

Фантастиката и научната фантастика во сликарство

Златко Теодосиевски

Републички комитет за култура у Скопљу

Излагање са знанственог скупа — 7.036.7

Во еден поширок контекст, на чисто теориски план и со повишена доза на спекулативно "развлекување", оваа тема може генерално да се вклопи во насоките на истражувањата на појавите и проблемите на уметноста на XX-от век. Тоа би значело дека може, основано или не, да се бараат релации на поимот фантастика како израз на траење или континуитет, а научната фантастика како елемент на модернитетот, или пак посериозно внимание да се обрне на нивните траги во европската уметност, во југословенската итн, итн.

Сепак, без оглед на правецот по кој би тргнале, крајот веројатно секогаш би бил ист односно би упатувал на еден ист почеток: проблемот на интерпретацијата — основните значења на поимите, нивните релации, можните дилеми и толкувања во модерната уметност. Заради тоа, овој текст се задржува на тој почеток, како едно од тие можни гледања и начин на интерпретација на овие поими и нивната употреба кај нас.

Сомневањето и фантазијата се иманентен дела на човековата природа, а едновременно, согледано низ историјата на цивилизацијата тие се срж на секое научно откритие. Полетот на фантазијата е неограничен, бескраен во "откривањето" на простори и светови кои веројатно никогаш не постоеле, но без кои сигурно не би стигнале ни до овој нашиов. Иако практично немерлива, таа сепак е подложна на проверка преку сомневањето кое "ни овозможува да ја развоиме фантазијата од фактите, да ги провериме нашите размислувања".¹

Во најопшти црти, фантазијата вообичаено се дефинира како "духовна способност за градење на нови целини од елементите на репродуктивната свест и ми-

слење, низ комбинација на претстави и мисли".² Науката разликува повеќе видови фантазија, меѓу кои сензорна, моторна и творечка, потоа одделни типолошки разлики на фантазијата во зависност од субјектот и претставата итн. Во случајов вниманието би го насочиле кон творечката фантазија чија пресудна улога во творечкиот — уметничкиот процес е несомнена, а понатаму и кон поимите фантастика-фантастично како важни елементи за натамошното размислување за проблемот.

Ако се согласиме да ја прифатиме ваквата улога на творечката фантазија не само во творечко-уметничкиот процес туку и во решавањето на сите тековни животни проблеми, логичен е одговорот дека и развојот на општеството, науката, културата... е незамислив без творечката фантазија на поединецот или групата. Но, дали секој продукт на творечката ја носи ознаката "фантастичен" или "фантастика"? Одговорот сега е логично негативен иако и овие поими практично се изведени од истиот корен.

Фантастиката во најопшто значење подразбира претстави, мисли, слики создадени низ процесот на замислувањето, имагинацијата, "во кои стварноста се јавува во преувеличен, таинствен или натприроден вид, како чудо и чаролија, мора, ужас и слично". Фантастичното пак, како придавка, вообичаено означува квалитет поврзан со секое уметничко дело кое содржи надреални и чудесни елементи, "визии на страв и иднина, почнувајќи од бајката до научната фантастика".

Оттука, иако на прв поглед изгледа нелогично, ако се следи редот на значењата на поимите произлегува дека не секој "производ" на творечката фантазија задолжително е фантастичен, односно не спаѓа во доменот на фантастиката. Она "нешто", оној додатен квалитет кој творечката фантазија ќе ја издигне на степенот на фантастика според дадената дефиниција, се бара во ирационалното, таинственото, натприродното, чудесното — како атрибути кои секојдневната стварност ќе ја видоизменат и претстават како нешто "друго". Но, дали тоа "друго", таа видоизмената реалност, поточно уметничкото дело што истата ја претставува, автоматски може да се третира како фантастика?

¹ Карл Саган, Козмос, Отокар Кершовани — Ријека, Опатија 1983, стр. 4.

² Речник книжевних термина, Нолит, Београд 1985, стр. 202.

И покрај постојните, да речеме, глобално јасни дефиниции, поимите фантастика-фантастично разбрани во нивното основно и најопшто значење и применети на полето на уметноста создаваат проблеми. Имено, концептот на фантастичното одреден во односите реално-надреално и рационално-ирационално, односно поврзан со сонот, халуцинацијата, делиричните состојби воопшто, е својствен на уметнички дела кои им припааат на различни периоди и стилски формации. Или, поинаку поставено, речиси во секое уметничко дело наоѓаме **елементи** на фантастиката — на митот, на религијата, бајката и слично; поточно-фантастиката е најстариот и се-присутниот елемент на уметничкиот феномен, така што практично нема уметност во која фантастиката би била исклучена, а сепак допуштаме дека не секоја уметност е фантастична.

Во поглед на теориските истражувања и толкувања на присуството на фантастиката во уметноста без сомнение најплодни резултати дава литературата, секако благодарейќи на вонредно богатиот материјал кој, на некој начин, фантастичната литература ја одделува како посебен жанр во книжевното наследство. Но и тука не можеме да зборуваме за униsono гледање и толкување на фантастиката и нејзините манифестации во пишуваниот збор, зашто мислењата се поделени дури и во однос на самата нејзина суштина (Ж. Санд, Ц. Тодоров и др.). Сепак, наспроти сличностите и разликите во теориските ставови, битно е дека истите постојат и преставаат солидна основа за натамошни проучувања. Едновременно, историјата на литературата, почнувајќи од Лукијан, преку Бекон, Хофман, По... , како материјална база е речиси неспоредлива со другите уметности. Оттаму, проучувањата и интерпретациите на фантастиката во литературата многу често, симултано, се пренесуваат и во другите уметности.

Ова особено може да се однесува на ликовната уметност, каде по инерцијата на аналогијата во дефинирањето и толкувањето на некои сличности се оперира со идентична терминологија и значења, без оглед на проблематичноста на конечниот исход. Дури и не само заради тоа што сликата-скулптурата е подведена под сема поинакви законитости и логичен систем (односно, има сопствен дискурзивен свет) туку и поради сите други специфики на развојот на ликовната уметност, неопходна е соодветна доза на воздржаност при идентификацијата на значењата одредени поими во литературата и ликовната уметност.

Ако се префрлиме на теренот на сликарството, а притоа рамковно ги имаме на ум претходните дефиниции и толкувања за фантастиката во уметноста (литературата), работите додатно се усложнуваат. Неспорно е дека во општоприфатениот развој на сликарството фантастиката како посебен правец или тенденција не е строго разграничена, односно не постои во онаа смисла како, на пример, импресионизмот, експресионизмот, апстракцијата и слично. Едновременно, сликарството не познава ни жанровска определба, онаква каква што среќаваме во литературата, филмот. Во зависност од аголот на гледање фантастиката е присутна во целокупната историја на сликарството (и на скулптурата), но речиси никогаш не е исклучива, односно цел за себе. Сложеноста на точното дефинирање на фантастиката во сликарството доаѓа пред се од самото значење на поимот што го прифативме на почетокот, а во кој доминира видоизменетата стварност — таинствена, "натприродна", преувеличена, стварноста како чудо, теобност, ужас. Но, ако однапред се согласиме дека самото сликарство, особено ова на дваесеттиот век, е на некој начин видоизменета стварност, значи ли тоа дека меѓу модерното сликарство и

фантастиката можеме да поставиме знак на равенство? Едновременно, таинственото, магичното, теобното или ужасното можеме да ги следиме уште од самите почетоци на примитивната уметност па до денес, но тоа веројатно не ни дава за право целата историја на уметноста да ја прогласиме за историја на фантастиката.

Во отсуството на карактеристична жанровска разграниченост, ако го прифатиме постоењето на фантастичното сликарство како рамноправна автономна тенденција во сликарството и при тоа поимот фантастично го "развлечеме" до границите на издржливоста, евидентна е опасноста од пренапрегнатост на сите "шевови" што ги поврзуваат и држат заедно историските развојни стилски текстови или "антологии на фантастичното сликарство" поимите фантастика-фантастично најслободно и безрезервно се употребуваат во секакви склопови и контекст, како (несоодветна) замена за многу појасни и попрецизни термини, како некаква "загубена алка" која на магичен начин ќе поврзе разнородни стилски тенденции или одделни уметнички дела. Најчесто, под закрилата на фантастиката се сместуваат сите оние правци-дела во кои се содржани некои **елементи** на фантастичното. Овие елементи по правилно се извлекуваат од општиот контекст, тенденција или од примарното исходште на делото, се хипертрофираат и се промовираат во уметност на фантастиката.

Вообичаен е ваквиот однос особено кон надреализмот, а потоа и ониризмот, магичниот реализам, па дури и експресионизмот — поточно, сите оние правци-дела во кои елементот на надреалното, магичното, таинственото или психолошкото е непосредно присутен или често доминантен, односно, таму кајшто во иконографскиот или иконолошкиот слој, меѓу другото, е присутен и односот рационално—ирационално, природно—натприродно и слично. Најчесто во овие случаи станува збор за замена на тезата: надреализмот, ониризмот и другите "изми" се претставуваат како конститутивни елементи на фантастиката наместо обратно, фантастиката-фантастичното да биде согледано и објаснето низ призмата на автономните карактеристики на историскиот стил или тенденција, при што приоритет ќе имаат нивните специфики, а елементот на фантастичното ќе се јави како нивен конститутивен дел.

Оттаму, очигледно е дека самиот поим фантастика-фантастично, односно неговите генерални насоки дадени во неомеѓен дијапазон од "преувеличена" стварност до "натприродни" состојби, од чудо до чаролија, создава конфузија најслободни интерпретации. Така, секој субјективен поглед на светот, секое дело со "надреални", "ирационални" или "неприродни" (?) елементи, сонот или халуцинантните состојби може по слободно наоѓање да биде вклучено во регистарот на уметноста на фантастиката.

Во овој контекст не е докрај јасна ни разликата меѓу имагинацијата и фантазијата во сликарството. Според Колрицовото толкување дадаизмот, надреализмот, и другите вакви облици на уметноста се одредени со фантазијата. За разлика од ова Рид ја поврзува имагинацијата со психолошкото предвесно а фантазијата со несвесното, при што делата на надреализмот, најопшто, ги гледа како плод имагинацијата, додека приматот на фантазијата го наоѓа во сликарството на Пикасо во триесеттите години, во неговите архетипски или генерички ликови, во символите проектирани од длабочините на Јунговото колективно несвесно.

Со други зборови, отсуството на конкретна научна класификација, жанровска определеност, интерференција

на психоаналитичката терминологија и толкувања со ликовно-естетската, како и неможноста за доволно јасно и прецизно да се постават рамките на поимот фантастика-фантастично во ликовната уметност, остава најширок простор за крајно субјективизирање на неговата примена.

Неопходно е да се испита уште една релација. Имено, вообичаено е разликите меѓу реалното (реалистичкото) и фантастичното да се одредуваат и во следното: реалистичкото мислење-замислување во целост е “затворено” и доследно на одредени односи и пропозиции на стварниот свет, и ги почитува во секој поглед неговите законитости. Фантастиката е безрезервно ослободена од патернализмот на реалното и ги следи и почитува единствено нужностите и редот-нередот на “својата внатрешна логика”. Имајќи ги предвид исходите на делото и природата на дејството на елементите, каде би го сместиле апстрактното сликарство? Можеме ли да кажеме дека тоа е врв на фантастиката во ликовната уметност исклучиво заради тоа што според некои елементи се вклопува во непрецизното дефинирање и слободно интерпретирање на поимот на фантастиката во сликарството? На приговорот дека ваквото толкување би било нестручно, импровизаторско, дури дилетантско, лесно би можело да се одговори прилично аргументирано: апстрактното сликарство е речиси во еднаква мера фантастично како и надреализмот, или магичниот реализам, особено во поглед на оперирањето со видоизменетата стварност, ослободувањето од законитостите на реалното, па дури и одредени магијски и таинствени елементи во апстрактниот експресионизам, тегобност и други психолошки состојби во енформелот итн.

Сепак, можеби е најцелисходно да се остават на страна ваквите хипотетични дискурси во однос на можните лутања на мислата при обидите за аналитичко разложување на поимот фантастика и неговата примена во сликарството. Но и обраќањето на одделни авторитети за историјата на современата ликовна уметност не дава егзактни, приближни или илни толкувања на фантастиката во сликарството.

Посветувајќи и на фантастиката неколку страници во обемната “Историја на модерната уметност” Арнасон ги издвојува Кле и Кандински (!) како пионери во “испитувањето на ирационалното и фантастичното во најновото сликарство, примитивизмот, даданзмот и надреализмот”. Се разбира, не заборава да ги истакне и Моро, Бресдин, Редон, Енсор и Русо. Во случајов не би расправале за неговото разликување на ирационалното и фантастичното (за кое, впрочем, Арнасон не дава збоп објаснение), туку треба да се истакне дека, во најопшти црти, и неговите размислувања одат во прилог на порано спомнатиот континуитет на присуството на фантастиката во милениумскиот развој на ликовната уметност, особено од почетоките на христијанската уметност да до сликарите и скулпторите на XX-от век.

Од друга страна, додека Арнасон е конкретен, поточно кога зборува за сликарите на фантастиката и меѓу нив го вбројува и Шагал, Херберт Рид вели дека “самиот Шагал никогаш потполно не го помина тој праг: секогаш со една нога беше на земјата која го хранеше”. И воопшто, Рид е прилично скептичен во однос на поимот фантастично сликарство. Едновремено, и за порано спомнатата дистинкција меѓу имагинацијата и фантазијата Рид смета дека не може категорично да се утврдат разликите “бидејќи и самите граници се неодредени и менливи”. Оттука тој вели дека “можеби би требало да се забележи дека степените на длабочината кои психоанализата ги наоѓа во човековата

психа не опфаќаат никакви појмови на вредност за уметноста: тие само означуваат различни типови на мотиви”.

Кај Лазар Трифуновиќ терминот фантазија-фантастика се среќава речиси исклучиво во контекстот на историскиот развој на светското сликарство во дваесеттите години на овој век, односно се поклопува со тенденцијата “да се оствари нов тип на реалност, кој е во состојба да помине од онаа страна на веристичкото прикажување на предметите”. Во оваа смисла тој ја открива фантазијата како инспирација главно во магичниот реализам, наспроти дадата која се темели на Бакуњин и алхемијата а надреализмот на Маркс и Фројд. Меѓу претходниците на “новиот тип на реалност” Трифуновиќ го потенцира Анри Русо, велјќи дека тој “не го сликал она што го гледа туку она што го познава, една стварност која ја пронашол во сопствената машта и наивните соншта”.

А бидејќи Русо е, на некој начин, миленик на “антологичарите” на фантастиката, да го наведеме и мислењето на Хафтман кој вели дека “Русо не ја гледал природата со сетилата, како неговите современици, туку со помошта на едно наивно доживување, создавајќи од набљудуваните форми дефиниција (модел) за лист, за дрво, за животно итн., што значи дека ја обновувал стварноста. Секој предмет тој го доживувал вон оптичките клишеа на нормалното сознавање на стварноста”.

Во контекстот на различите и често дијаметрално спротивни гледања и толкувања на фантастиката во сликарството, интересно е да се наведат и некои размислувања на Ото Бихаљи Мерин изнесени во книгата “Ревизија на уметноста”. За него “предметите сами по себе не се фантастични туку фантастично е она што е наречено нивна суштина и облик — набљудувани од еден мисловен систем во кој тие изгледаат туѓи”. Поставувајќи го прашањето “дали претставите на стравот и сонштата се сами по себе фантастични”, Мерин вели дека “сепак овие простори не се иреални: сонот и потсвеста се факти на духовната егзистенција”.

Бидејќи веќе беше спомнат Русо како еден од милениците на “антологичарите” на фантастиката, не би требало да се заобиколи уште еден фаворит — Хнеронимус Бош, за чие дело “Искушенијата на Св. Антониј” (неизбежно ремек-дело во сите “антологии”) Мерин вели: “Каква порака можеме да извлечеме од ова дело? Светот во стегата на злото? Тоа се наследени сознанија на средновековната вера, осветлени критички од се поголемата светлина на хуманизмот; во крајна линија нерешливи или скриени значења”.

А кога сме веќе кај Бош, интересно е толкувањето на неговите дела што го дава монахот Јозеф де Сигуенца (17в.): “Разликата меѓу него и другите сликари се состои во тоа што тие најчесто се обидуваат да го сликаат човекот онака како што изгледа однадвор, додека единствено Бош има смелост да ги слика онакви какви што се во својата внатрешност...”.

На планот на југословенската ликовна уметност Протиќ терминот фантастика го употребува во склопот на историскиот надреализам (белградски круг) и, одделно, во контекстот на сликарството на шестата и седмата деценија. При тоа, тој ја поврзува фантастиката со “загадочна метафора, со свест која го надминува искуството, а истовремено го враќа престижот на мимезисот и темите на класичниот занает, за и со таква нова синтеза да открие едно медијално, поседничко сликарство кое, бидејќи е тотално и целовито, би ги проширило искуствата на минатото со најбитните сознанија на сегашноста” 3. Меѓу југословенските сликари на фантастиката Протиќ ги вбројува Миљенко Станчиќ, Спасе Куноски (?), а особено Дадо Буриќ, Леонид Шеќа, Љуба Поповиќ, Владимир Величковиќ и “Медиала”.

Наведените примери, меѓу кои и такви со сосема спротивни согледувања, многу малку (или никако) помагаат во јасното и прецизно осветлување на комплексноста на прашањето на присуството и можните аспекти на толкувањето на фантастиката во сликарството. Таму каде што извесни насоки се дадени, тие повеќе се читаат како најопшти рамковни согледувања и размислувања, а помалку се резултат на цврста теза со проверени аргументи. Ова особено треба да се има предвид зашто станува збор за сериозни и компетентни автори на кои им се туѓи "шпекулациите" од било кој вид. Затоа и употребата на терминот "фантастика" или "фантастично сликарство" кај нив најчесто е условна, воздржана, а понекогаш терминот е заменет со друг посоодветен.

Наместо заклучок, треба да се потенцира дека не се од поголема помош ни оние познати монографски публикации, т.н. "антологии" на фантастичното сликарство, во кои некои автори, на еден или на друг начин, поуспешно или не, го образложуваат "своето" поимање на оваа материја. Дури, би рекле, голем дел од нив внесуваат уште поголема конфузија и анархија во толкувањето на фантастиката во сликарството, идентификувајќи ја често со дадаизмот и надреализмот; кај Рене де Солије фантастичната уметност се протега од Дирер до Макс Ернст, кај Гонт е направен вистински галиматијас од сликари без поцврсто теориско образложение итн.

Во секој случај, имајќи ги предвид сите претходно наведени дилеми, толкувањето и употребата на поимите "фантастично сликарство" "уметност на фантастиката" и сл., треба да се ослободи од баластот на наталожените аналогии, крајни субјективизми, замена на тезите, неprecizни и нејасни дефиниции. Неблагодарно е да се даваат инструкции за насоките и рамките на мислата но, конечно, етички проблем на истражувањето е во колкава мера неминуовниот елемент на субјективното ќе надвлее над објективното и со колку "фантастични" превези ќе ги "прекрие" егзактниот ум и здравата логика во интерес на својата теза.

II.

Се она што беше претходно речено околу поимот на фантастиката во сликарството (подразбирајќи ги тука и најопштите дефиниции и нивната теориска и практична примена), во случајот на македонското современо сликарство добиваат некакви додатни трансформации — мутации. Имено, фантастиката како поим е многу често присутна во написите за македонското сликарство (во ликовната критика, разни студии, есеи за одделни автори и др.) но печиси никогаш не е постудиозно-аналитички дефинирана во нејзиното основно значење или можните насоки на толкувањето. Главно, употребата на поимите фантазија-фантастика-фантастично е сведена на некакви претпоставки, однапред "јасни" и себедоволни значења кои всушност откриваат многу малку или ништо. Дијапазонот на присуството на поимот фантастика во написите за македонското сликарство е речиси неомеѓен, а примерите на неговата несоодветна употреба, контрадикторни значења, запаѓање во тавтологија, плеоназам... некогаш говорат и за отсуство на елементарни познавања на нештата. Едновременно, овој поим како да е добредојден таму каде на толкувањето на творештвото на еден уметник или дело треба да му се определи некаква друга димензија, можеби наредена во однос на онаа од "реалниот" свет, или пак да се потенцира силата на творечката фантазија (што сепак не е исто), исходштето на делото итн. Така, поимот фантастика-фантастично се среќава во најразлични и често спротивни контексти, изедначен со, на пример, надреализмот, или како

негово дополнување и дообјаснување, потоа во функција на правец или тенденција, понатаму како "визуелна фантастика", "фантастичен реализам", "реална фантастика", "еротска фантастика" и слично.

Заради ова, тешко е да се направи некаква прецизна класификација на употребата и можните значења на овој поим во написите за македонското сликарство. Можат да се наведат одделни примери каде поимот фантастика се јавува во едно или друго значење, главно во контекстот на творештвото на повеќе македонски ликовни уметници, но применета без рамковно дефинирање на исходштето на поимот, односно неговата интерпретација и употреба имаат преголема доза на субјективно толкување, двосмисленост, нејасни и неосновани реторички конструкции, мешање на спротивни поими и слично.

Трагите на дилемата и дискусите за и околу поимот фантазија можеме да ги следиме од самите повоени почетоци на современата македонска ликовна уметност и критика. Иако станува збор за едно друго-бурно и интересно време и поинаков контекст, не е залудно потсетувањето на текстот на Димче Коцо по повод Осмата изложба на ДЛУМ во кој, пишувајќи за делата на Протуѓер, критичарот ќе рече дека "изгледа дека уметникот твори полусвесно или несвесно", односно "неговите творби се немирна и неопределена фантазија".⁴ Како одговор на овој напис Протуѓер аргументирано ќе се запраша: "што е фантазијата, идејата, мислам на здравата и творечка фантазија, ако не борба на мислата со објективната стварност која и преку оној што мисли создава свој субјективен суд, а преку неа и свој свет, мир".⁵ Сепак, оваа полемика историски се посматра во контекстот на дилемите "за и околу" нефигуративната уметност и нејзиното "воведување" во македонското ликовно творештво во далечната 1953 година, но нуди и интересни размислувања и за прашањето на фантазијата, свесното и несвесното и слично.

Некаква условна класификација на употребата на поимот фантастика во поновите написи за македонското сликарство може, во најгруби црти, да се направи според контекстот, односно поимот разбран како некаква синтеза на тенденции или настојувања во ликовната уметност, или како атрибут во анализата на творештвото на еден уметник-дело.

Во оваа смисла, релациите на поимот некогаш се блиски до идентификацијата со современите ликовни правци ("од експресионизам и надреализам, до фантастика...")⁶, или како ознака, општа одредница за карак-

³ Сликарство XX века, Југославија, Београд 1982, стр. 56.

⁴ Димче Коцо, Осмата изложба на македонските уметници, Современост, бр. 10, 1953 година.

⁵ Димче Протуѓер, За и околу една критика, Современост, бр. 3, 1954 г.

⁶ Борис Петковски, Современо македонско сликарство, Македонска ревија—Скопје, 1981, стр. 40.

⁷ Борис Петковски, Откривања, Мисла—Скопје, 1977, стр. 40.

⁸ Владимир Величковски, Македонско современо сликарство, Македонски иселенички алманах '85, Скопје, стр. 187.

⁹ Владимир Величковски, Современ македонски акварел (предговор во каталог), Центар за култура и информатика, Скопје, 1984.

теристиките на некои дела ("надреализам, магичен реализам, фантастика се белези на стилски често мошне различни дела").⁷ Во друга прилика се зборува за "магично, онирично, фантастично сликарство"⁸ како вид на фигуративното сликарство, или пак за "видови на фантастика",⁹ при што не се елаборираат основните одреденици на поимот ниту карактеристиките и/или разликите на видовите.

Од друга страна, сврзан со творештвото на повеќемина современи македонски сликари, поимот фантастика-фантастично се среќава во разни варијанти, од "фантазмагорични фантастични виденија" кај Богољуб Ивковиќ, "симболично-фантастични ликовни формулации" кај Глигор Чемерски, "невообичаени, фантастични пејзажи" кај Родољуб Анастасов и слично,¹⁰ до несекојдневни конструкции со двосмислено значење, како "наивна фантазија" кај Вангел Наумовски,¹¹ "визуелна фантазија", "фантастичен реализам" итн. Во одделни случаи се оди и во крајно дискутабилни насоки, при што "областа на фантастиката" се открива и во "асоцијативно-органскиот пресек" и "сугестијата на недефинираниот простор" кај сликарот Жарко Јакимовски.¹²

Проблематичното равенство надреализам-фантастика најчесто се воспоставува во контекстот на сликарството на Спасе Куноски, и при тоа поимот фантастика-фантастично добива специфични значења. Така, се вели дека "сликарството на фантастиката и, пред се, на надреализмот, на кое му припаѓа и уметноста на Куноски, настојува не само да ги интерпретира појавностите, туку и да ги 'измачува', изнасилува, изискувајќи од нив да го искажат неискажливото, нерешливото".¹³ Или, за некои дела на уметникот, е запишано дека претставуваат "свиок кон дотогаш неоткриени светови на фантастичното и стварното", односно дека уметникот ги користи "налуничавите конструкции на фантазијата..."¹⁴, итн.

Од сето претходно речено, може да се наведе подолга редица македонски ликовни уметници — сликари кои, на еден или на друг начин, критиката и историјата на уметноста "ги гледа" како претставници на фантастиката-фантастичното (односно на некои нивни "видови" или "елементи") во македонското сликарство: Богољуб Ивковиќ, Спасе Куноски, Глигор Чемерски, Вангел Наумовски, Жарко Јакимовски, Драгутин Аврамовски-Гуте, Васко Ташковски, Благоја Николовски, Илинка Глигорова, Кирил Ефремов... Со оглед на тоа дека поимот фантастика во сликарството се зема како априори јасен и прецизен (а всушност најмалку е тоа), практично доволно сам на себе, овој список на имиња е кус и може бесконечно да се дополнува. Ова особено кога е употребен во комбинација со некој друг од широкиот регистар поими прифатени во написите за македонското сликарство, така што фантастиката прераснува во "надреалистичка" или "фантазмагорична", во "реална", "ви-

зуелна" итн., па едновременно станува сеопфатна и исклучива, општа и посебна, може да биде правец, стил, тенденција или нивен составен елемент, со еден збор — се и сешто.

За да не се добие погрешен впечаток, мора да се нагласи дека состојбата со употребата и можните "толкувања" на овој поим во рамките на југословенското сликарство не е ништо подобра. Меѓутоа, во случајов, како еден можен модел е земено современото македонско сликарство, а заклучоците всушност се општи и, со одредени варијации, важат за речиси целиот југословенски ликовен простор.

III.

Кругот на дилемите и отворените прашања присутни во дефинирањето на фантастиката во сликарството на прв поглед е делумно стеснет или, во одредени насоки, речиси напивно надминат во случајот на научната фантастика. Ова не само поради релативно појасната дефиниција на овој поим, туку и заради фактот што нејзината историја и интерференција со уметноста е многукратно покуса и поцеловита, што сепак не значи дека тука сите проблеми се однапред разрешени.

Во најопшти црти, поимот научна фантастика вообичаено подразбира бавење со измислени или вистинити научни достигнувања и нивното благотворно или погубно дејство врз човекот-цивилизацијата. Или пошироко, научната фантастика претставува проникнување на имагинативното и научното, антиципација на иднината, футуролошки претсказанија и "чудесни патувања" итн.

Во однос на претходните размисли за фантастиката, научната фантастика значи оперира со еден додатен поим — поимот "научно". Но, едновременно, елементот на "фантастичното" во научната фантастика исто така добива карактер кој не смее да се запостави. Имено, додека во фантастиката временската локација на "фантастичното" случување нема особено значење, односно може да биде сместено во минатото или сегашноста, во научната фантастика "фантастичното" по правило е проектирано во иднината. Категоријата "време" со тоа го определува елементот на "фантастичното", па оттука научната фантастика во принцип е свртена кон светот на **можната** иднина, односно **можната идна стварност**. А дали еден ден, некогаш, претпоставката ќе се совпадне со стварноста, напивно е ирелевантно.

Од друга страна, елементот на "научното", кој во научната фантастика има пред се естетска функција и вредност и треба да се посматра единствено во таа релација, придонесува за суштинско диференцирање на фантастиката од научната фантастика, или поточно, како што вели Зоран Живковиќ, научната фантастика "може да постои само таму каде 'фантастиката' има покривче во науката, или барем во амбицијата да се протолкува од перспективите на науката".

Елементот на "научното" е суштествен чинител во структурата на научно-фантастичното претставување и всушност го определува неговиот карактер. Но функцијата на "научното" не треба да се доведува во врска со објективно-сознајниот процес, тоест да му се придава гносеолошка вредност. Елементот на "научното" има првенствено естетска вредност во структурата односно кохеренцијата на делото и секое нарушување на оваа негпва функција влијае на внатрешната рамнотежа на делото како целина. Од друга страна, во елементот на "научното" средството не треба да се идентификува со

¹⁰ Исто како бр. 7, стр. 41, 42, 55.

¹¹ Ото Бихаљи Мерин, Наумовски, стр. 77.

¹² Богдан Бидос Мусовиќ, 40 години македонско ликовно творештво, Современост бр. 10/1984 година.

¹³ Исто како бр. 7, стр. 125.

¹⁴ Соња Абацијева Димитрова, Спасе Куноски — монографија по повод јубилејно-монографската изложба на сликарот во МСУ—Скопје, Македонска книга, Скопје, 1977, стр. 18—19.

целта: "научното" во научно-фантастичната слика (слично како и во книжевноста) не е цел за себе туку е пред се средство кое ќе обезбеди верификација и уверливост на дејството.

Практично, науката како понудена (и прифатена) алтернатива на митот, религијата и филозофијата и нејзината верификација како осиовен критериум на објективниот свет, значеше отворена перспектива за појавата и пробивот на научната фантастика.

Вака поставена, научната фантастика во уметноста добива одлики на млад и "чист" жанр чиј историски почеток, да ја земеме повторно книжевноста како пример, најчесто се наоѓа во делото на Жил Верн "Од Земјата до Месечината", а особено значење за популаризацијата на жанрот има американскиот издавач Хуго Гернсбек и неговото прво специјализирано списание за научна фантастика од 1926 година.

Сепак, елементот на научноста во научната фантастика, иако навидум јасно определен во основното значење, може да наметне дополнителни проблеми во поглед на неговото целосно прифаќање. Имено, и во овој случај, станува збор за аналогии (пожелни или не) меѓу книжевноста и сликарството, односно одредувањата на научната фантастика како книжевен жанр, што не соодветствуваат со истите во сликарството. Книжевноста главно го прифаќа жанровското постоење на научната фантастика од појавата на делата на Верн (иако постојат и поинакви мислења), што значи дека елементот на научноста го сврзува со почетоките на индустриската револуција — современата наука. Ова секако не значи негирање на постоењето на ученост — наука и пред индустриската револуција, туку подразбира нешто друго: книжевното наследство многу пред Верн бележи "чудесни патувања" низ привлечните простори на непознатото, "замислени" на сите можни начини, но единствено Верновата хипотетичка ракета има своја сериозна основа во тогашните научни истражувања. Иако, со други зборови, самиот чин на дејството не може да биде критериум по себе, туку **начинот** на кој дејството е остварено.

Како сите овие елементи да се "преведат" на јазикот на сликарството?

Елементите и пропозициите на научно-фантастичната книжевност "преведени" на ликовен јазик — јазикот на "чистата" визуелизација, задолжително се подложни на соодветна транскрипција сообразена со законитостите и спецификите на светот на сликата. Основните барања сепак остануваат идентични и, на еден или на друг начин, мораат да бидат задоволени. Без оглед на дијаметралните дискурзивни разлики, научно-фантастичното сликарство¹⁵ (за да биде такво) едноставно е должно да почитува некои од утврдените пропозиции на "жанрот", барем во оние одредници каде тоа е можно, пред се во историскиот и метафизичкиот свет (слој) на сликата.

Во оваа смисла, историскиот свет на сликата (разбран во значењето што му го дава Лазар Трифуновиќ) ја визуелизира содржината и темата на научно-фантастичната слика, нејзината иконографија како битен чинител, во правецот на "поместување" на дејството кон иднината како основана потреба за соодветен "алиби" во однос на можноста за идентификација со реалниот свет. Во овој поглед не секогаш е можна прецизна дистинкција меѓу она што во книжевноста се подразбира под футуристичко предвидување и "чиста" научна фантастика. Од друга страна, научнофантастичното сликарство, во зависност од експлицитноста на иконографскиот слој, па дури и во најдобрите примери, не ја опре-

делува недвосмислено временската локација на дејството — блиска или подалечна иднина, па дури ни точната просторна дестинација.

Надградбата на содржината и темата најчесто е постигната низ предметната функција и значење и нивната психолошка, содржинска и временска претпоставка, како и внатрешната комуникација на сликата со уметникот. Во научнофантастичното сликарство предметот ги поприма сите инхерентни значења, од историски факт до субјективно доживување, од директна формулација на идејата до статусот на симбол, кој пак поприма особено значење. "Зборувајќи воопштено, се што егзистира во сликата има симболичен карактер (линијата, бојата, композицијата)" (Л. Трифуновиќ), но сепак овде станува збор за карактерот на дадената општост на симболот, за неговата најпотполна визуелна синтеза на битните определби на епохата. Предметната симболска едновремено добива функција и во конечното временско и просторно лоцирање на дејството на сликата определувајќи ги, барем приближно, референцијалните димензии во однос на гледачот.

Едновремено, отсуството на "приказна" — еден од суштествените чинители во научно-фантастичната книжевност (или во филмот), го сведува светот на сликата на еден "ударен" кадар — призор кој треба да ги разјасни ако не сите тогаш барем основните дилеми. Во овој поглед причинско-последичните односи често остануваат недефинирани односно препуштени на слободата на мислата на гледачот, делумно водена и насочувана повторно со помошта на предметот-симбол.

Сликата воопшто, но можеби сликата со (условна) научнофантастична содржина особено, често го потенцира воспоставувањето на повисок ниво на комуникација од можниот во првите два споја (физичкиот и историскиот) — трансцендентална комуникација која се остварува во метафизичкиот свет на сликата. "Во метафизичкиот живот на сликата хуманото јадро се наоѓа на самото дно, таму кајшто престанува сознанието и кајшто се создаваат виталните облици врз основа на посебни закони кои немаат ништо заедничко со законите на реалниот свет". По правило, тоа се вонвременски, универзални и апстрактни категории — она што обично се подразбира под поимот "идеја на сликата", и најчесто се хуманистички детерминирани. Оттука, трансценденталната комуникација се јавува како битен предуслов на научнофантастичната слика.

Беше речено дека научната фантастика во сликарството не е дефинирана како одделен жанр, но без оглед на тоа, или токму заради тоа, таа се прилагодува на оние општи утврдени дефиниции на жанрот во другите уметности. Оттука, припадноста кон жанрот значи и ограничување на слободата на фантазијата која, на прв поглед се чини неограничена. Природата на претставувањето е рамковно определена со доследноста на општото начело на веројатноста и нужноста, односно со претставувањето на такви светови чија егзистенција сепак се бара во границите на можните алтернативи. Начелото на веројатноста како основен предуслов не значи принуда но речиси безусловно ја подразбира **претпоставката** за можно постоење.

¹⁵ Употребата на овој термин во текстот треба да се прифати сосема условно.

¹⁶ Исто како бр. 1, стр. 191.

Речиси од самите почетоци на цивилизацијата, човекот си го поставува прашањето кој е и каде се наоѓа. "Установивме дека живееме на една безначајна планета на најобична ѕвезда изгубена меѓу два спирални крака, а на периферијата на една галактика која е член на мало јато галактики, сокриено во некој заборавен агол на една вселена во која има далеку повеќе галактики од што луѓе на Земјата".¹⁶ Илузацијата за Земјата како центар на светот одамна беше разбиена па, логично, се наметнуваа нови прашања за тие "други простори", за нивните карактеристики, а особено за можноста за постоење на форми на живот, сличен или сосема различен од овој што го познаваме.

Можното е доволен мотив и инспирација на сликарот за "истражување" на алтернативните вселенски светови, галактичките конгломерации и далечни ѕвездени простори кои во едно хипотетичко "утре" ќе бидат нов дом на човекот и цивилизацијата. Тие простори, застрашувачки таинствени но заради тоа привлечни, и во песимистичките и во оптимистичките визии се речиси единствената алтернатива на човекот дали, и од кого, ќе биде пречекан? Или до првиот контакт ќе дојде на самата Земја, по која ќе се раздвижат инвазијските трупи на грозоморни вселенски суштества во потрагата по нова, жива "зелена" планета? Војна на световите или...?

Конечно, можеме ли без многу двоумење да говориме за некакво научнофантастично сликарство, или барем за присуството на елементи на научната фантастика во сликарството?

Веројатно да, односно релативно послободно отколку за фантастиката во сликарството. Ова не само заради појасната и попрецизна дефиниција на поимот научна фантастика и полесната идентификација и "читливост" на една слика со таква содржина, туку и од други причини изнесени на претходните страници. Едновремено, евидентно е и во практиката дека придавката "научна" влева некаква стравопочит која ги "затвора" границите на најслободните субјективни толкувања (присутни во примерите со поимот "фантастика") па така и употребата на терминот "научна фантастика" во сликарството е поретка и речиси секогаш прецизна. Меѓутоа, потребно е да се потенцира и тоа дека, за разлика од литературата или филмот, можното научнофантастично сликарство ни теориски ни практично не е доволно истражено. Впрочем, прашање е колку, како и во кои насоки би можеле да се преземат вакви истражувања кога се има предвид дека сосема мал број уметници во нивното творештво се "допираат" до овие релации. А ако зборуваме за македонското современо сликарство, тогаш строгите пропозиции на научната фантастика би го "прифатиле" можеби единствено сликарството на Васко Ташковски.

Но, значи ли тоа дека однапред треба да се откажеме од напорот да ги дефинираме појавите — поимите за кои немаме доволно примери? Теориското разрешување на сите претпоставки и аспекти на проблемот може од своја страна да значи прилог кон надминување то на некои идни дилеми или недоразбирања во практиката, од типот на присуството и толкувањето на фантастиката во сликарството и сл. Зашто, можеби научнофантастичното сликарство е сликарство на иднината!?

to sacral construction, which was by no means marginal but, owing to highly engaged architects and civil engineers (Buneta, Pičman, Jamnicki, Babić, etc), courageously joined the current endeavors. Then, the projects for Saints Cyril and Methodius' Church were designed, the Chapel of the Holy Heart was enlarged and St. Theresa's Church constructed. Analysis of these sacral buildings is an attempt at re-evaluation of the social segment providing substantial shaping features not only to its own visual environment but also to the overall scene of the city.

Ivanka Reberski

CROATIAN PAINTING IN THE TWENTIES IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TENDENCIES OF NEOREALISM

Figural endeavors of the Croatian painters in the mid-twenties appeared to integrate quite well into the general European context, at the same time preserving the continuity of home tradition and artistic practice. During the short-term, stylistically uniform appearance of Croatian neorealism, with a prevailing neoclassical and magic-realistic component present in all our painters belonging to any generation without exception between 1923 and 1926, a quite synchronous stylistic correlation with European tendencies of neorealism can easily be recognized. Clear stylistic determinations and a high quality level were achieved thereby to such an extent, that this short period is quite distinctly differentiated, imposing itself as one of the most important chapters of Croatian painting in the development of its figural modernism.

Iztok Durjava

NEOREALISM IN SLOVENIA — SOME PROBLEMS

This paper deals with the appearance of neorealism in the Slovene visual arts in the mid-twenties. Analysis of social and ideological motives is related to the appearance of a new way, thereby using those facts about neorealism and other »new realisms« in Europe that indicate this phenomenon to be part of the outward appeal for order (*rappel à l'ordre*). Among the documents on neorealism, early contemporary criticism in particular reveals that this visual direction, as compared to expressionism, was accepted to a considerably greater extent. Nowadays, however, it has been recognized that the reception of expressionism was obstructed not only by its formal, but primarily by its political and social radicalism. In contrast to it, neorealism is characterized by its compromising nature corresponding to the socio-political position in the mid-twenties, characterized by temporary economic stabilization and optimistic vision of the development of the middle-class society. Thus, the analysis of some best known works of neorealism points to their compromising character.

Zoja Bojić

ZENITHISM AND ITS CENTRAL FIGURES

Born to kindle the fire in which the entire Antiquity was supposed to go up in flames but which turned out to be disastrous to itself alone, zenithism aspired to represent the world's *avant-garde*, but succeeded only in presenting of any distinct concept but, unfortunately, also remained so, since reproducing other esthetics does not appear to be

a step forward in creating it own. Great or small talents, crowded around the journal, either did not want or did not know how to represent a zenithic prototype of artist for a prolonged period of time. Waiting for Barbarogeni, Micić and Poljanski, as if being Beckett's figures, could not avoid becoming tragic personalities, whereas the fascinating semi-darkness winding around them tends to place the entire movement, to a much greater extent than any other movement belonging to the galloping twentieth century, in the mythical sphere of history.

Zlatko Teodosievski

FICTION AND SCIENCE FICTION IN PAINTING

The terms we commonly use in colloquial speech or in professional discussions and papers, referring to current visual arts, constitute part of our vocabulary, thereby occasionally changing their meaning considerably in relation to the original one. At the same time, everyone will add some specific meaning of his own, which often makes their use quite absurd.

There is no apparent difference between the terms *fiction* and *science fiction*, the latter being quite infrequently used in modern painting. When applied in a study of visual arts, though, meaning is further complicated, especially because there they are as a rule used as they are applied in literature, where different »laws« are valid, or some subjective, actually senseless »meaning« is arbitrarily imposed upon them.

Vlastimir Kusik

OSKAR NEMON (1906—1985) — A CONTRIBUTION TO THE BIOGRAPHY OF A FAMELESS SCULPTOR

Oskar Nemon, a sculptor, is almost completely fameless within the Croatian and Yugoslav art. As a young sculptor recommended by Ivan Meštrović, he left the country as early as 1924, first going to Vienna and then to Brussels, where he graduated from the Academy of Visual Arts. In the eve of World War II, he moved to England, where he died. As an extremely gifted sculptor, he made a distinguished career, first in Belgium within the circle of surrealists, and thereafter in England as a portraitist of well-known figures.

Oskar Nemon belongs to a large number of our artists who lived and worked, and became famous and respected abroad, but have been completely forgotten in their home country they loved so much. The study of his works of art provides an opportunity and imposes a duty to evaluate his opus and incorporate it into the body of our art history to an adequate extent and in a proper manner. Thus, the study and evaluation of this opus will acquire its full sense and justification.

Snježana Pintarić

PUBLIC MONUMENTS OF ANTUN AUGUSTINČIĆ UNTIL WORLD WAR II

During the 1932—1941 period, Antun Augustinčić, then still a young and quite unrecognized sculptor, was awarded a number of prizes at both Yugoslav and international