

Борис ПЕТКОВСКИ

## СОЦИЈАЛНИ МОТИВИ ВО МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ ДО 1944 ГОДИНА

### У В О Д

Присуството на социјалната тематика, односно на социјални мотиви во македонската ликовна уметност пред 1944, несомнено е условено од низа околности и претпоставки, во кои таа се развиваше во овој период. Интересот да се проучи оваа појава постои одамна, а се должи не само на потесните потреби поврзани со проучувањето на развојот на нашата уметност: прашањето за причините на појавата на социјалната уметност во југословенскиот ликовен живот воопшто пред Втората светска војна, е изразено мошне широко.

Така се приредени низа изложби во повоениот период речиси во цела Југославија, во кои на разновиден начин, преку цела скала начелни определби и непосредни цели, е прикажувано и проучувано творештвото со социјални белези.<sup>1)</sup> По тој повод се печатени текстови во каталозите за тие изложби, а југословенската стручна и научна мисла ова прашање го разгледуваше и во сè поголем број публикации, во кои феноменот на социјалната уметност е често опстојно и критички проучуван.<sup>2)</sup> Во нив понекогаш, малку или повеќе, е опфатено и македонското ликовно творештво што може да се поврзе со поимот на социјалната уметност. И кај нас, иако во многу помал обем, со специјално подготвени изложби — пошироко или непосредно поврзани со прашањето на социјалната уметност, на ангажираното творештво општо-

<sup>1)</sup> Меѓу поголемиот број ќе ги приведам изложбите: *Angažirana umetnost v Jugoslaviji 1919—1950*, Slovenj Gradec 1959; 1929—1950: *Nadrealizam — Socijalna umetnost*, MSU, Beograd, 1970 (во обете се изложени дела на македонски уметници и објавени текстови за нив од авторот на овој напис); *Kritička retrospektiva „Zemlja“* Zagreb, 1971.

<sup>2)</sup> Книгите на: Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века, I—II*, Београд, 1970; *Jugoslovensko slikarstvo 1900—1950*, Beograd, 1973; и на: Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд, 1973.

земено, потоа во одделни написи и студии, исто така е разгледувана оваа проблематика.<sup>3)</sup>

Свој текст е уште еден обид во натамошното осветлување на причините за појавата на социјални мотиви во македонската ликовна уметност и за видевите во кои тие се изразуваа кај нас.

## ОПШТЕСТВЕНАТА СИТУАЦИЈА ВО ЧЕТВРТАТА ДЕЦЕНИЈА

Како што е укажано, проблематиката на социјалната уметност има свои релации со историските околности на времето во кое таа се појави. Основно е дека во социјалната уметност се постави прашањето за смислата и улогата на уметноста, за нејзината функција во борбата на напредните сили во светот и кај нас за менување на постојната историска ситуација.

Според тоа, појавата на теоријата за „естетичкиот социјален радикализам“<sup>4)</sup>, е условена не само од определбата на уметноста за нов вкус и нов естетска насоченост туку, пред сè, од објективните политички, економски и културни прилики во светот и Југославија. Крајот на третата и целата четврта деценија е исполнет на целиот овој простор со тешки превирања и судири.

Особено е важно дека преку некои од тие социјални, политички и идеолошки потреси се раѓаше дилемата за судбината на целото човештво, вклучително и на неговта култура и уметност. Големата Октомвриска револуција во Русија чија победа доведе до појавата на првата социјалистичка држава во светот — СССР и изградбата на една нова култура и уметност во неа; појавата на фашизмот во Европа и борбата против него; големата економска криза и страотните последици од неа за огромни маси население во целиот свет, а со особено тешки последици за состојбата на работничката класа; граѓанската војна во Шпанија и реакцијата на интернационалните бригади за одбрана на демократијата во неа против фашистичката и нацистичката интервенција; постепеното пробивање на фашизмот во Европа, сè до нападот врз Полска (1939) и почетокот на Втората светска војна и тн., и тн.; тоа се некои од елементите што ја обележуваат оваа епоха, во која се појави и во светот и во Југославија, оној вид на уметничкото творештво што се означува со поимот социјална уметност.

Треба да се нагласи дека состојбата во Југославија во истиот овој период е исто така мошне тешка и сложена. Од самиот свој почеток

<sup>3)</sup> Таква беше изложбата: Социјални мотиви во делата на македонските ликовни уметници (1922—1944). Од текстовите ќе ги приведам: Борис Петковски, Видовите на ангажираноста во македонската ликовна уметност, Разгledi, бр. 9, ноември 1972; Исти, Никола Мартиновски 1903—1973, МСУ — Скопје, декември 1975—јануари 1976; Исти, Социјални мотиви у старалаштву Николе Мартиновског до 1941 године, Зборник за ликовне уметности 12, Матица Српска, Нови Сад 1976. Во студии за други наши уметници од предвоенниот период (Поповиќ-Цицо, Коцоман, Тодоровски. Личеноски) се обработени и нивни дела со социјални мотиви (види понатаму).

<sup>4)</sup> Види: Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, II, Београд 1970.

Кралството на Србите, Хрватите и Словенците се претвори во политички режим, со кој нашата земја заличи на една голема темница на сите југословенски народи и народности.

Поради таа сурова социјална реалност на предвоена Југославија, оваа земја беше исполнета со судири на нееднаквите во класна, национална, економска и политичка смисла. Таа состојба мораше во предвечерието на Втората светска војна да ја поттикне мислата и акцијата на одделни уметници и посредно или непосредно да го обои нивното дело. Во Југославија оваа појава доби различни видови и интензитет, во зависност од специфичните услови на дадени подрачја и културно-уметнички центри. Тие беа условени и од претходниот историски развој, што доведе до нееднаквост во достигнатиот степен на уметничкото творештво: одделно на неговата оспособеност да ги прифаќа современите текови на европската уметност.

Вообичаено е да се укажува кај нас дека социјалната уметност во Југославија се развиваше под двојното влијание на Москва и Париз.<sup>5)</sup> Влијанието на Москва, се разбира, во смисла на пробив во нашата земја на идеите поврзани со Октомвриската револуција и на авангардната уметност што се развиваше во СССР во првите години од постоењето на оваа прва социјалистичка држава. Потоа настани период на потполната доминација на само една догматски поставена естетика на социјалистичкиот реализам. Неговите определби сè понастојчиво пробиваа во Југославија во текот на четвртата деценија и беа прифатени од напредните уметнички кругови, особено од оние кои беа членови на КПЈ или блиски до неа. Нагласениот догматизам, ограничените творечки хоризонти и преголемата прагматичност на целите на социјалистичкиот реализам, предизвика реакција кај еден дел од левата интелигенција кај нас, која сметаше дека може да ѝ се служи на идејата на комунизмот и на револуцијата без да се изневерат идеалите на самата уметност и нејзината суштина.

Влијанието на Париз се изрази како стремез да се прифатат некои од појавите во француската уметност на четвртата деценија што значеа одредена реакција на авангардните појави и правци во претходниот период. Тоа беше своевидно „враќање кон реалноста“, односно обнова на фигуративната уметност заснована на класичните традиции, а понекогаш со извесни социјални, хуманистички или етички елементи.

Меѓутоа, како што беше укажано, социјалната уметност во Југославија се развиваше и во зависност од претходниот историски развој на одделни наши подрачја. Така, интересот за социјалниот ангажман и функција на уметноста беше особено изразен во Хрватска преку дејствувањето на напредната ликовна група „Земја“ основана во 1929

<sup>5)</sup> Н. д., 330—333.

година.<sup>6)</sup> Нејзиното работење имаше доста прецизно определена програма, јасна и ангажирана идеолошка ориентација: проширување на класната свест, укажување на контрастите на едно општество кое не можеше да ги реши ниту националните ниту социјалните проблеми, но со определба дека таква улога групата може да ја исполни само ако нејзиното творештво остане — уметност. Оттука, „Земја“ бараше и соодветни изразни средства, настојувајќи модерната сензибилност да ја здружи во некои искуства на старата и новата европска уметност (од Бројгел и Бош, до Грос, Дикс и Мазарел). Од друга страна, белградската група „Живот“ основана 1934 година, имаше поинаква ориентација кога станува збор за ликовниот израз на една напредна уметничка акција. Таа се бореше за понепосреден ангажман на уметноста, прифаќајќи како форма она што и традицијата на европскиот класичен и естетиката на социјалистичкиот реализам може да го понуди за таква една цел.<sup>7)</sup>

## СИТУАЦИЈАТА ВО МАКЕДОНИЈА ДО 1944 ГОДИНА

Помеѓу двете светски војни историската ситуација во Македонија беше мошне сложена. Неопоравена од разурнувањата на неколку тешки воени судири (двете балкански и Првата светска војна), оваа земја и по 1918 година беше подрачје каде се вкрстуваа хегемонистичките интереси на балканските држави. Поради тоа, македонскиот народ ниту во новооснованото Кралство на Србите, Хрватите и Словенците не го постигна својот национален интегритет и самостојност. Тој беше практично и „de jure“ едноставно „укинат“: беше претворен во

<sup>6)</sup> Групата „Земја“ беше составена од ликовни уметници (меѓу кои К. Хегедушиќ, Ј. Јунек, М. Детони, Тилаќ, Постружник, Табаковиќ, Аугустинчиќ и др.) и архитекти: тие претставуваа несомнено левичарска, репрезентативна и стилски мошне хомогена група, во која доминираше личноста на Хегедушиќ. „Земја“ приреди повеќе изложби во земјата и во странство, сè до нејзината полициска забрана во 1935 година. На нејзините изложби, благодарејќи особено на залагањето на Хегедушиќ, почнаа да излагаат и сликари — селани, од кои ќе се оформи Хлеббинската школа на наивната уметност на чело со Иван Генералиќ. Иако блиска до КПЈ, поради своето специфично, модерно разбирање на ангажираната уметност — „Земја“ дојде во судир со догматската ориентација на званичната левица.

<sup>7)</sup> Групата „Живот“ дејствуваше илегално во Белград, под непосредното влијание на КП. Таа не приреди ниту една изложба: своето настојување за создавање борбена уметност и дела со социјална содржина, сакаше да го реализира преку изложбите на други организации, на пример, на Друштвото „Цвијета Узориќ“. „Живот“ беше составена од сликарите Горѓе Андреевиќ Кун, политички и идеен водач на групата, Р. Живановиќ — Ное, теоретичар и критичар, Мирко Кујачиќ (неговата изложба во 1932 се смета за почеток на социјалната уметност во Србија), В. Пиперски, Д. Бераковиќ, Г. Теодоровиќ и др. Во 1935 е направен обид на поврзување со „Земја“, во време на нејзината изложба во Белград. Групата придонесе за организирањето на првата „бојкоташка“ изложба (1936) на Техничкиот факултет во Белград: таа беше насочена против политиката на „Цвијета Узориќ“ спрема уметниците (на неа учествуваа и Мартиноски). На втората изложба во 1937, наречена Салон на независните, учествуваа и Коџоман и Тодоровски (последна ваква изложба е одржана во 1940). Со апсењето на Кун групата „Живот“ престана да работи.

население на „Јужна Србија“, изложен на систематска денационализација и експлоатација, лишен од секоја можност за посебен национален, културен и уметнички развој.

Положбата на Македонија посебно се влоши со воведувањето на шестојануарската диктатура во 1929 година. Апсолутистичко-диктаторскиот режим продолжи да ја зголемува националната нееднаквост и да го потиснува македонскиот народ и другите народности во Македонија.<sup>8)</sup> Тогаш започна и големата економска криза. Таа ја опфати цела Југославија и мошне тешко се одрази на економските прилики во Македонија. Познато е дека во сите нејзини места, а особено во Скопје, кое во тоа време стана седиште на Вардарската бановина, значително се зголеми бројот на невработените; додека целокупниот општествен живот на овој град беше под ударот на таа голема стопанска рецесија. Во исто време, сите настојувања за промена на ваквата ситуација наидуваа на големи репресалии и прогонувања на напредните сили.

Оттука е разбирливо што сите социјални нееднаквости добиваа во Македонија необична релјефност и тежина. Оваа неразвиена, заостаната земја, со мала и сè уште неоформена работничка класа, беше зафатена со процесот на непрекидното осиромашување на целото нејзино население, притиснато од бедата и незнаењето. Тие моменти одделно се согледуваа во положбата на некои народности и етнички групи кои живеаа во Македонија, како на пример Ромите. Поради тоа може да се заклучи дека секидневната „социјална панорама“ во оваа земја, а одделно во Скопје претставуваше предизвик за совеста и повик за ангажирање на секоја етичка, интелектуална и уметничка акција. Оттука е логично да се претпостави дека и појавата и специфичниот карактер на оној вид ликовно творештво во Македонија во текот на четвртата деценија и потоа, со белези на социјална уметност, односно: со мотиви извлечени од социјалната стварност на оваа земја, беа спонтано условени од општата историска ситуација на овој период кај нас.

Од друга страна, крајната заостанатост на сите подрачја на општествениот живот особено тешко се одразија врз културата и уметноста во Македонија. Поради целите на својата политика, режимските сили кои ја диктираат денационализацијата на македонскиот народ, претворањето на Македонија во полуколонијално подрачје, сепак допуштаа да се развиваат одделни подрачја на научниот, културниот и уметничкиот живот.<sup>9)</sup> Така, веќе во третата деценија се основани Филозофскиот факултет во (Скопје 1921), а нешто подоцна и Скопското научно друштво и Музеј Јужне Србије. Работеше и Народниот театар, каде пред војната беа изведени и првите драми напишани на македонски јазик (од В. Иљоски, А. Панов, Р. Крле): во нив се откриваше дел од нерадосната стварност на македонската средина во предвоениот период. Така и овие институции, без оглед на основните мотиви за нив-

<sup>8)</sup> Институт за национална историја, Историја на македонскиот народ, НИП „Нова Македонија“, Скопје 1969, 71.

<sup>9)</sup> Н. д., 56—58.

ното основање, со работата на поедини прогресивни интелектуалци, професори на Филозофскиот факултет, писатели, новинари, режисери итн., одиграа одредена позитивна улога во испитувањето на македонската култура, етнологија, економските прилики, уметноста итн. Скопското научно друштво и Филозофскиот факултет објавуваа свои публикации, во кои се наоѓаа голем број сериозни научни прилози со различна тематика. Почнувајќи од крајот на третата деценија се појавија и неколку списанија, меѓу кои најдолго се одржа „Јужни преглед“. Наменето да ја спроведува политиката на владеечката класа и на големосрпската пропаганда во Македонија, ова списание ипак придонесе за поттикнување на некои области од културата и уметноста во Македонија: така во „Јужни преглед“ се објавени повеќе прикази, критики и информации за уметниците од нашата прва предвоена ликовна генерација.

Што се однесува до ликовниот живот во Скопје до крајот на третата деценија тој беше крајно ограничен, неорганизиран и стихиен. Состојбата нешто се измени по враќањето на Никола Мартиноски и Лазар Личеноски од Париз во крајот на 1928, односно почетокот на 1929 година.<sup>10)</sup> Во Скопје постојано живеела сликарите Мартиноски, Томо Владимирски, Василје Поповиќ-Цицо и Михајло Шојлев (освен во времето на школувањето и специјализациите во земјата и во странство), а извесно време и Личеноски (тој од 1932 година живееше во Белград, но остана постојано поврзан со Македонија); повремено доаѓаа поради разни причини (на пример изложби) Вангел Коџоман, Љубомир Белогаски, Димо Тодоровски и Кирил Караца. Подолго или пократко престојувала во Скопје и уметници од други краишта, како на пример: Ј. Крапина, П. Бибиќ, Ж. Влајниќ, З. Поповиќ, С. Хоџиќ, Ѓ. Теодоровиќ и др.

Во текот на четвртата деценија приредени се во Скопје повеќе групни и самостојни изложби на македонски и други уметници, како и на повеќе професори и наставници по скопските училишта и гимназии. Особен придонес за развојот на ликовната уметност во Македонија даде Друштвото на пријателите на уметноста „Јефимија“.<sup>11)</sup> Друштвото приреди повеќе изложби а повремено се обидувааше да ги помогне и финансиски некои од нашите уметници при нивното школување. „Јефимија“ организираше и неколку „усни новини“ што често имаа во својата програма точки со нагласена критичка политичка поента. Во некои од овие приредби учествувала и македонски ликовни уметници, со изработка на карикатури и цртежи (Мартиноски, Поповиќ-Цицо).

<sup>10)</sup> Во третата деценија во Скопје се организирани неколку групни изложби: 1922, 1924 („Лада“ од Белград), 1927 („Јужносрбијански уметници“), 1930 („Облик“ од Белград); како и самостојните изложби на македонските уметници: Пандилов (1927), Личеноски (1927, 1929) и Мартиноски (1929), на кои имаше и дела со социјални елементи.

<sup>11)</sup> Друштво пријателја уметности „Јефимија“, е основано во 1930 година. Покрај ликовни изложби, Друштвото развиваше активности во областа на литературата, музиката итн. Приредуваше и предавања и „усни новини“. Без оглед на некои свои карактеристики, интересни за тогашниот режим и неговите цели, „Јефимија“ несомнено спроведе и низа корисни активности за македонската култура и уметност.

И Друштвото на ликовните уметници од Вардарска бановина дејствуваше извесно време во истиот тој период.<sup>12)</sup> На неколку негови изложби учествуваа и одделни македонски уметници.

Во Скопје пред Војната сè повеќе се чувствуваа настојувањата и дејствувањето на напредните сили, пред сè на КПЈ, за активен политички и критички однос спрема ситуацијата во Македонија, решеноста на акција и напор таа откорен да се измени. Тоа беше изразено и во работата на еден број комунисти, на левичарски или напредно ориентирани интелектуалци. Така некои од нив, во различен степен и под разни околности, непосредно го следеа раѓањето и првиот период на развојот на современата македонска ликовна уметност, соработувајќи со нејзините први пионери. За развојот на Мартиноски, а делумно и за некои други наши уметници (Личеноски, Владимирски, Поповиќ-Џицо), одделно е важно дејствувањето на д-р Душан Недељковиќ, а во извесна смисла и на д-р Франце Месеснел и др- Петар Слијепчевиќ, кои беа професори на Факултетот во Скопје. Од друга страна, Недељковиќ, а потоа еден дел од скопските писатели, публицисти и јавни работници, меѓу кои треба посебно да се истакне Растко Пуриќ, обработувајќи некои општествени и економски проблеми на предвоена Македонија или од литературата и филозофијата, понекогаш ги илустрираа своите творби со дела (цртежи, графики) на македонските уметници: тоа се најчесто специјално подготвени репродукции со социјални мотиви<sup>13)</sup>. Недељковиќ, Месеснел, Пуриќ, Слијепчевиќ, Ј. Костовски, Т. Маневиќ и други, живејќи во Скопје, објавија повеќе написи, есеи и рецензии за првите македонски ликовни уметници. Како и низа други критичари од Југославија и странство, тие често укажуваа, а особено во врска со делата на Мартиноски, како во македонската уметност се искажува не само некаков неангажиран однос кон земјата и луѓето, туку и тажната, горчлива и темна социјална фактура на предвоена Македонија. Мислењата на оваа критика понекогаш се вообличени како луцидни определби за особената ликовна физиономија во делата на Мартиноски или Личеноски, особено од нивните творечки почетоци. Паралелно со тоа се одвиваше во Македонија пробивот и на одделни сознанија за социјалната уметност што се развиваше во Југославија и во странство. Ова создаваше одделни претпоставки елементи на „социјалното“ да се јават како тема на интерес, мотив и содржина на работата на еден дел од творештвото на македонските уметници пред 1944 година.

Интересот за социјалните мотиви во македонската ликовна-уметност се совпаѓа и со појавата на една ангажирана, борбена социјална поезија и кај првите предвоени македонски писатели. Така, дел

<sup>12)</sup> Друштво ликовни уметника Вардарске бановине е основано во 1930 година. Прв негов претседател беше Никола Михајловиќ.

<sup>13)</sup> Покрај книгите на Р. Пуриќ („Наличја“, 1934 и „Работнички Југ“, 1937), Мартиноски ги илустрираше и книгите на д-р Д. Недељковиќ („Књижевно животно-ство и Виктор Иго“, 1937) и на Јован Ѓорѓевиќ („Лице и наличје културтрегера Југа“, 1937); додека В. Поповиќ-Џицо ги илустрираше книгите на Цeko Стефановиќ („Мата тегла“, 1933 и „Пиринчана поља“, 1940).

од поетскиот свет на Коста Рацин, преточен во стихови што силно, непосредно и драстично ја изразуваат неговата творечка и револуционерна ангажираност за преобразба на тогашната македонска стварност, се наоѓа напати изразен и во повеќе дела на македонските ликовни уметници.

Неразвиеноста на нашата средина, специфичните услови во кои се развиваше македонското ликовно творештво во разгледуваниот период, условија во Македонија да не се оформат сите карактеристики на социјалната уметност. Тешките противречности на нејзините историски прилики, не можеа да најдат целостен израз и во ликовното творештво: освен во творбите на Мартиноски, тие само згорнично, посредно се уочувани и предавани. Во Скопје не можеа така да се создадат услови за оснивање на групи на напредни уметници, како што тоа беше случајот во Белград, Загреб и други места, а што имаа јасни идејни и естетски определби — поточно речено, програми за уметничко и општествено дејствување. Видовме дека во Скопје пред Војната практично постојано живееше само еден уметник со вистинско југословенско значење и со способност до крај да ги изрази преку своето творештво своите разбирања и стремежи: тоа беше Мартиноски. Значи, не можеше да стане збор за таков вид здружено, организирано дејствување како во Словенија, Хрватска, Србија или дури Босна и Херцеговина.

Од друга страна, а тоа е често проблем и за многу поразвиени ликовни средини, тешко е да се издели вистинскиот, „чистиот“ вид на „социјалното“ во делата на македонските уметници: често е невозможно „социјалната порака“ да се издели од она што е стремез за питорески, етнографски или слични настојувања. Појавата на ваков однос кон нашата тогашна историска стварност, ја критикува во еден свој напис и Н. Аџем, укажувајќи дека сосема спротивен, суштински поинаков е ставот само на Мартиноски.<sup>14)</sup> Особено на социјалните мотиви во предвоената македонска ликовна уметност е и тоа дека тие најцелосно, најопределено ја откриваат социјалната проблематика кога се поврзани со елементи од животот на тогашните најдолни делови на населението во Македонија: Ромите, Муслиманите, просјациите, беспризорните. Овие мотиви, впрочем, привлекоа и некои други уметници кои повремено живеела во Македонија и во третата деценија, а и подоцна.

Во времето на Војната ситуацијата на македонскиот народ беше под знакот на безмилосната, тешка фашистичка окупација на Германија, Италија и Бугарија. Особено бугарскиот окупатор презеде низа мерки за потполно уништување на секоја можност за слободен развој на македонската нација, на македонскиот јазик, за самостојна македонска национална култура. Жестоките репресалии на кои беше изложен секој оној во Македонија кој на каков и да е начин се спротивставуваше на оваа политика, не само што не го уништи, туку уште повеќе го засили отпорот против бугарскиот окупатор.

<sup>14)</sup> Нихад Аџем, Изложба Николе Мартиноског, „Луч“, бр. 1—2, Скопје 1938: Аџем укажува дека Мартиноски е прв сликар кој на македонската стварност ѝ пристапил „со отворени очи“, со „сочувство за братот — печалбар и напуштените деца — улични скитници“, без фолклорни детали, како вистинско реалистичко сликарство,



Според тоа, социјалната ситуација во Македонија во времето на Војната не само што не се измени туку несразмерно се влоши. Оттука, останата и сите претпоставки, заедно со желбата за отпорот против окупаторот, да се појавуваат и натаму социјални мотиви во македонската ликовна уметност. Инаку, во текот на Војната творештвото на македонските уметници, кои фашистичкиот режим се обидуваше да ги вклучи во својата пропагандно-културна политика во Македонија, значително се намали. Тогаш настаната дела во кои не се достигнати вредностите на предвоената ликовна продукција кај нас.

. . .

Свртувајќи се кон творештвото на одделни наши уметници, треба да се повтори дека секој од нив на различен начин, со нееднаков интензитет и ангажман ги обработуваше социјалните мотиви во своите дела.

Секако дека дела со социјална проблематика најмногу има создадено Никола Мартиноски (1903—1973). Тие кај него најчесто се обработени со специфичен пристап и настојување. Социјалните мотиви во творештвото на Мартиноски се откриваат пред сè како широка скала ликовни искажувања за многубројни елементи од животот на луѓето и средината во која тој живееше и твореше. За делата на Мартиноски со социјални мотиви можеме да се искажуваме пред сè како за ликовни вредности, иако уметникот често ја потчинуваше својата уметничка обработка на императиви произлезени од страсното, емотивно ангажираното определување за дадено тематско подрачје, разработено во одделни негови дела. Мартиноски се школуваше во Букурешт (1920—1927) и Париз (1927—1928). Во Париз тој презеде многу стилски и естетски белези на Париската школа и воопшто на експресионизмот. Извесни социјални елементи во делата на Мартиноски се јавуваат веќе во текот на студиите („Мрзеливиот Стојка“, 1925, „Глава на романски циганин“, 1926), а понагласено во крајот на третата деценија, во некои слики и цртежи со експресионистичко-кубистички карактеристики („Шах“, 1928, „Беспризорни“, 1928, „Младинец со фес“, 1929). Во текот на четвртата деценија Мартиноски многу поопределено го изразуваше својот однос спрема мотиви со социјални белези. Така тој ја изрази својата визија за „социјалното дно“ на Скопје и на Солун во серија поединечни фигури или групни композиции, поврзани со проблемот на проституцијата. Стилскиот јазик на овие дела е изграден од елементи на експресионизмот, францускиот и германскиот, како и извесни кубистички и конструктивистички постапки (маслата: „Во кафеане I“, „На дното“, 1932, „Порок“, 1932, и др.). И некои дела со религиозно-симболички претстави од тоа време (1930—1932) содржеа некаква чувствителност за човечкото страдање и судбина („Вечниот распнат син“, 1930).

Во ликовите од циганските предградија на Скопје, во мотивите „мајка со дете“, на поедини и групни портрети, Мартиноски во текот на првата половина на триесеттите години мошне често ја нагласуваше преку тие бедници не само нивната животна, туку и социјалната поставеност. Еден дел од критиката во Југославија, како што тоа го направи

во еден свој напис Душан В. Црногорчевиќ<sup>15</sup>), укажуваше дека Мартиноски ѝ припаѓа на социјално ангажираната уметност, што наводно го пренебрегнува проблемот на формата и, поради идејата, го жртвува „убавото“.

Точно е дека со стилските одлики на некои слики, цртежи и илустрации изработени во 1933 и 1934 година, Мартиноски знатно се доближи до постапката на едновремените остварувања на некои уметници во Југославија (од групата „Земја“ во Хрватска; на браќата Тоне и Франце Краљ во Словенија) и странство (Грос, Дикс, Бен Шан итн.)<sup>16</sup>

Во втората половина на четвртата деценија стилскиот јазик на Мартиноски постепено се движеше кон една реалистичка ликовна постапка. Тој стануваше сè поздржан, заедно со нагласување на психолошките и социјалните елементи во претставените ликови. Најчести мотиви во делата на Мартиноски во тоа време се претстави на просјаци, носачи, беспризорни, слугинки, сирачиња итн. Обработувајќи ги преку многубројни цртежи и слики, Мартиноски сè повеќе беше сметан од тогашната критика како напреден уметник, со развиено чувство за социјалната ситуација на своите модели. Ова беше особено нагласувано во периодот од 1938 до 1941 година.<sup>17</sup> Во тогашните остварувања на Мартиноски сè помалку има настојувања за деликатни и милосливи решенија. Уметникот како да сака во своите дела да ја пренесе тогашната ситуација кај нас и во светот, која беше исполнета со навестувањата за неодољноста на Втората светска војна и чувството дека човечката личност е изложена на нови искушенија и страдања. Тоа усогласување меѓу општата атмосфера и состојбата на неговиот дух со ликоната физиономија на делата, се изрази кај Мартиноски во форма на една здржана, доста студена реалистичка постапка („Стариот просјак“, 1938, „Мајка со дете“, 1940 итн.)<sup>18</sup>

Поинаков е случајот со творештвото на Лазар Личеноски (1901—1964). Овој уметник во себе открива несомнен интерес за своето, подрачното, локалното — со обид од тој однос да се извлече специфичен однос кон „националната“ тематика: во неа спонтано и логично се јавуваат и одредени социјални мотиви. Според, тоа, тие кај Личеноски се откриваат како посредна, неизнасилена заинтересираност за суштествено егзистенцијалната и етничката ситуација на нашето подрачје во предвоениот период. И самиот запознат во својата младост со тешкиот

<sup>15</sup>) Dušan V. Crnogorčević, Povodom izložbe „Oblika“ u Zagrebu, Kronika, 10. V. 1933, 7.

<sup>16</sup>) Карактеристични се пртежите на Мартиноски во книгата „Наличја“ на Пуриќ: тоа се епизоди од пролетерската стварност, што ги поврзува со текстот поли со податоци за тешката економска и социјална положба на тогашна Македонија. Линијата е нагласено експресивна, стилизирана до деформација на формите. Со такви белези е и маслото „Мајка со дете“, 1934 (Музеј на град Скопје).

<sup>17</sup>) Така во 1937 година настанаа илустрациите во спомнатите книги на Пуриќ, Недељковиќ и Горѓевиќ: предадени се со сигурен, впечатлив реализам сведен на тенка, изразна линија. Од таа година е и сликата „Мало ерменско емигрантче“, модел од Солун, од ерменската емигрантска колонија.

<sup>18</sup>) Во овие масла (во јавни и приватни колекции) е нагласена речиси карикатурална деформација, психолошка безнадежност и наметлива социјална порака.

труд за одржување на сопствениот живот, Личеноски трудот го чувствува како инструмент за победа и на природата и на „невидливата“, неоткриената, „засолнета“ социјална стварност. Кај овој уметник се открива симпатија за трудот во неговата рудиментарна форма, што станува често основен мотив на неговите дела.<sup>19)</sup>

Така, покрај пејзажи и мртви природи, Личеноски има обработено низа карактеристични мотиви: нив ги гледаме на пример во маслата „Долап“, 1937, „Рибари“, 1936, „По риболовот“, 1938, „Караван“, 1938, „Јанче-Хан во Скопје“, 1934, „Бачило“ (повеќе варијанти од 1934 година и натаму), „Селски нотабилитети на галичка гозба“, 1936; како и портрети на „занаетчи“, „мајстори“, „дрвари“ (масло и цртеж од 1938 година) итн. Во сите овие дела — групни или поединечни претстави итн., јасно е и социјалното потекло на претставените личности. Во основа тоа е нашата селска, рурална средина. Личеноски има пронајдено и карактеристична обработка, што речиси е внатрешно сообразена со карактерот на ваквите мотиви: како да ја открива нивната „нееманципираност“, едноставноста, издржливоста, робусноста, снаодливоста итн. на луѓето од својот роден крај. Личеноски применува еден рудиментарен, изразителен, доста „несмасен“ цртеж. Тој претпочита исто така да се чувствува потегот, трагата на раката врз платното, преку кој предава изразителен, „неизмазнето“ поставен колорит: тој одбегнува рафинирани, деликатни постапки, ја подвлекува експресивната сила, нагласеното спротивставување на боите. Според тоа, социјалните мотиви кај Личеноски се повеќе една „апотеоза на трудот“, во која често се открива колку човечката личност е длабоко потчинета на една неодминлива животна потреба.<sup>20)</sup>

И кај Вангел Коџоман (1905) среќаваме постојан интерес за завичајното и локалното. Како и Личеноски и Коџоман преку него посредно ја допира социјалната проблематика во предвоена Македонија. Социјалните мотиви во неговите дела се изразуваат во неколку варијанти. Главно ги среќаваме како ангажман да се предадат луѓето од нашата средина, при што Коџоман настојува да ја определи нивната физичка, психолошка и социјална поставеност. Карактеристични се во таа смисла неговите масла „Ноќниот чувар“, 1935 и „Охридски полјак“, 1937. Моделирани со нагласување на цртежот, со јасно определување на контурите на формите, со доста детално обработување на физиономиите, облеката и психологијата на овие ликови, Коџоман ненаметливо ја сугерира и нивната социјална положба: на луѓе „од дното“ на тогаш-

<sup>19)</sup> Така во написот: М. М., Рад као мотив уметности. „Долап“ Лазара Личеноског, Радник, 24. IV 1958, авторот одбележува: „Човекот при вртењето на долапот престанал да биде она што е — тој е работна снага по силата на приликите, поради немаштија, употребен е за таква тешка работа. . . Човекот на сликата „Долап“ на Лазар Личеноски настаната 1937 себе си се подредил на тоа тркало, се впрегнал за од тесниот канал со часови да црпи вода за напојување на пространите полиња што не се негови туѓи, можеби сопственост на човек кој никогаш не ги видел“.

<sup>20)</sup> Трудот остана трајна онсеесија на Личеноски, сè до последните години на неговото творештво: тој и симболично го предале во еден сиден мозаик настанат по Војната.

ната охридска социјална стварност. Такви се и неговите други дела, а особено маслата „Каменоресци“, 1936, потоа „Долап“ од 1940 и др. Тука, сродно како и кај Личеноски, трудот, напорот за одржување на голиот живот е нагласен така што да се навести и одредена социјална проблематика на „актерите“ во овие композиции на уметникот.<sup>21)</sup>

Несомнено е дека Димитар Аврамовски Пандилов (1898—1954) исто така повеќе открива еден сентиментален и емотивен однос кон човекот и кон неговиот труд, отколку што сака да подвлече некоја специфична социјална ангажираност. Меѓутоа, точно е и тоа дека неговиот интерес за подрачното, своето, доведува до определување и на некои социјални елементи. Така е познато дека Пандилов некои свои модели ги одбираше меѓу оние што се или на дното на социјалната хиерархија или кои ѝ припаѓаат на селската средина, од која и тој произлезе. Во таа смисла карактеристични се неговите дела уште од третата деценија, како што се на пример маслата „Циганче“, 1923, „Просјакиња“, 1926, предадени со еден веќе опитен, здржан реалистички јазик со стемнет колорит. Потоа, од крајот на третата деценија натаму, Пандилов кој ќе живее во франција (1928), а потоа сè до 1944 во Бугарија, создаде голем број дела со претстави на луѓе во работни акции. Во нив повторно е прикажан трудот во таа едноставна, рурална средина, при што Пандилов се поврзува со елементите на една општа „балканска ситуација“, што дејствува како некаков изедначувачки момент: сепак можеме само условно да ги „трансферираме“ творечките настојувања на овој дел од неговото творештво како карактеристични и за нашата македонска социјална ситуација. Тоа е ликовен јазик што сентиментално, идилично, со своевиден здржан импресионистички манир ја засега само фактурата на животната ситуација на своите личности, без драматика или ангажман од некој друг карактер.<sup>22)</sup>

Кај Тома Владимирски (1904—1971) за разлика од другите наши уметници од предвоената генерација интересот за човечката фигура е помал. Оттука се јавува и ограничената можност кај Владимирски да се открие интересот за сферата на социјалната проблематика, дури и на посреден начин како кај некои други негови колеги. Најмаркантно интересот за социјалното се открива во едно масло на Владимирски од 1940 година: „Портрет на работник“. Оваа слика, настаната во крајот на предвоениот период: во момент на најзаострени дилеми за судбината на тогашното општество, за земјата, за луѓето исправени пред веќе започнатата војна, на нагласени социјални разлики, како во извесна смисла да ја воопштува таа специфична атмосфера. Изведбата открива сувопарна опсервација, предавање на моделот преку ограничен репертоар на детали. Облеката (изветвена, избледнета), ликот на работникот, предадени се со тврд нагласен цртеж, скржава гама на студени,

<sup>21)</sup> Види и: Љубица Дамјановска, Вангел Коџоман, Каталог на ретроспективна изложба, МСУ, Скопје 1976.

<sup>22)</sup> Главни мотиви на Пандилов како и во третата („Жетварки“, 1926) и во четвртата деценија се луѓе во работна акција на нива или во поле: „Товарење на снопови“, 1936, „Жетварки“, 1935, „Вршидба“, 1936, „Одмор на нива“, 1937 итн.

зеленикаво-маслинести бои, денес доста избледенти. Оваа невпечатлива ликовна постапка ја подвлекува и психолошката и социјалната карактеристичност на предадениот лик.<sup>23)</sup>

Карактеристично е за Василие Поповиќ-Цицо (1914—1962) дека најголемиот дел од неговото творештво ѝ беше посветен на карикатурата. Покрај тоа, Поповиќ-Цицо доста рано почна да се бави и со илустрација на книги. Така, уште пред своето вистинско професионално школување (првите поуки ги доби од Н. Мартиноски), Поповиќ-Цицо ја илустрираше со графики во текстот и фотомонтажа на корицата книгата „Мата теглач“ од Цеко Стефановиќ објавена 1933 година во Скопје. Претставите на „Печалбари“, „Дрвари“, „Работници“ итн., овде се предадени со еден рудиментарен, суров цртачки јазик, со извесна драмско-символичка наклонетост на Цицо; низ нив се привлекуваат повеќе технички недоречености и несмасна, експресивна деформација на формите. Фотомонтажата е прилично инвентивно решена, го сугерира контрастот меѓу една градска и селска средина. Оваа ја открива и отвореноста на Цицо, уште гогаш, за одредена ангажираност во еден вид социјална проблематика. Од наредната година често се јавува неговите кроки-цртежи и карикатури во скопскиот весник „Вардар“. Низ нив се опфатени личности кои беа во одредени моменти на тие предвоени години во фокусот на актуелните настани во Скопје. Во 1935 година Цицо соработуваше и во хумористично-сатиричниот белградски весник „Оковани јазавац“. Во него тој објави, на пример, политички карикатури со жестока, сатирична поента против пробивањето на италијанскиот фашизам во Абисинија и др. Покрај голем број карикатури што на одреден шегобиен, неагресивен начин ги предаваше личностите од повеќе социјални средини во тоашното предвоено Скопје, Цицо изработи и повеќе карикатури на истакнати личности од тогашниот светски политички живот. Тие се објавувани во скопскиот предвоен печат, на пример, во „Глас Југа“: тоа се ликови на Рузвелт, на кнезот Коное, на јапонскиот министер за надворешни работи, Мацуока итн., во кои постигна некои цртачки вредности и карикатурално-сатирична убедливост, што не ќе ја надмине и во многу од своите подоцнежни политички карикатури.

Стилистиката на предвоената карикатура на Цицо не може директно да се поврзе со некој туѓ поединечен изразен систем. Меѓутоа, основните инспиративни поттици на Цицо се условени од општата клима во карикатурата на предвоена Југославија: вклучувајќи ја тука и „ведетата“ Пјер Крижаниќ, еден од професорите и пријателите на Цицо, таа се изразува во стремежот за јасно, прецизно визуелно дефинирање на хумористичното соопштување. Припаѓајќи и на прогресивно ориентираната карикатура во тоа време, творештвото на Цицо во оваа област без оглед на карикатуралните и гротескни елементи, во основата се изразува со реалистички ликовен жаргон.<sup>24)</sup>

<sup>23)</sup> Види и: Boris Petkovski, *Socijalna umetnost u Makedoniji 1930—1950* (во: *Nad realizam — Socijalna umetnost*), MSU, Beograd 1969.

<sup>24)</sup> Види и: Борис Петковски, *Животот и творештвото на Василие Поповиќ Цицо*, Каталог на ретроспек. изложба, МСУ, Скопје 1973.

И двајца други, тогаш сосема млади уметници, се доближија до некои моменти на социјалната проблематика во своите почетнички ликовни остварувања. Сликарот Борко Лазески (1920) уште во текот на школувањето во Белград подпадна под влијанието на уметниците собрани околу групата „Живот“. Опфатен со нивната идејна програма, Лазески настојуваше со ликовни средства да ја искаже таа своја определба. Во крајот на предвоениот период тој изработи повеќе цртежи и подготви мапа на графика со мотиви од тешкиот труд на охридските рибари. Тие се предадени со извесна монументалност, робусност и експресивност што ја навестува тенденцијата на неговите дела од повоениот период. Димче Коцо (1910) исто така ја започна својата уметничка кариера пред војната. Запазен е еден негов акварел од 1939 година („Каменоресци“), во кој скицозно и ненаметливо е сугериран тешкиот труд на една група работници.

Творештвото на вајарот Димо Тодоровски (1910) во годините гред Втората светска војна (од кое речиси ништо не е запазено), веќе содржеше и белези на социјалната уметност: веројатно е дека сето негово тешко детство и младост, неговото познавање на бедата и принудата да се одржува со физичка работа, беа основните претпоставки за тоа.<sup>25)</sup> Со делата од почетокот на своето творештво Тодоровски открива неизнасилно сочувство за „обичните“, „малите луѓе“; за она што е секојдневно присутно во нивното физичко и социјално постоење. На една изложба на Салонот на независните во Белград во 1937 година, беше изложено неговото дело со карактеристичен наслов: „У берзи рада у Скопље нема кревет за спавање за мене за Рагип Мустафа“.<sup>26)</sup> Во оваа претстава на безработни Тодоровски ја вклучил сета горчина на човечка безнадежност и своето чувство за социјалната правда. Во ова време (веројатно 1938) настанаа и други негови дела со жанрови и социјални аспекти: „Жена чисти губре“ (Жена без лебед“), „Продавач на весници“. а кои сега не постојат. Сите оие творби на Тодоровски беа со минијатурни димензии, со форми што се предадени преку едноставен, рудиментарен вајарски јазик, со некои белези на скицозност, лиричност, кривка несмасност.

Како што е познато, некои од македонските уметници го задржаа својот интерес за социјални мотиви и во текот на Војната.

Тоа е највидливо кај Мартиноски, кој продолжи да ги обработува своите модели од трошните скопски предградја во повеќе слики и цртежи. Меѓу нив се и маслата „Продавач на весници“ (веројатно од 1942) и „Коледари“ (веројатно од 1941). Во обете, а особено во „Коледари“, Мартиноски применува карактеристична постапка: го нагласува своето сочувство за бедата на претставените ликови, со укажувањето на сивилото на нивната егзистенција преку необично скржав, студен колорит; со подвлекување на изветвената облека и со милозлива, но психолошки нагласена деформација на ликовите и издолжените фигури на децата.

<sup>25)</sup> Види: Антоние Николовски, Творештвото на современиот македонски скулптор Димо Тодоровски, Културно наследство V, Скопје 1974, 61—64.

<sup>26)</sup> Slavko Batušić, Umjetnost u slici, Zagreb 1964, 612.

Војната од април 1941 година со фашистичка Германија за Поповиќ-Цицо се заврши со неколкумесечно заробеништво во три концентрациони логори. Тука тој создаде галерија на ликови на професионални и „резервни“ офицери на бившата југословенска војска, кои се најдоа во заробеништво заедно со него. Тоа се околу 80 цртежи — карикатури (молив, молив во боја, акварел), предадени со фини физиономски карактеролошки опсервации. Овие остварувања на Цицо треба да се сметаат како еден од највпечатливите и најизворните документи за резултатите од потполниот политички, државен и морален пораз на предвоениот кралски режим во Југославија. Сè до своето вклучување во Агитпропот на Главниот штаб на НОВ (во есента на 1944), Цицо создаде повеќе карикатури и на лица од својот социјален амбиент.

Сликарот Михајло Шојлев (1887—1962) ја изработи во периодот на Војната сликата „Питач“ (по 1941). Делото е обликовано со скромни ликовни средства: внимателен цртеж, претпазливо применет во опишување на деталите (ликовите на претставените личности, архитектурата), здржан, „посно“ поставен колорит со што се создава една тажно-сентиментална опстановка.

И Тодоровски продолжи во времето на Војната да создава жанр-сцени, како и поединечни фигури со социјални белези: „Гледачка“, („Питачка“), „Расправија“ („Тепачка“), „Берачка на тутун“, „Кеманеџија“ (сите теракоти, веројатно од 1942 година). Во овој период се појавија и композиции со понагласени експресивни и драмски белези: „Илинден“ (гипс, 1942, уништен) и „Бегалци“ („Галичани“, гипс, 1942), во кои е повпечатливо нагласена и ангажираноста на уметникот за една специфична тематика.

Во 1943. а особено во втората половина на 1944 година, најголемиот дел од македонската предвоена ликовна генерација (Мартиноски, Цицо, Тодоровски, Владимирски, Лазески, Коцо и др.), како и неколку помлади нивни колеги (некои од нив тогаш одвај го почнуваа своето творештво), се вклучија во Народноослободителната војна. Така настанаа дела што се поврзани со таа херојска епизода на нашата историја: тие дела несомнено содржат низа одлики на претходното творештво на нашите уметници, особено на она со белези на социјалната уметност (јавувајќи се, всушност, како негов логичен, дијалектички развој), но имаат и низа свои специфичности. Поради тоа, сметам дека е поправилно тие да се разгледуваат или како одделна етапа (како што тоа, впрочем, се прави по југословенската наука) или како увод во наредниот развој на нашата уметност во периодот на социјалистичкиот реализам (1945—1950).

## ЗАКЛУЧОК

Наспроти неразвиеноста на условите за нејзиното целосно афирмирање, несомнено е дека појавата, ширењето на „репертоарот“ и развојот на ликовната обработка на социјалните мотиви во македонската ликовна уметност до 1944 година, се поврзува со некои белези на социјалната уметност од тоа исто време во Југославија и во странство.

Очигледно е, исто така, дека социјалните мотиви треба да ги оценуваме и како неразделен дел од сето наше ликовно творештво во тој период. Интересот за социјалната проблематика: се разбира, нерамномерно, со различен успех, често го откриваме како важен момент од општиот развој на нашите уметници како творечки личности и интелектуалци. Ова е особено нагласено во богатото и разновидно дејствување на Мартиноски: тој, а и други наши уметници, иако во помала мерка (Тодоровски, Цицо), сè повеќе стануваа свесни за вистинските причини на животната и социјалната субина на своите претпочигани модели. Личноста на Мартиноски и на некои негови колеги се отвораше за стремежите на напредните сили во Југославија и на уметноста што тие ја поддржуваа во борбата против поредокот во бивша Југославија. Од денешна перспектива, опирајќи се пред сè на самата стварност на нивната пластична обработка, многу дела на Мартиноски се чинат несомнено едни од најкарактеристичните остварувања на социјалниот реализам во сето предвоено југословенско ликовно творештво.<sup>27)</sup>

Поголемиот број на делата со социјални мотиви на други наши уметници, а и низа дела на Мартиноски, повеќе се условени од еден несомнено искрен, емотивен и сочувствен однос кон нашата национална средина и нејзината социјална ситуација: кон луѓето од ова наше подрачје и нивните едноставни, тешки животни судбини. Социјалната поента често се преплетува со етнографски елементи — или со сцени од напорниот труд на човекот во нашата земја (Личеноски, Пандилов, Кочман, Тодоровски). Видовме дека овој момент продолжи и во времето на Војната, предизвикан, односно условен од натамошното драстично влошување на сета национална и социјална ситуација во Македонија.

Социјалните тенденции во нашата ликовна уметност неизменно ќе се слеат со творештвото од времето на Народноослободителната војна и Револуцијата, а во извесна смисла и на социјалистичкиот реализам. Несомнено е дека разновидни аспекти на современата социјална проблематика ќе се јавуваат во ликовните дела и подоцна: како мотив на нашите уметници тие ќе го следат општиот стилски и пластичен развој на нивното творештво во наредните децении; односно: актуелната социјална проблематика ќе биде сè повеќе предавана со современи ликовни средства.

<sup>27)</sup> Види поопширно за овој дел од творештвото на Мартиноски во: Борис Петковски, Социјални мотиви у стваралаштву Николе Мартиноског до 1941 године, Зборник за ликовне уметности, Матица српска, 12 (Нови Сад 1976).



*Boris PETKOVSKI*

## MOTIFS SOCIAUX DANS L'ART PLASTIQUE MACEDONIEN AVANT 1944

### R é s u m é

L'auteur se propose d'étudier l'apparition et le développement des motifs sociaux dans l'art plastique macédonien avant 1944, comme partie de l'art social en Yougoslavie et dans le monde. A cette époque les conditions de vie en Macédoine étaient difficiles: la nation macédonienne n'était pas reconnue en tant que telle, mais seulement comme „Serbie du sud“, ce qui rendait impossible le libre développement de la langue, de la culture et de l'art macédoniens. Il régnait alors un sous-développement économique et une misère extrêmes. Et on utilisait la terreur politique contre les forces progressistes etc. . . Ce fut une cause fondamentale de l'apparition spontanée de sujets sociaux dans l'art plastique macédonien. L'utilisation de ces motifs différait selon les attitudes générales et les attitudes créatrices individuelles des artistes. Les préoccupations sociales se mêlent étroitement à l'intérêt pour les détails pittoresques ethnographiques, ou bien traduisent un sentiment d'émotion sincère envers son pays, la Macédoine, et envers ses compatriotes. Le motif qui revient le plus souvent est celui de la vie difficile (en particulier celle des Gitans), de la misère et du travail exténuant que devaient accomplir les gens de ce pays. C'est dans l'oeuvre de Nikola Martinoski (1903—1973) que l'art social trouve son expression la plus pure: d'abord par un langage plastique expressionniste, puis ensuite dans un style plus réaliste, Martinoski présentait les gens des quatriers gitans de Skopje, montrait leur misère et leur peine; ainsi que les bas-fonds de la société (la prostitution). D'autres peintres tels que Lazar Ličenoski (1901—1964), Vangel Kodzoman (1904), Dimitar Avramovski—Pandilov, (1898—1963), Toma Vladimovski (1906—1971), et surtout le premier, se sont intéressés aux figures d'hommes de la campagne, à leur travail et à leur vie. Vasilie Popovic—Cico (1914—1962) était tourné avant tout vers la caracture, à travers laquelle il présentait ses contemporains ainsi que certains éléments sociaux et politiques. Le sculpteur Dimo Todorovski (1910) nous présente également les petites gens dans des scènes de genres, avec leurs traits sociaux particuliers. Ces caractéristiques de l'art à préoccupation sociale en Macédoine se sont maintenues pendant la guerre, alors que la situation du peuple macédonien dégradée était devenue encore pire. On peut en conclure que les motifs sociaux sont une partie intégrante importante de l'art plastique en Macédoine durant la période en question. Ces oeuvres sont fréquemment la partie la plus importante de la création de certains artistes macédoniens (Martinoski, et dans une certaine mesure Ličenoski) et ont apporté leur contribution à l'ensemble de l'art à préoccupation sociale en Yougoslavie à cette époque. Ces tendances se sont poursuivies et développées également dans l'art lié à la guerre de libération nationale et ont trouvé leur aboutissement dans le réalisme socialiste (1945—1950).



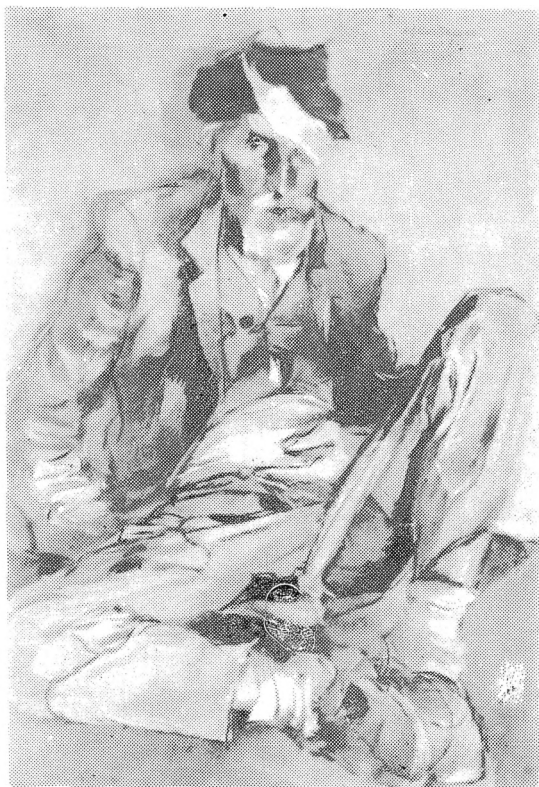
Димитар Аврамовски Пандилов,  
*Пишачка*, масло, 1926



Никола Мартиновски, *Безѝризорни*, цртеж со  
молив, 1928



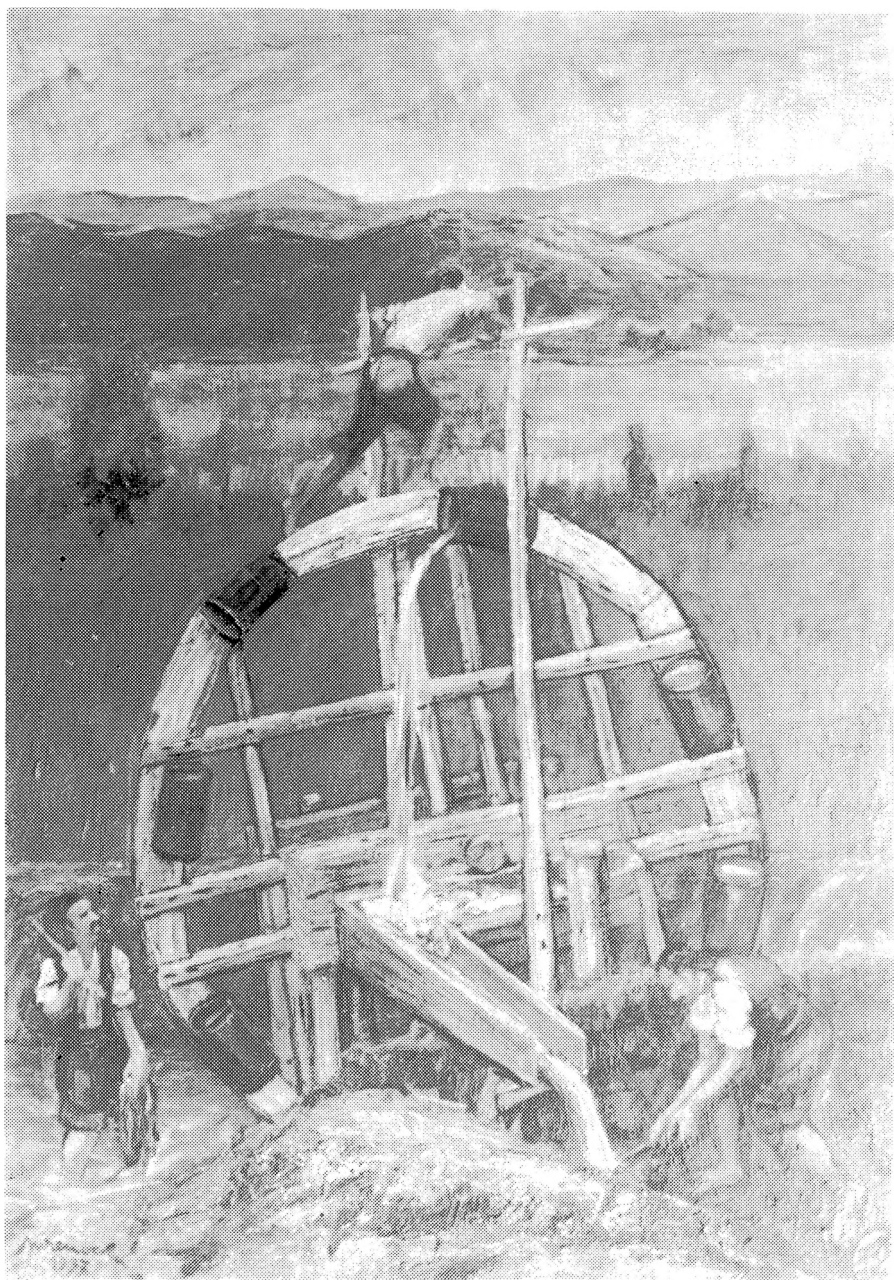
Никола Мартиноски, *Мајка со дете*, масло, 1934



Никола Мартиноски, *Пишач*, масло, 1938



Лазар Личеноски, *Охридски рибари*, масло, 1936



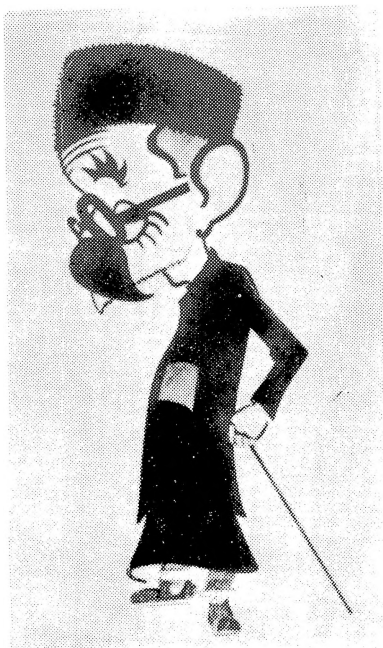
Лазар Личеноски, *Долай*, масло, 1937



Михајло Шојлев, *Пишач*, масло, по 1941



Ванџел Коџоман, *Охридски џолџак*, масло, 1937



Василие Поповиќ-Цицо, *Мојој ташко*, цртеж со молив 1938



Василије Поповиќ-Цицо, *Дрвари*,  
линорез и дрворез, 1933



Василие Поповиќ-Цицо, *Во кафеана*,  
линорез, 1933



Димо Тодоровски, *Туйноберика*, теракота, 1942





Димо Тодоровски *Берачи (Галичани)*, гипс, 1942