетот е остварен не како модернистичко концептуално спротивставување на традиционалните модели, туку преку нивното едноставно замирање. Во нашата Модерна не е присутна идејата за „проблематизација“ на затекнатото, што модерниот сензибилитет го практикуваше во артикулацијата на сопствениот *modus vivendi*. Локалната македонска традиција не е нешто што стои на патот на модерниот израз. Византиската традиција уште во XIX век се провинцијализира и ретардира до неактуелна и локална занаетчиска дејност, а народната традиција полесно замира во почетокот на XX век. Модернистичкиот антагонизам спрема традицијата кај нас едноставно нема смисла. Но, затоа пак, не се јавува потреба ниту од некаква реинтерпретација на она што е веќе замрено. Дисконтинуитетот со традиционалните обрасци во нашиот модернистички израз е целосен, без некакво болно растројство со грижа на совест од предизвиканиот раскол. Нашиот модернизам започнува на чиста почва што е расчистена со претходното прифаќање на фундаментите на граѓанската цивилизација со сета своја слоевитост и проблематичност. Модерниот уметник и кај нас ја инсценира драмата на смислата (или на

⁹ Борис Петковски, *Традицијата и современата уметност (модел: современата македонска ликовна уметност)*, „Современост“, 2-3, 1981.

нејзиното губење) и сопствениот апоретички ангажман во актуелната социокултурна стратегија, како акт на осамениот субјект во неговото последно прибежиште — проблематичната автономија. Далеку е тој од секакви колективни интерпретации и ангажмани во функција на некаков национален идентитет и континуитет.

Идејата за органскиот континуитет што, поради познатите историски собитија, е нарушен и треба повторно да се воспостави, во нашата историографија е третирана како во однос на творештвото на првата генерација ликовни уметници, така и во творештвото по Втората светска војна. Генерално, се изразува како „... обид за поврзување со националната средина, разбрана како земја, народ, култура и уметничка традиција“.¹⁰ Во предвоеното творештво ова особено се врзува за Мартиноски, Личеноски и Пандилов. Додека за претпоставеното влијание од уметничката традиција на византиската култура навистина е непотребно да се

зборува, бидејќи тоа со ништо не се аргументира, ниту пак може да се посочи во предвоеното творештво (како и во повоеното творештво на овие автори), за присутноста на народната традиција може да се говори. Но, не како за обид за поврзување со таа традиција. Затекнатиот етно-амбиент од првите децении, за нашите автори (главно со експресионистички или импресионистички сензибилитет) е возбудлив со својата живописност, „архаичност“, едноставност, како своевидно инсцениран ликовен простор што поседува интересна „патина“. За уметничкиот субјект од третата и четвртата деценија (кај нас, во тогашна Југославија, но и пошироко), по замирањето на авангардистичките настојувања, повторно е значајно она што традиционално се нарекуваше: свет, природа, човек, секојдневни мали нешта. Откривајќи ја возбудата од блиското и познатото, автоматски се открива и локалниот AMBIENT. Но, за повишеното, честопати екстатично доживување на нашите автори, локалниот AMBIENT е само ре-



Ордан Петлевски: *Фасада*, 1965, масло на платно

¹⁰ Борис Петковски, *Современо македонско сликарство*, „Македонска ревија“, Скопје 1981.

гија од животот на чија сцена се одвива исклучиво субјективната драма, субјективната егзалтација пред нештата. Притоа, на моменти се чувствува носталгија за нешто изгубено, но никаков обид за некакво поврзување, па макар и само симболичка реинтеграција.

ЗАЦРТАНАТА ЛИНИЈА во интерпретацијата на традицијата се применува и на повоените ликовни генерации. Особено се потенцира трајното значење на византиската уметност како посреден инструмент во создавањето на една самостојна, автентична, „национална формулација“ на нашата ликовна уметност.¹¹ Притоа, тоа најмногу се однесува на потенцираното значење од византиски инспирации во големата видна композиција на Борко Лазески во старата железничка станица во Скопје од 1952-56 (денес не постои). Ова дело се смета за иновативно по својата ликовна постапка во процесот на осовременувањето на ликовниот израз кај нас во 1950-тите години, а најмногу поради своите посредувани кубистички и експресивни процедури. Оставајќи ги настрана, во овој момент, вистинските дострели и историското значење на ова дело, а за што може да се спори, би констатирале дека не е можно објективно да се аргументира ниту еден елемент што потсетува, во формална смисла, на византиската ликовна традиција во неговата изведба. Бесмислена е и употребата на синтагмата византиска ликовна традиција, бидејќи истата поседува разнобразни визури, па ако се читаат евентуални инспирации, не би било тешко конкретно да се посочи барем една во дадениот случај. Но, сепак, не треба да забнуваат изливите на еуфорично воодушевување од појавата на ова дело од кое се очекуваше синтеза на старото и новото, во едно време со повишени страсти и идеолошки набој, време во кое националното (она византиското инаку е неспоиво со нешто национално) беше промотивно сраснато со очекувањата од интензивните општествени исчекорувања.

Во нешто поблага форма, традицијата се чита и во творештвото на Петлевски, Мазев, Калчески, Ристески, Анастасов и други, од крајот на 1950-тите и во 1960-тите години. Секако дека кај овие автори, преку матриците на експресивните постапки, енформелната технологија и сликарството на материјата, се кондензира извесна арома на поднебјето. Наведените формално-изразни постапки на модерниот сен-

зибилитет од средината на векот, во настојувањето за десублимирани понирања и за деструкција на формата, се обидуваат да искорнат извесни претсубјективни наслојки, се препуштаат на атавистички дразнења, на некакви првични, претсвесни искуства. Ако од овие инстанции се соочуваат со аромата на поднебјето, тоа е во функција што овозможува во исказот да проговори цивилизациски потгиснатата Природа (отфрленото Друго на субјективниот исказ). Во ликовните обрасци што ги практикуваат и нашите посочени автори, доаѓа до израз темелната криза на европската култура, при што залог е и самата уметничка форма. Поврзувањето со традицијата за оваа уметност би било предавство на сопствените претпоставки.

Можеби најиндикативно за темата е уметничкото искуство на Кондовски од почетокот на 1960-тите години. Тој е еден од оние за кого најексплицитно се врзуваат инспирациите од традицијата во една современа визура. Во посочениот период Кондовски го напушта фигуративниот исказ и негува читливи посегаша по традицијата од византиската ликовност (сугерираната „иконичност“) и декоративни компоненти од фолклорната традиција, во симбиоза со „енформелистички“, „структуралистички“, кубистички импулси. Но, дали тоа значи интензивно навлегување во полифоното средновековно ликовно наследство (Петковски), или пак свесно надоврзување и промовирање на традицијата во еден современ ликовен амбиент, како што тоа генерално се смета за творештвото на Кондовски од тој период? Според наше мислење, тоа значи користење на преработени, до апстрактна схематизација, фрагменти од „мртвата“ традиција обвиена со ореолот на значајност и светост, со цел, во современ контекст, да се понуди концепт на слика како волшебен и благороден предмет. Амалгамот на некаква значајна инспирација преку понирање во тајните на византиското и народното наследство, како идеолошка константа, беше негуван со цел промовирање на ова творештво во еден национално обоен корпус со долговечна и трајна традиција. Натамошниот развој на неговото творештво кон сувопарна схематизација на формалните елементи, при што нагласено се потенцира наводната инспирација од традицијата, неславно очитува како еден идеолошки, вонконтекстуален ритуал (како во уметноста, така и во критиката) може свесно да се прифати како манир на самозалажување.

¹¹ Исто како белешка бр. 8.

ПАРАДИГМАТА НА Синтезата во нашата историографија го нема она место на општоприфатена проблематика како комплексот традиција-национално. Елаборирана главно во трудовите на Борис Петковски, оваа парадигма се однесува на аспекти од општествениот развој во 1960-тите (засилена изградба) и на извесни пројави во монументалната уметничка практика од крајот на 1960-тите до почетокот на 1980-тите. Синтезата кај нас беше сфатена како интеграција на ликовните уметности и архитектурата во конкретни облици, со тенденција за интеграција на човековиот животен простор и природата. Тоа подразбираше обмислување, облагородување на природниот и општествениот амбиент преку зафатот на симболичките поредоци (уметностите). Претпоставеното единство што ова сфаќање го очекуваше, нужно резултираше кон замислата за синтеза во која посебните ликовни дисциплини постапно го губат својот статус на автономни области. Во нашата средина овие идеи беа редуцирани и упатени кон изведба на таканаречени интегрални или тотални уметнички објекти.

Идеите за Синтезата во правец на естетизација на животот и светот со футуролошки и утопистички импулси, имаат долга историја во европската Модерна: Шилер, Бодлер, Раскин, Морис, Веркбунд, Мондријан, Ван де Велде, Корбизје, Френк Лојд Рајт, Баухаус и др., да наведеме само најистакнати авторски и групни придонеси. Во својот извонреден труд за оваа проблематика, Филиберто Мена ги дефинира овие настојувања како генеричко „обележје на пионерите на модерното движење, уметниците и архитектите кои мислат повторно да го изградат општеството врз база на тотално проектирање на амбиентот и на човекот да му обезбедат целовит и хармоничен живот“.¹²

За еден од најистакнатите теоретичари на Модерната, Јирген Хабермас, нејзина доминантна карактеристика е диференцијација на некогаш еднообразно вткаените сфери на важење на сознанието (науките), прагматиката (правото-моралот) и уметноста. Тоа резултираше со таква сегментизација и раслојување на општествениот и на симболичките поредоци, што драстично го разнебити вековниот духовен идентитет и интегритет. Последиците од ова, уште на почетокот на модерната епоха, предизвикаа реакција што понатаму ќе се профилира

како нејзин најексклузивен сон: нејзиниот копнеж по загубеното единство. Разновидните месијански обиди не ретко имаа есхатолошки призив, и беа движечка сила во повеќе недовршени модернистички проекти. Оттаму се црпеше и таканаречениот еманципаторски потенцијал на Модерната. Но, уште во крилото на самата Модерна се открија непремостливи пукнатини на овој, генерално, утописки проект. Еден од последните промотори на чистиот модернизам, Теодор Адорно, ингениозно ги открива нејзините апории. А. Велмер наведува дека за Адорно естетската синтеза може да стане претходница на помирените врски меѓу човекот, нештата и битието на природата; едно помирување во кое надежта во спасението се храни од копнежот за загубениот рај. Според Велмер, Адорно својата целокупна енергија ја вложил да му помогне на тој сон за помирувањето во чест на филозофската идеја што во себе ја опфаќа целата вистина. Но, за Адорно „идејата за помирување се појавува само *ex negativo*, на хоризонтот на уметноста и филозофијата; естетското искуство за него е повеќе екстатичко отколку реално-утописко; среќата што тоа ја ветува не е од овој свет“.¹³

Инаку, извесна естетска синтеза во Модерната, како формално еднообразна стилизација, може да се констатира во реалната уметничка практика, особено во остварувањата на Високата модерна по Втората светска војна. Овде, приспособувањето на уметноста, архитектурата, дизајнот и урбанизмот, преку апстрактно-конструктивистички обрасци стана заштитен знак на системот и на етаблираната уметничка дејност. Практичната „синтеза“ така стана стабилизатор на општествениот систем и од неа испарија сите утописки импулси.

Нешто слично се случи и кај нас, но на полето на монументалниот израз, каде што сфаќањата за проективната синтеза не беа ништо повеќе од своевидна рудиментарна стилизација (најчесто неуспешна) на уметничките техники и на архитектурата, а сето тоа во функција на одржување на идеолошкиот супстрат. Затоа, идеите за Синтезата во нашата уметничка практика ниту можеа да фатат подлабоки корени, бидејќи, применети на подрачје со повишена идеолошка мотивација, требаше да промовираат искуство чија теоретска артикулација подразбираше поинакви содржини.

¹² Filiberto Menna, *Proricanje estetskog društva*, SIC, Beograd 1984.

¹³ Albrecht Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad 1987.