

УДК 7.036(497.17)(049.3)

Борис ПЕТКОВСКИ

## МЕДИТЕРАНОТ И НИЕ

### — Воведни размислувања —

Овие мои основни укажувања за нашиот (македонски) сооднос со Медитеранот, ги нареков воведни размислувања поради една темелна причина.

Во нив не си ја поставив неможната амбиција: на ваков простор целосно да ги согледам и претставам сложените проблеми поврзани со ова прашање. Всушност, посакав на еден невлапаен начин (со обид за симбиоза на интелектуална претпазливост и емотивно вживување во материјата), пред сè да ја предизвикам македонската наука за разновидни проучувања на нашето историско постоење во медитеранската физичка и духовна зона. Според мене, таа е привилегиран простор: тој е еден од оние чии одлики и вредности се регулативни, насочувачки, парадигматички за речиси сите области на духовното творештво во целиот свет, сè до денес.

### I.

Целата историја на Медитеранот: шест до десет милениуми, случена во еден огромен свет за човечките мерила, парчосан, противречен, темелно проучуван од археолозите, историчарите и историчарите на уметноста, претставува маса сознанија што ѝ се спротивставуваат на секаква разумна синтеза.

Во овој мој стремеж да побарам „наш“ пристап кон Медитеранскиот простор, заклучив дека (досега) во неговото проучување приоритет им е даван на цивилизациите. Тие имаат милениумски словито минато: синкретизмот на културите од праисторијата па сè до денес, е неговата основна карактеристика. Така, ако се направат обид за општа визија на Медитеранот, треба да се пронајде една раководна нишка. Се чини дека врз оваа точка одговорот ќе биде брз и недвосмислен. Медитеранот, надминувајќи ги своите актуелни политички поделби денес претставува (според Ф. Бродел) три културни заедници, три огромни и живи цивилизации, три кардинални начини на мислење, на верување, на живеење: прво, делот што му

припаѓа на Западот или подобро речено на христијанството, односно на католицизмот, со сите белези на неговото преточување пред сè во ликовната уметност и литературата; вториот универзум е исламот, кој е интегрален дел (како и Византија) на медитеранскиот комплекс и врз него го остави својот творечки отпечаток; третиот, денес најсложениот, е универзумот на православјето. Насекаде каде што тоа живее, барем целиот денешен Балкан, Романија, Бугарија, речиси целата Југославија, самата Грција (а надвор од него: и целата Русија), е простор полн со спомени на античкото минато; но не помалку на слоевитата византиска култура, на современи остварувања што сè повпечатливо се надоврзуваат на својата дрвност.<sup>1</sup>

Сложеното преплетување на овие три медитерански цивилизации укажува дека, всушност, секоја потврдена цивилизација ѝ се потчинува на некоја друга: дека таа тогаш несомнено повеќе станува свесна за самата себе, се засилува и развива еден наметлив културен национализам. Така, Бродел укажува како по петвековното ropство под исламот, Грција и народите што живеат во Југославија, успеаја да го воспостават својот народносен идентитет. Спред тоа, Медитеранот не е една цивилизација, туку цивилизации вградени една во друга. Се заронува во најголемите длабочини на вековите, сè до мегалитските конструкции на Малта или до пирамидите на Египет.

Тоа е едновремено втопување во архаизмот на островските светови и вцашеност пред крајната младост на многу старите градови, отворени за културата и туризмот: тие, со векови ги надгледуваат морињата и езерата.

Но овие преплети на медитеранските цивилизации често значат и војна меѓу нив. Така што се дојде дури до запрашаноста — дали е омразата еден од големите сподвижници на цивилизациско-културниот напредок.

Медитеранот е еден мозаик од сите бои. Поради тоа, откако вековите истекоеа, можат да се видат, не без индигнација, многубројни осквернети споменици. Но, секоја цивилизација на Медитеранот сепак успеа да го остави своето урбанистичко наследство; и придонесе да се дефинираат рамките во кои луѓето продолжуваат да живеат и денес меѓу принудите на минатото, без оглед што условите кои му претходеа на неговото настанување веќе не се во игра.

За овој проблем се произнесе и италијанскиот теоретичар и историчар на уметноста Џило Дорфлес.<sup>2</sup> Тој одбележува дека секој што ги има посетено крајбрежните земји на Медитеранот, пред поплавата на цементот да им ги нагрди плажите, забележал еден фундаментален факт: „вдолж илјадници километри брег — од Пуљите до Сицилија, од Далмација до Грција, од Каталонија до Амарви — постојат (пред сè постоеја) остатоци од човечки живеалишта чија карактеристика е што мошне често се во урнатини; но кои

<sup>1</sup> Ferdinand Braudel, *La Méditerranée — L'espace et l'histoire*, Flammarion, 1985.

<sup>2</sup> Gillo Dorfles, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, 1986.

толку поради оваа причина — еманираат една извонредна привлечност“.

Така разновидни споменици, дури и парчосани столбови, најчесто се едно цело со теренот од кој се издигаат: дури и разнебитени го сочувале карактерот што не се имитира, на творештво — човечко и природно заедно — што е белег на историско-уметничкото наследство на секоја цивилизација. Тука мораме да се запрашаме зошто и како најголемиот дел од скорешните наметливи градби, појавени врз европските брегови (морски, езерски): во Шпанија, Италија, Југославија, итн., пружаат така тажна слика на несмасност, на дехуманизација? Дорфлес на тоа одговара: „Зашто не се „прирастени“ за тлото, не се производ на интеграција меѓу занаетчискиот и уметничкиот труд, не поседуваат една седиментација на последователни културни стратификации; не ги имаат почитувано природните карактеристики на теренот туку ги имаат изнасилено и брутализирано“.<sup>3</sup> Во еден мој поранешен труд,<sup>4</sup> по критичкото согледување на судирот меѓу многубројните градежно-просторни остварувања на минатото и оние од нашиот век, се обидов да укажам и на одделни поинакви примери на денешни градби: споменични комплекси, споменични градби и репрезентативни згради и сл. во кои е спроведена (барем делумно) токму таква творечка логика на сложена интеграција меѓу некогашното и сегашното обликување на човечкиот простор (во Охрид, Крушево, Титов Велес, Кочани), за која посредно пледира и италијанскиот научник.

## II.

Тој медитерански (значи и македонски) животен амбиент предизвикува на негово ново толкување и вреднување, токму поради оваа негова сложеност . . .

Во еден свој есеј грчкиот историчар на уметноста Емануел Мавроматис укажува: „Традиционалниот пристап кон прашањата што се однесуваат на медитеранскиот базен, се состои обично во постапување според два става што се и меѓусебно спротиставени: едниот го согледува географското единство, а другиот ја констатира големата културна различност. Оваа концепција произлегува од западњачката политичка стратегија, која се состои од тоа релјефно да се истакнат две различни припаѓања, внатре во истото географско единство, односно: на тоа што го потврдува поврзувањето со Западна Европа, и тоа што дозволува да преовладува специфичниот идентитет на Африка и на Средниот Исток. На тој начин и во мерката во која акцентот е ставен на различноста, културната диференцијација се јавува како пречка за разбирање меѓу народите кај

<sup>3</sup> Gillo Dorfles, opus cit.; Gillo Dorfles, Dal significato alle scelte, Einaudi, 1973.: во втората книга италијанскиот научник меѓу другото го обработува сложениот проблем на таканаречениот амбиентален дизајн; одделно вклучувањето на традиционалната архитектура во нови модерни градски простори.

<sup>4</sup> Видете: Борис Петковски, За македонската уметност, Наша книга, Скопје, 1989.

кои особено се разликуваат политичките, економските, и социјалните услови“.<sup>5</sup>

Според Мавроматис, по патот на културата и според една долготрајна северноевропска политичка стратегија, поврзана со специфичната морфологија на геофизички, географски и политички план на овој дел од светот, изгледа дека разликите доминираат над афинитетите меѓу луѓето што тука живеат. Спротивно на историското искуство кое го подвлекува збогатувањето и развивањето преку разликноста, во нашата епоха преовладува хомогенизацијата: особено кога треба да се разликува економскиот, политичкиот и културниот модел на Западот, во однос на моделот на општествата наречени „традиционални“. Така, вообичаено е културното производство на напреднатите општества да се смета како неопходно униформно: изразува еволуција чии етапи си следуваат една по друга, со една константна периодичност на преобразба. Оваа логика е вградена во концепцијата на историјата на уметноста во 20. век.

Спротивно на тоа, традиционалните општества изгледаат неподвижни, а нивната културна продукција се чини сè повеќе несовпадлива со уметноста на Западот. Подвлекувајќи го така дисконтинуитетот на модерниот во однос на традиционалниот свет, историјата на уметноста изградува модел на размислување и уметничко производство, што има статус на доминација врз планот на теоријата и методот. Овој модел сака да се истакне културната супериорност и нејзината внатрешна последица, како извесен тип на модерно општество.

Другата цел би била посуптилна, зашто таа го спроведува вреднувањето на разликите во културното творештво, без да го постави прашањето на доминација и зависност на општествата што се во разгледување. Така, историјата на модерната уметност ја истакнува супериорноста на извесни култури елиминирајќи ги другите: но понатаму ќе се обидам да приведам некои показатели за космополитизмот и отвореноста на модерното творештво во целиот свет, токму во смисла на едно ново и свежо користење на „традиционалните“ вредности. На некој начин, непрестајниот еволутивен разврток на културата, се чини дека самиот по себе ја претставува суштинската вредност на напреднатите општества: а опстојувањето на неподвижни или лошо дефинирани мотиви во нивната еволуција, како да ја претставува ситуацијата на „традиционалните“ општества. На оваа споредба ѝ недостига проучувањето на врските на напреднатите и другите, „традиционалните“ општества: барем во историјата на уметноста како таква.

Оттука се наметнува разгледувањето на реалното (антрополошко, културолошко) значење на многу поими поврзани со медитеранската културна граѓа за денешното светско согледување на некои планетарни проблеми. Веднаш се наметнуваат две опсервации. Првата ја засега функционалната смисла на уметноста, во времето на

<sup>5</sup> Emmanuel Mavrommatis, *Survie et continuité du modèle grec*, in: 5th International biennale of sculpture 1985: the quality of life, Athens.

медитеранската древност, според една социјална перспектива што, во голем дел сèуште не е усвоена од денешната уметност. Така, од Месопотамија до Египет, Крит, Микена, од целината на елинистичката цивилизација до Егејското море, од континентална Грција па сè до Македонија, се изразува една суштинска преокупација: таа има цел да ја примени уметничката дејност на начин соодветен на социјалната побарувачка и на сите нивоа на активноста во рамките на дадена група. Интеграцијата на скулптурата (и на сликаната декорација) во архитектонскиот простор е една од манифестациите на ова истражување.

Втората опсервација се однесува на начинот на кој овие (медитерански) уметнички дејности беа вреднувани на естетски план, од историјата на уметноста. Така, примената на концепти за разбирање на креативноста на грчката (античка) уметност се структурира, пред сè во 18. и 19. век, според претставата на современите и како официјален одраз на еден тип општество и (политичка) доминација. Од елинистичката антика, од нејзините крајно богати пластични еволуции, предимно беа вреднувани потврдите на современите уметнички аспирации и обликувања: на пример, неокласицизмот произлезе од нив како морална и уметничка сообразеност со стремежите на Француската револуција. Потоа, на извесен начин, се случи едно свртување од главната (генеричка) функција на уметничкото творештво, односно: тоа да биде наполно интегрирано во целината на социјалната активност, а во корист на една примена на уметноста на приватен план, за таа да одговори на полични и поинтимни барања.

Покрај прозирноста на грчката античка уметност, еквивалентна на полната читливост на нејзината функција, таа во себе вклучува друга суштествена вредност: интеграција на планификацијата во градот и во програмите на урбанизмот. Зашто модерниот урбанизам е роден во Медитеранот, во Грција од 5. век пред новата ера. Оваа преокупација на медитеранската уметност, поврзана со систематското истражување на организацијата на социјалниот простор, претставува суштински елемент на континуитетот од антиката до денес: под форма, во наше време, најчесто на една анонимна функционална архитектура, што ние ја пронаоѓаме речиси насекаде во базенот. Денес е историско и теоретско прашање да се дознае со што овие појдовни организации на просторот станале во времето на своето настанување и на соодветен начин во нашата епоха, разновидни форми, богати во предлози, на социјалната интеграција. Постојаноста на поттиците на античката уметност во творештвото на денешните уметници, се манифестира со желба за интеграција на уметноста во социјалниот простор: на скулптурата и сликарската декорација во архитектурата, заснована речиси секогаш врз функционална примена на едно јасно и читливо истражување. Овие предлози за ваква потемелна анализа ги ставаат под прашање многубројните концепти на нашиот денешен теоретски јазик за уметноста: нивната основа е секогаш спротивставување на медитеранската цивилизација, оставена од минатото и на европската цивилизација,

модерна, акуелна. А всушност (со векови) Европа црпи во културните извори што Медитеранот ги предлага. Таа Европа често ги разурнувала, ограбувала спомениците од овој простор, резервите на книги, насекаде растурени, меѓутоа толку многубројни, што секој упатен истражувач може уште денес тука да открие чудесни заштеди.

Оваа перспектива на проучување на регионите на Медитеранот, независно од разликите на културите, обликува една поврзаност од сосема друга природа, во однос на концептите за хомогенизација на Северна Европа. Вреднувањето на која и да е уметничка функција според областите, според економските, политичките, социјалните структури, претставува суштинска вредност на збогатувањето на нашите сознанија за смислата на уметничкото дејствување. Во тоа медитеранскиот пример е фундаментален, зашто, секогаш на различен начин, во времето и во просторот, обединува функционални соодноси на пластичната интеграција со (едновремената) социјална активност.

### III.

Погледнато посеопфатно, односот на Европа спрема Медитеранот е уште посложен. Така, мошне бргу сè се измени откако во еден глобален стремеж за инвентарирање, средување, класифицирање на елементите на знаењето, се роди и археологијата. Притоа, темелна е улогата на Јохан Винкелман, германски археолог, антиквар на неговата светост папата. Значаен е и датумот на издавањето на Винкелмановото дело за старата уметност: 1764 год.<sup>6</sup> Да се потсетиме: антиката, во неколку поранешни периоди на европската култура била преземена како модел што ќе биде освоен за темелна преобразба на дотогашниот историски тек на уметноста. Во Винкелмановата визија и на оние што го следат во своето непосредно ликовно творештво: архитектонско, вајарско, сликарско, антиката се прифаќа со пренагласена дистанца, мумифицирана, недопирлива. Речиси е мртва. Местото на нејзините остатоци сега е во музејот, во кој антиката станува ненадминлив прототип, еднакво како множеството градби што повторно се откриваат за нови социјални потреби.

Зашто во времето на неокласицизмот: многувидно поврзан со епохата на Француската револуција (1789), како духовно, морално и пред сè визуелно обликување на нејзините сложени програми и цели, археолошките колекции и локалитети добија специфична функција. Пречистените форми на класичната уметност им се наметнаа така со поголема сила на уметниците и занаетчиите: од времето на вајарите Антонио Канова и Бертел Торвалдсен (крај на осумнаесеттиот, првите децении на деветнаесеттиот век); потоа во

---

<sup>6</sup> Мислам на Винкелмановото дело: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.

дејствувањето на архитектите Суфло, Шинкел, Кленце итн. се роди нов урбанизам. Тој е заснован врз аркадата, портикот, корнизата — архитектонски репертоар за градови кои сакаа да бидат империјални (не е мала улогата на Наполеоновата целосна државно-правна програма!); за живеалишта што сакаат да бидат „помпејански“. Но многубројни автори: така веќе споменатиот Бродел, потоа Лоредана Пармезани, го определуваат неокласицизмот како уметност вкочанета во смртта: таа ја проицира својата ригидност врз делата што откриваат една нова историска епоха. „Неокласицизмот гледајќи кон минатото во грчката скулптура го наоѓа својот идеал на убавината, но и својата неспособност за усогласување со реалноста: може да се имитира минатото, но не и непосредната идентичност со природата... Идентитетот меѓу формата и социјалната вистина, што класичниот период на грчката уметност го беше ставил во дејство, е веќе изгубен. Неокласицизмот одговара со чиста поделба меѓу убавото и социјалната неопходност поврзана со индустријата. Така, тоа што во грчката скулптура беше желба за живот во различното повторување на неокласицизмот станува желба за смртта“<sup>7</sup>

Овие печални заклучоци на Пармезани, Бродел само делумно ги дополнува со поинакви согледувања. Така тој истакнува дека во неокласицизмот се случува еден поширок и специфичен избор меѓу спомените на медитеранското минато. Бродел ги приведува како пример прво чудесните, смели (сè до денес утопистички) градежни визии на француските архитекти Буле и Леду уште во предреволюционерниот период: преку нив античката традиција била применета во визијата на едно морализаторско општество и вградена во објекти на новото време (лицејот, касарната, модерниот затвор, болницата; во кружната зграда на надзорникот на полските работи; во „царинарниците“ во Париз итн.). Како корекција на Броделовите и на други сурови осуди за неживотворната функција на антиката во поновата епоха, би можеле да се приведат и спротивни аргументи: пак во предреволюционерниот период во Франција, со впечатливите „трансисториски“ архитектонски визии на Буле во проекти на монументи (Кенотафот на Њутон, на пример). Тие се пропиени со платонско-питагорејска возвишеност и спиритуалност. Вистина е и ова: сите типови на репрезентативни згради или оние што сакаат да ја подвлечат препотентноста на одредена власт, често принципиелно негативно ја користат античката традиција. Во ваквата урбанистичко-архитектонска програма на тоталитарните режими на поновото време, на Исток и на Запад, се изделува случајот со Мусолиниевиот Рим: Дуче, пред лицето на тој древен Рим на старохристијанските базилики; пред лицето на остварувањата на Браманте, на Микеланџело, на Бернини, на барокните потфати, ја издигнал (во триесеттите години на овој век) својата фашистичка престолнина. Бродел ќе ја определи како „неподнослива силуета на една празна архитектура:

---

<sup>7</sup> Loredana Parmesani, Dalla vita alla morte-dalla morte alla vita, Flash Art, № 120, Maggio 1984.

таа во тишината на гробовите ги декламира празните харанги на јазичниот империјализам и помпезноста на угнетувањето, како нај-реална од сите форми на животот“.<sup>8</sup>

Медитеранот всушност не престана да ја привлекува европската интелектуална и творечка елита: но деветнаесеттиот век постепено одбра да се сврти кон некои негови енигматични и привлечни зони. Откритието на фараонскиот Египет, мистериите на неговото писмо, на неговите верувања, на неговото знаење, само привремено го потиснаа интересот за елинистичкото минато. Потоа минатиот век се свртува прво кон Грција, што се бори за својата независност, а преку тоа кон таканаречените „турцизми“: кон харемот, од кој францускиот сликар Енгр бил опседнат; кон Магребот, каде што Делакроа се чудел како ги среќава Грците и Латините конечно „живи“. Францускиот уметник така го доживува (во 1832) однесувањето и достоинството на арапското население, поробено од неговите сопствени земјаци. По Бајрон, кој тука и ќе умре, во Грција: но и во Црна Гора, Босна и Херцеговина, Србија, Македонија ќе зајдат и други уметници и писатели. Само што тие, барајќи утеха за своите сопствени животни драми, нова смисла на живеењето, ќе се упатат и на Блискиот Исток: сега патот често води од Париз право во Ерусалим. Во допирот со тој Исток, писателите Нервал, Флобер, Жид дефинитивно го осудуваат она што станува со антиката во академиите. А и во тривијалноста на официјалната уметност.

Сè поналожувачки, овој импулс завршува со тоа што се вовлекува во таа криза на културата на која Ниче ѝ бил првиот пророк, а сликарите првите сведоци. Медитеранот продолжил да им дава мерка за ред и хармонија. Импресионистот Реноар го преобразил своето сликарство откако се сретнал со уметноста на Италија и откако го проучил Ченино Ченини. Желбата пак на Сезан била да компонира со новоосвоени ликовни средства „големи класични пејзажи“: што не попречува неговото творештво да биде еден од изворите на уметноста на 20. век. Сезан го поставувал својот штафелај пред мотивот, а Реноар ги набљудувал фреските кои Италија ги имала слободно создадено во својата прва ренесанса: ни едниот ни другиот не се враќале на Аполон од Белведере.

Од друга страна, подемот на модерната уметност на Запад во нашиот век (или од времето на Пол Гоген), се совпаѓа со откривањето или воскреснувањето на уметностите од целиот свет. Творби на сите векови и од сите простори: признати не повеќе како егзотични куриозитети туку како автономни и целосно довршени стилови. И во оваа обземеност, во 20. век, со ориенталните уметности, со праисториските творби, со примитивните или варварските уметности — но не во пезоративна смесла — произлезени од племенските општества во Африка, Океанија, на предколумбовска Америка, опстојува и се реактивира фасцинацијата со Медитеранот. Пикасо,

<sup>8</sup> Loredana Parmesani, opus cit.



во 1923 год., ќе рече дека грчката или египетската уметност не припаѓаат на минатото: „тие се поживи денес отколку што беа вчера“.<sup>9</sup>

Всушност, нашето реагирање кон далечните воневропски цивилизации е суштествено поинакво: без оглед што на општ антрополошко-хуманистички план се вклопува во нашето присвојување на целокупното човечко творештво, каде и да е и кога и да е создадено. Да објаснам: влиец со сублимните остатоци на медитеранските цивилизации, атмосферата во која денес сме втопени е се уште нагласено под нивно влијание. Континуитетот меѓу тие древни цивилизации и нашата денешна (македонската; европската) сеуште е жив. Тоа не е случај со други далечни цивилизации што веќе беа споменати. Но ова, како и во целата модерна европска уметност, не попречи некои наши уметници во своите творби да искажат смислена творечка определба или восхит за нив: за неочекуваноста на нивните информации, доживевани како крајна новост што силно ги предизвикува нашите интелектуални способности, придушени во однос со една еднообразна културна релација.

Модерната уметност (особено во почетокот на веков) е своевиден судир меѓу нордиските експресионистички сили и класичните медитерански форми. Тој судир ќе се почувствува веќе во македонското предвоено сликарство: преку впечатливиот, нездржан експресионизам на Мартиноски и во сочната, јадра боја прелеана врз збитите стамени форми на Личеноски. На крајот на Втората светска војна избиваат апстрактниот експресионизам и енформелната уметност. Тоа се егзистенцијалистички постапки кои го одбиваат класичниот ред, се препуштаат на спонтаноста на гестот или прибегнуваат кон енергијата на материјата. Од тоа произлегоа соголените, темни „апстрактни“ архитектури на францускиот сликар Сулаж: таква негова слика се наоѓа и во Музејот на современата уметност во Скопје.

Сепак двајца големи уметници на нашиот век најсуштински, со поголем дел од своето творештво, го потврдуваат непреодното значење на медитеранското творечко наследство. Така Матис умее да ги преосмисли искуствата на сиенските примитивци; на византиските икони; на исламскиот декоративен систем; да го освои Медитеранот воопшто: по фовистичката колористичка еуфорија, Матис се определува за рафиниран синтетичен систем на сликање, со фини колористички хармонии врз рамни, декоративно усогласени површини. Од своја страна, Пикасо се искачува од класичната кон ар-

---

<sup>9</sup> Во 1988 година во париската галерија Аркиријал, беше одржана изложбата под наслов: „Méditerranée, sources et formes du XX siècle“. Тука беа претставени голем број основачи на модерната уметност (Матис, Брак, Дерен, Пикасо, Кле; потоа вајарите Задкин, Мур итн.); цела низа уметници што се меѓу најистакнатите творци на уметноста на 20. век (Макс Ернст, Кандински, Шагал, Сулаж, Масон, Тојнби итн.). Значи, творци чие дело стилски се протега од фовизмот до апстрактната уметност; а во кое несомнено е вградена сложена, често пати за нивното творештво решавачка сроденост со различни етапи на медитеранската цивилизација.

хаичната форма: во стремежот кон рудиментарни облици, го преобрунува разбирањето на античкото наследство проширено со археолошките откритија. Но Пикасо го открива и другиот лик на Медитеранот, што се предлага со еден лик на жестокост: оттука произлегуваат и од болка згрчените состави на овој уметник, што гестикулираат, како извртени од морските бури, врз неговиот голем пластичен театар. Оттаму извираат и жестоките „масакри“ на Андре Масон; но и смелите деструкции на формите во делата на македонските сликари Мартиноски, Мазев и Чемерски. И тие на овој начин ја „исфрлаат“ својата внатрешна мачнина на постоењето: токму во потрага по неговата смисла и пробивање во тајните на космосот, европските уметници од медитеранските простори со своето творештво ја потврдуваат и денешната актуелност на митот. Тоа е специфична симболична и митска мисла, далечна од едноставното преземање на калапи или модели од античката или која и да е друга митолошка граѓа на минатото. Таа не посакува ниту отсуство на секоја будна свест: туку токму врз основа на свеста за ситуации што обично се сметаат исклучително ирационални, абнормални, далечни од секоја можна концептуализација, создава ликовни дела што ги откриваат темните страни на современиот свет.

Конечно, односот кон медитеранското наследство добива специфична смисла и во ова време на постмодернизмот, што можеби и самото е веќе минато. Многу определби за неговите карактеристики укажуваат дека уметничкото истражување на осумдесеттите години што го свртува погледот наназад, за да ги дофати стилските и емотивноста на минатото, е сепак мошне далеку од барањето од него да извлече идеални рецепти: како што тоа беше случај во некои од веќе посочените поранешни примери. Сосема спротивно од тоа минатото, посредувано од информативни системи и од множество историографски обработки, го изгуби карактерот на (идеален) модел. Да се гледа наназад, а особено кон античкото грчко-римско наследство, денес не значи стремеж да се пронајде смислата на изворот: туку да се согледа неактуелната актуелност на појавата што францускиот филозоф Бодријар ја означува со соодветен термин — ретро.

#### IV.

Овие скржави укажувања за смислата на медитеранското творечко живеење низ векови, ќе ги надополнам со некои основни согледувања за современата македонска ликовна уметност.

Разновидноста и слоевитоста на спомениците и остатоците од прадревни времиња, па сè до античката и средновековната уметност; постојаниот предизвик што произлегува од тоа за духовната клима во Македонија: за истражувањата во повеќе научни дисциплини; за општиот културен интерес на македонскиот народ кон минатото на подрачјето на своето многувековно постоење, е забеле-

лежлив особено во некои видови на современата македонска ликовна уметност (сликарство, цртеж, вајарство). И во неа, пред сè, е присутен односот кон општочовечкото наследство на античката (грчката, римската) култура и уметност. Некои од нивните вредности се чувствуваат како дел од сопственото духовно битие: преку материјалното присуство на своите елементи ликовното наследство во Македонија е вградено и во творечкиот менталитет на одделни македонски уметници. И многу други моменти ја поттикнуваа оваа врска: пред сè мислам на несомнената сличност на географско-физичкиот амбиент; потоа на некои сродности на историската судбина на народите на Балканот; на блискоста на општите рамки на живеење (особено во минатото); и на со тоа поврзаните обичаи, навика и меѓучовечки односи... И, веројатно, преку тоа, доближување на општите погледи за светот и за животот.

Затоа проникнувањето со својот сегашен творечки менталитет во поттиците на минатото, во слоевите на традицијата, во денешната македонска уметност се извршува со широк зафат. Тој ја опфаќа, да речеме, и грчката митологија: така во неа се барани инспирации за слободно користење елементи или иконографски модели од грчкиот митолошки репертоар (или класичната грчка литература), како симболично-значенска основа. Таа е користена за во современо ликовно руво да се соопшти некоја и денес важечка или на нов начин согледана и превреднувана, некогашна филозофска определба, етичка категорија, хуманистичка вредност, историска или социјално-политичка алузија и слично.<sup>10</sup>

Но ова прашање во Македонија мора да се согледа во поширок контекст. Така, македонските уметници во грижливото трагање по свој творечки идентитет, се стремат со суштински актуелен пристап да размислуваат за битните компоненти на целото медитеранско подрачје: за сите културни слоеви што тоа ги поседува, без исклучок. Со продлабочена смисла за историјата, но пред сè неотповикливо вградени во својата епоха, ликовните творци со сопствена определба ги обликуваат темелните одлики на човечкото, духовното и културното битие на македонскиот народ. Ваквото дејствување е во согласност со концептот на Карло Џулио Арган; не се меша историјата која е суд и избор, со минатото, што е конфузен конгломерат на настани.<sup>11</sup> Со тоа така дејствено поставените македонски уметници (Мариноски, Мазев, Чемерски, Кондовски, Хаџи-Бошков,

<sup>10</sup> За ова видете: Д-р Борис Петковски, Античката традиција во современата македонска ликовна уметност, во: За македонската уметност.

<sup>11</sup> Овој проблем го обработив и врз творештвото на петмина македонски уметници, при една изложба во Белград: на сликарите Мазев и Чемерски, на вајарите Хаџи-Бошков, Светиева, П. Николоски (Dr. Boris Petkovski, Pet makedonskih umetnika — ili traganje za identitetom, in: Izbor '90 II, Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, Beograd 1990). Истражувањата на Арган се приведени од: Giulio Carlo Agan, History and Antihistory, Flach Art, December 1985 — Januar 1986.

Перчинков, Светиева, П. Николоски, С. Павлески, Коцо), се разликуваат од постмодернизмот: тој, (пак според Арган) ги извлекува поттиците од каталогот на минатите настани; но, бидејќи не спроведува и вредносни судови, неговата информација е без вредност, било како аподиктичен пример или како предмет на критицизмот. Додека овие македонски творци го разбираат минатото преку критичка, трансисториска синтеза: како интеграција на сите видови и етапи на човечко дејствување во еден потесен амбиент кој во културата и уметноста секогаш се искажува и како отвореност кон светот. Припаѓањето на својата епоха, поради тоа, не се сфаќа како едноставно постоење во дадено време, туку како активна мисла и чувствителност. Со тоа се раѓа и надеж во можност да се преобразат — барем во духот, во менталитетот, во творчката амбиција — последиците од некои поранешни и денешни историски состојби: мачни и неповолни, тие творечки се „напаѓаат“, како понизок степен на очовечување и човековото достоинство. Сложеноста на ваквите истражувања ги наведува македонските уметници филозофската основа на својот поглед на светот да ја обликуваат како современа митологија:<sup>12</sup> во нејзините темели се наоѓа вербата во семоќноста на природата, во припаѓањето на човековото битие на сите процеси што значат постоење; вербата дека живееме во длабока врска со сите кои постоеле пред нас — и со сите видови на нивното изразување и остварување во светот. Таа митско-теозофска димензија е всушност необичен синкретизам; тој е изграден меѓу модерното образование на македонските уметници, со нивното сообразување со современата култура и уметност и прифаќањето на сите форми на денешната технолошка цивилизација; и на таа способност, без каков и да е мистицизам или згорничен традиционализам (како носталгија за „златниот период“ на националната историја), да се живее во непрестаен дијалог со сите облици на уметничко творештво (од кој и да е регион или време). И со во нив вградената (или единствено преку нив создаена) духовна граѓа на одминатите епохи. Така, овој активен космополитизам во денешната македонска интелектуална, особено во ликовната, сфера се остварува како дејствено почитување на туѓото творештво: на тој начин се доосмислува сопственото движење кон полната усогласеност на своето битие со светот. Со ваков пристап, всушност, се изградува можноста македонскиот уметник да располага со граѓата и на вон-европските цивилизации: мидитеранското минато со своите „некласични“ епизоди претставува духовно-визуелна претпоставка за тоа. Па и преку тоа македонската уметност се сообразува со веќе укажаните темелни одлики на европското овоековно творештво, во кое одамна е надминат крсогледниот европоцентризам.

---

<sup>12</sup> За ова одделно видете: Борис Петковски, Македонското монументално сликарство на теми од НОВ и Револуцијата, Македонска книга, Скопје 1984. А и во наведената книга на истиот автор: За македонската уметност, во делот посветен на уметноста и просторот.

Македонските уметници се стремат да ја отфрлат ефемерноста на поминливите моди; трагаат по темелните видови на уметничкото кажување во овој век: оние што значат радикална преобразба на уметноста во минатото и во кои е всадена насоченоста кон иднината. Неопходно е да се одбележи, со оглед на неговиот карактер, дека ова е особен белег на некои облици на македонската монументална уметност. Во нив често требала да биде вградена непосредна и наложителна општествено-политичка задача: претворувајќи ги своите пластични остварувања поврзани со македонската историја во легендарно-епоки состави, некои автори (Мазев, Чемерски, Грабулоски, Богдановиќ, Хаџи-Бошков) градеа посебен монументален концепт. Смеслено и проникливо е преобразуваната „старата“ ликовна граѓа, некогашни митолошки композиции или епизоди, во творечка спрега со модерен пластичен пристап и поетика: на древниот медитерански монументален ликовен репертоар најден му е еден современ автентичен авторски наследник.<sup>13</sup> А низ модерна деконтекстуализација на старите стереотипи и во духот на Џенксоновото мислење: „Зошто, ако некој смогне да живее во различни доба и култури, да се ограничи самиот себе на сегашното, на локалното? Еклектицизмот е природна еволуција на културата која има избор“.<sup>14</sup> Во таа смисла, несомненото значење и влијанието на византиската уметност во денешното македонско творештво, може да биде протолкувано и во следната перспектива: дека византиската уметност (наспроти идеолошката догма чиј творечки израз требаше да биде) е своевиден „наследник“ на античкиот уметнички концепт. Голем број средновековни фрески во Македонија го откриваат многувидното присуство на класичните разбирања за уметноста во својот стилско-формален и духовен строеж. Со тоа се создаде претпоставката една античка пластична структура вградена (и „притаена“) во естетскиот систем на својата наследничка — византиската уметност и посредно преку нејзиното влијание да се вгради како инспирација (можеби и несвесна) во современата македонска ликовна уметност. Ваквиот пристап го прераснува Велфлиновото метаисториско оправдување на формално-спознајните шеми, дефинирани како медитерански и нордиски дух: притоа, без да сака, им го отвори патот на теориските опасности при определбата на националните константи и, уште полошо, расни, на одделни уметнички феномени.

Сето тоа е далеку од антрополошката широчина на современата македонска ликовна уметност: онаа што се стреми да ги укине границите на сите времиња и територии во уметниковата свест, отворена за една голема духовна синтеза и во најновите форми на ликовното изразување во Македонија.

---

<sup>13</sup> Борис Петковски, За македонската уметност... Тука се согледани низ повеќе студии прашањата на синтезата во современата македонска монументална уметност, нејзините сликарски, вајарски и комплексни споменични остварувања. А особено видовите на тој сложен сплет меѓу слоевите на минатите културни епохи и модерната пластична свест.

<sup>14</sup> Чарлз Џенксоновото мислење е приведено според: Nena Dimitrijević, *Sculpture after evolution, Flach Art, April-May 1984.*

LA MÉDITERRANÉE ET NOUS. INDICATIONS INTRODUCTIVES

(Résumé)

Dans cette étude sont soulignés certains moments essentiels du rapport de l'art contemporain macédonien — et l'héritage culturel méditerranéen. Ceci se présente comme un croisement riche et complexe de civilisations, développées dans la Méditerranée depuis la préhistoire. Aujourd'hui encore sont particulièrement vivants trois: le christianisme, ou le catholicisme, dans la partie occidentale de la Méditerranée; puis l'Islam, qui fut à l'époque un rival et à la fois un héritier spécifique de l'art byzantin; et le monde orthodoxe, largement étendue dans cette région, et qui s'exprime à travers nombreuses variantes de son développement culturel. L'auteur présente certaines approches théoriques de l'histoire de l'art récente, dans l'élaboration du matériel culturel méditerranéen: particulièrement, son traitement scientifique dans l'Europe Occidentale, que souligne son importance dans le passé, et qui actuellement serait liée à des schémas traditionnels. Contrairement, l'art de l'Europe Occidentale ferait preuve d'une homogénéité et d'un développement perpétuel. À une telle approche théorique limitée échappent les caractéristiques fondamentales des processus culturels de la région méditerranéenne. Il s'agit surtout d'examiner l'influence de l'art antique dans l'art européen depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, et en dépendance du contexte historique concret. Il faut souligner avant tout les formes de son «rival» à travers les vicissitudes artistiques du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au postmodernisme. Sont notées aussi certaines caractéristiques de base du rapport de l'art contemporain macédonien avec l'héritage méditerranéen. Les inspirations qui en proviennent sont assimilées d'une manière, moderne, critique et créatrice à la fois. Dans l'art macédonien contemporain on assiste à un regain de l'intérêt pour une conception mythologique et symbolique de la création artistique: surtout dans l'art monumental. L'art actuel en Macédoine entre en dialogue avec toutes la culture humaine, de n'importe quelle époque: son cosmopolitisme est encore une caractéristique de cette tradition méditerranéenne.