

YU ISSN 0350-6452



10-11

ЛИКОВНА
УМЕТНОСТ

YU ISSN 0350-6452



ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

Списанието се печати со средства на Републичката заедница на културата
и Друштвото на историчарите на уметноста на СРМ

Печати Граф. завод „Гоце Делчев“, Скопје, Тираж 1 000 примероци

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ГОД. VII БР. 10—11, 1983—1984

СПИСАНИЕ НА ДРУШТВОТО НА ИСТОРИЧАРИТЕ НА УМЕТНОСТА
ОД СРМ, СКОПЈЕ

LES ARTS PLASTIQUES

Année VII № 10—11, 1983—1984

REVUE DE L'ASSOCIATION DES HISTORIENS D'ART DE LA RÉPUBLIQUE
SOCIALISTE DE MACÉDOINE, SKOPJE

Редакциски одбор:

Проф. Димче Коцо, академик

Д-р Константин Петров

Д-р Петар Миљковиќ-Пепек

Д-р Борис Петковски

Д-р Антоние Николовски

Загорка Расолковска-Николовска

Трајан Витларски

Јасмина Чокревска-Филип

Жарко Този

Одговорен уредник

Д-р Петар Миљковиќ-Пепек

Секретар

Загорка Расолковска-Николовска

Технички уредник

Жарко Този

Јазична редакција

Евтим Манев

Превод на француски

Анка Џурџинова

Comité de rédaction:

Prof. Dimçe Koco, académicien

D-r Konstantin Petrov

D-r Petar Miljković-Peppek

D-r Boris Petkovski

D-r OAntonie Nikolovski

Zagorka Rasolkovska-Nikolovska

Trajan Vitlarski

Jasmina Čokrevska-Filip

Žarko Tozi

Rédacteur en chef

D-r Petar Miljković-Peppek

Secrétaire

Zagorka Rasolkoska-Nikolovska

Présentation graphique

Žarko Tozi

Correction des textes

Eftim Manev

traduction en français

Anka Djurčinova

Адреса: Музеј на Македонија, Скопје

adresse: Musées de Macédoine, Skopje

ДРУШТВО НА ИСТОРИЧАРИТЕ НА УМЕТНОСТА НА СРМ — СКОПЈЕ

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

10-11

(1983—1984)

Скопје — Скопје
1985

СТУДИИ, РАСПРАВИ И ПРИЛОЗИ
ETUDES, TRAITES, CONTRIBUTIONS

КОНСТАНТИН ПЕТРОВ, Нови форми на авторските сигнатури од XIII век во нашата земја II дел од прегледот — — — — —	7
KONSTANTIN PETROV — Nouvelles formes de signatures dans les monuments du XIII ^e siècle en Macédoine — — — — —	7
ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ, За тематиката на живописот на црквата во с. Реџица — Охридско — — — — —	19
CVETAN GROZDANOV — Sur les scènes bibliques de la peinture murale de l'église de Režica, près d'Ohrid — — — — —	19
ПЕТАР МИЉКОВИЌ-ПЕПЕК — ГОЦЕ АНГЕЛИЧИН, Пештерскиот храм Воведение кај Канео во Охрид — — — — —	25
PETAR MILJKOVIC-PEPEK — GOCE ANGELIČIN — L'église — caverne „Présentation au temple“, située dans Kanéo, à Ohrid — — — — —	25
ГОЦЕ АНГЕЛИЧИН, Прилог кон проучувањето на Охридскиот иконопис од XVII и XVIII век — — — — —	37
GOCE ANGELIČIN — Une contribution à l'étude des icônes du XVII ^e et XVIII ^e siècles — — — — —	37
РАДМИЛА МОМИДИЌ, Прилог кон проучувањето на сакралните објекти во македонија („Шути манастир“ св. Тома с. Вардина с. Мургашево)	51
RADMILA MOMIDIĆ — Apport à l'étude des monuments sacrés en Macédoine (le monastère „Saint-Thomas“ dit „Šuti manastir“ des villages Vardino et Murgashevo) — — — — —	51
ЛИДИЈА КУМБАРАЏИ-БОГОЕВИЌ, Кебир Мехмед џамија во Скопје — —	55
LIDIJA KUMBARADŽI-BOGOEVIĆ — La mosquée Kebir Mehmed Čelebi à Skopje — — — — —	55
БОРИС ЧИПАН, Огласи на градителското наследство во современата македонска архитектура — — — — —	65
BORIS ČIPAN — Les échos de l'héritage architectonique dans la construction moderne en Macédoine — — — — —	65
ТРПА РОГАНОВИЌ, Делата на македонските ликовни уметници во збирката на Етнолошкиот музеј на Македонија — — — — —	75
TRPA ROGANOVIĆ — Les oeuvres des peintres macédoniens présentées dans la collection du Musée ethnologique de Macédoine — — — — —	75
ЛИЛЈАНА ХРИСТОВА, Експресионистичките тенденции во ликовното творештво на Борислав Трајковски — — — — —	81
LILJANA HRISTOVA — Les tendances expressionnistes dans l'oeuvre picturale de Borislav Trajkovski — — — — —	81
ЗЛАТКО ТЕОДОСИЕВСКИ, Прилог кон проучувањето на творештвото на Димитар Пандилов Аврамовски — — — — —	91
ZLATKO TEODOSIEVSKI — Contribution à l'étude de la peinture de Dimitar Pandilov-Avramovski — — — — —	91
БОРИС ПЕТКОВСКИ, За творештвото на Родољуб Анастасов меѓу 1972—1984	99
BORIS PETKOVSKI — Sur la nouvelle peinture de Rodoljub Anastasov	99

КРИТИЧКИ ОСВРТИ, ЕСЕИ
NOTES CRITIQUES, ESSAIS

СОЊА АБАЏИЕВА-ДИМИТРОВА, Ars Erotica — — — — —	107
SONJA ABAĐIEVA-DIMITROVA — Ars erotica — — — — —	107
СОЊА АБАЏИЕВА-ДИМИТРОВА, Црежот на скулптурата во просторот (за најновиот скулпторски опус на Петар Хаџи Бошков) — — — — —	127
SONJA ABAĐIEVA-DIMITROVA — Le dessin de la sculpture dans l'espace (sur le nouvel opus du sculpteur Petar Hadži Boškov) — — — — —	127
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ, Споменичкиот комплекс „Македониум“ во Крушево — — — — —	131
VLADIMIR VELIČKOVSKI — Le complexe de monuments „Makedonium“ à Kruševo — — — — —	131
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ, Фигурацијата на Владимир Георгиевски — — — — —	141
VLADIMIR VELIČKOVSKI — La figuration de Vladimir Georgievski — — — — —	141
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ, Мејл-артот на Плаевски и Грчев — — — — —	145
VLADIMIR VELIČKOVSKI — Le mail-art de Plavevski et de Grčev — — — — —	145
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ, Пластичните интервенции на Симон Узуновски	149
VLADIMIR VELIČKOVSKI — Les interventions plastiques de Simon Uzunovski — — — — —	149

ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ

СПОМЕНИЧКИОТ КОМПЛЕКС „МАКЕДОНИУМ“ ВО КРУШЕВО

Посебно место во уметничкото одбележување на нашето историско минато им припаѓа на вајарството и на споменичката пластика, како негов специфичен израз. По своите карактеристики и комплексност, се издвојува споменикот посветен на националноослободителната борба и Илинденското востание, подигнат во Крушево. Автори на споменикот се вајарот Јордан Грабулоски и архитектот Искра Грабулоска, определени по пат на југословенски конкурс од 1969 година. Тие ги поврзаа своите истражувања и настојувања во дело кое, со учеството на уште неколку уметници, претставува синтеза на вајарство, архитектура, витраж и декоративна керамопластика. На тој начин тоа е првиот споменик што ги поврза новите комплексни потреби и настојувања во македонската споменичка пластика, откривајќи ги на карактеристичен начин новите прашања и проблеми поврзани со неа, новиот со неа, новиот однос меѓу општеството и творештвото, традицијата и модерното.

Создавањето на идејниот проект за споменикот и неговата реализација траеја неколку години, а споменикот беше свечено отворен на 2 август 1974 година, на денот што ги симболизира двата Илиндена во историјата на македонскиот народ (1903—1944).

Создавањето на споменикот во Крушево, кој е резултат од творечката еволуција на авторите, Јордан и Искра Грабулоски, се поставува во контекстот на специфичниот развој на современата македонска скулптура и архитектура, но тој има свои детерминанти и во општите современи текови на југословенската скулптура и споменичка пластика. Во т.н. галериска или интимна скулптура современиот концепт на обликување, кој ги рушеше традиционалните норми, се афирмираше во текот на бурните и пресвртни години на шестата деценија, но што се однесува до споменичката пластика тој процес траеше малку побавно и подолго, што е разбирливо кога се има предвид нејзиниот карактер и природа. Јурај Балдани утврдува дека 1960 година во југословенската споменичка пластика е „во знакот на неколку решенија со кои ќе се означи признавањето на дефинитивното право на граѓан-

¹ Juraj Baldani, *Revolucionarno kiparstvo*, Spektar, Zagreb, 1977.

ство на апстракцијата во доменот на јавната споменичка пластика“.¹ Во разјаснувањето на генезата на споменикот во Крушево еден од суштествените податоци се однесува на претходните истражувања и создавања на Јордан Грабулоски во овој домен. Имено, тој, прв кај нас, во Споменикот на паднатите борци во Белчишта од 1958 година, воведо концепт што помирува две компоненти: блокови со чиста геометриска вертикала и дискретно врежана композиција со „кубистички“ мошне стилизирани фигури. Неговата работа продолжува во тој правец со обогатување на искуствата во решавањето на просторното покомплесени целини. Така, во 1969 година тој го заврши Споменикот на слободата во Гевгелија, кој се карактеризира со апстрактно-асоцијативно конципирана форма со симболични белези. Таа е поставена на ридест предел на кој скалесто се поставени мозаици со мошне стилизирани фигуративни претстави што ги симболизираат главните културно-историски етапи во развојот на македонскиот народ. Исто така важен податок е дека нашите автори имаат повеќе примери на нефигуративна споменичка пластика со симболични, знаковни и асоцијативни белези, како што е Партизанската некропола во Прилеп на Богдан Богдановиќ од 1961 до 1962 година; меѓутоа, во решавањето на споменикот во Крушево се внесени нови искуства и елементи што го определуваат неговото специфично место и во поширок југословенски контекст.

Во ова дело неговите искуства со монументална пластика и нејзина просторна диспозиција се поврзуваат со архитектонските искуства и стремежи на Искра Грабулоска. Забележлива е интеракција и проникнување на достигнуањата во еден вид скулптура на „примарни структури“ или „минимал-арт“, создадени од Јордан Грабулоски кон крајот на шесетите години, актуелни како појави и истовременост во југословенската скулптура, и сознанијата што Искра Грабулоска ги добила во доменот на архитектонското обликување, со амбиентални и функционални белези.

Во македонската скулптура во седмата деценија нефигуративните текови зазедоа сигурни и цврсти позиции. Меѓутоа, кога станува збор за јавна споменична пластика, требаше да измине повеќе време за да се прифати таков ликовен јазик. Сложениот карактер и специфичната функција на еден споменик диктираат созревање на комплексни општествени, уметнички и творечки околности. Со создавањето на „Македониумот“, кој во името ја кондензира идејно-мотивската содржина, се воведо нов концепт на скулпторска „слободна форма“ во споменичката пластика, што значеше едновремено и промена на околностите кои го овозможува нејзиното појавување. Со инаугурирањето на нов интегрален концепт на т.н. презентативен вид споменичка пластика, се достигна крајната точка на ослободување на творечкиот пристап и решително прекинување со традиционалните академски формули во кои репрезентативното и тематското беа најважни. Се работи за спорадични појави на определени пробиви на уметници што успеваат во помала или поголема мера да ги реализираат своите замисли. Развојот и натаму тече противраен со противречности, недоследности, расчекори, паралелни текови на новото и старото што во извесна смисла ги девалвира значајните пробиви во доменот на споменичката пластика.

Една социолсшка студија за „Македониумот“, како впрочем и за секоја друга споменичка пластика, би ни открила елементи релевантни за начинот на нејзиното настанување, местото, улогата и функцијата што ја има во определена средина. Споменикот во Крушево е бескомпромисно решение во кое авторите не биле принудени да го приспособуваат и усогласуваат, барем не во главните замисли, својот израз со определени општи потреби, барања и очекувања, што значи дека споменикот не е сосем ослободен од некои слабости и пропусти што се израз и на определени околности во оваа средина.

Прво, авторите Јордан и Искра Грабулоски биле исправени пред тешката задача да изработат идеен проект за споменикот кој во форма и простор треба да ги сублимира искуствата на традицијата и новото, симболизирајќи ја вековната борба и страдања на македонскиот народ. Потоа, имајќи ги предвид околностите, требаше голема убеденост, сигурност и упорност на авторите за да го спроведат и реализираат својот проект. Меѓутоа, од значење се и појавувањата на неколку модерни уметнички, пластични и архитектонски решенија во Скопје кои создадоа попогодна атмосфера за успешно реализирање на овој проект. Секако, треба да се има предвид и податокот дека за споменикот, по пат на југословенски конкурс, беа пријавени исто така модерни решенија главно од македонски вајари и архитекти.² Притоа, спротивставувањето на мислења во атмосфера на остра борба меѓу „традиционалистите“ и „авангардните“, имаше пошироки, не само уметнички туку и општествени импликации и значење. Откако победи новиот концепт и доби своја потврда од определена општествена група, која имаше улога на нарачател, настапи наредната фаза на самостојно постоење и живеење на споменикот. Со своите повеќезначни аспекти и компоненти делото стана израз, индикатор и модулатор на една средина, на нејзиниот општ развој, погледи, сфаќања, свест и културно ниво. Од една страна, споменикот зборува за определено општество, поточно — за еден негов слој, кој се реализира во творбата, а од друга страна делото станува материјална стварност во општеството. Споменикот ја остварува својата „повратна комуникација“ во однос на посетителот и човекот во дадена средина. Се чини нормално за една средина во развој, каква што е Македонија, еден концепт на „слободна форма“, со асоцијативни и знаковно-амблематични карактеристики, да дејствува необично предизвикувајќи недоразбирања, отпори и сл. Наместо да ја ублажи постојната ограда меѓу уметноста и поединецот, споменикот ја засили до кулминативната точка на противречности во однос на разбирањето за вистинската улога и функција на споменикот во дадената средина. Ликовниот концепт и функција на споменикот дејствуваа како туѓо тело, нејасно и енигматично, што го забавуваат процесот на негово адаптирање и социјализирање. Еден споменик од презентативен вид секако од посетителот бара поголемо ангажирање и уметничка култура затоа што се работи за замена на лесно читлива наративна тема и дескриптивна форма со знак или симбол што ги истакнува пластичните и духовни феномени на творбата. Дистанцата и расчекорот во прифаќањето на оваа споменичка пластика е помал-

² За ова поопширно види кај Борис Петковски, Каков споменик во Крушево, Нова Македонија, 4 мај 1969.

ку изразен денес отколку во почетокот, што значи потврда на тезата дека со движењето и промената на општеството и луѓето се менуваат аспектите и можностите за акцептирање на дадената содржина, која со текот на времето добива друго значење и карактер. Предизвикот и ризикот што го понесе споменикот во Крушево за време на неговото создавање денес најмногу дејствува со оној ликовно-естетски и содржински сублимат што има универзални карактеристики. Тој може да трае во времето и просторот само како материјална и пластична структура која, според Миодраг Б. Протиќ, има „наиндивидуално својство на антрополошки знак“. Збиена формулација на сложениот карактер на еден споменик, која може да има значење и во овој случај, дава овој критичар кој пишува дека споменикот, како израз на една доминантна култура, „од една страна е повик на припаѓањето и учеството во неа, а со тоа и на припаѓање и прифаќање на определена заедница, а од друга страна, потсетувајќи на идеологијата на хегемонистичката општествена група, дејствува репресивно и ја засилува желбата таа да се оспори и надмине“. И натаму, кога пишува дека споменикот се појавува „... како доказ на нееднаквоста во културата и како можност таа да се надмине“.³

Тргувајќи од историски релевантните податоци и настани, географскиот амбиент и природната конфигурација, авторите Јордан и Искра Грабулоски го лоцираа споменикот во месноста Гумење, еден од доминантните пунктови на Крушево. Високиот ридест предел им наметнал размислување за решение кое адекватно ќе ја изрази нивната замисла. Пред да се пријде кон ликовно-естетска и содржинска обработка на овој комплекс, треба да се укаже на проблематиката поврзана со техничката, архитектонско-градежна изведба на споменикот. Неопходно е да се каже дека единствен извор за оваа проблематика, не завлегувајќи во нејзината посебност и специфичност, е неодамна објавената стручна книга на Дамјан Жерновски, кој дава краток технички опис и инвеститорски мрежен план на споменичкиот комплекс во Крушево.⁴ Поделбата и основната терминологија во техничкиот опис можат да послужат, онаму каде што е неопходно, и за содржината на овој текст.

Споменичкиот комплекс е решен во три платформи по кои во нагорнина се доаѓа до централната функционална скулптура поставена на врвот од ридет.

Првата платформа содржи неколку поврзани пластични елементи — раскинати пранги што на наједноставен начин го симболизираат крајот на ропството. Синтетичките стилизирани форми се третирали во духот на тогашните актуелни истражувања на Јордан Грабулоски во доменот на т.н. „примарни структури“ создадени во 1968—1969 година. Всушност, основната пластична структура на споменикот произлегува од тогашните размислувања и од творечкиот тренд на Грабулоски насочен кон прочистување, објективизирање на „минималните“ форми што можат да бидат поединечни и амбиентално артикулирани

³ Миодраг Б. Протиќ, *Облик и време*, Нолит, Београд, 1979.

⁴ Дамјан Жерновски, *Техника на мрежното планирање во градежништвото*, НИО „Студентски збор“, Скопје 1982.

творби.⁵ Оваа тенденција, која спаѓа меѓу највпечатливите во современата македонска скулптура, најде свое место и функција во посложена споменичка пластика. Инаку, овие форми се изведени во натур бетон применет и во елементите на целиот комплекс. Идејата, сугерирана со поедноставните форми на раскинати пранги, продолжува како нова содржина во просторот на втората платформа наречен *Крипта*. Просторот е компактен и интимизиран, впечатлив со дејствувањето на едноставните форми на засечени бетонски конуси распоредени во низи, а врз кои се поставени бронзени дискови со излеани имиња на загиналите херои и историските настани од Илинденското востание и Националноослободителната борба. Бројните форми, кои се повторуваат со градбата и содржината, директно дејствуваат врз посетителот, на едноставен начин ги своцираат минатото и револуционерниот бунт. Таквиот впечаток, како што е веќе забележано, го дополнува ритмичноста на подниот црно-бел мозаик во форма на часовник. Во идејниот проект и макетата беше предвидена во овој пристапен дел на споменикот да се изведе скулптура „*Нике*“ со поедноставен стилизиран третман на формата и симболични белези; меѓутоа, во крајната реализација не си го најде своето место во споменичкиот комплекс.

Оттука се стигнува до зарамнетата површина на третата платформа наречена *Сцена*. Таа е составена од два полукружни сегмента кои — со ниските сидни прегради и аудиториумот со 272 седишта — сочинуваат функционална целина. Страничните полукружни патеки водат до сцената и се поврзуваат со платото пред централниот објект. Полукружните појаси завршуваат со две странични пластични структури на декоративна керамопластика чиј автор е сликарот Петар Мазев. Блоквите на двата сегмента со керамопластика во скратени полулакови го упатуваат погледот кон централниот објект, но нашиот поглед и внимание се деконцентрираат од интензивната обоеност на површините. Геометриските декоративни форми, плошни и релефни, со својата заобленост, строгост и чистота, одговараат на валчестите поедноставени форми на седиштата. Авторот Петар Мазев внесува личен печат во овие пластични решенија преку интензивниот хроматизам и стилизираната орнаментика, кои побудуваат фолклорни асоцијации. Апстрактната формална шема добива колористичка експресија, која излегува од контекстот на основното решение на споменикот. Всушност, таа не е вклопена во амбиенталното решение поради отсуство на потребната соработка и респектирање на основната концепција на споменикот, отсуство на повеќе чувство за мера и приспособеност во чии рамки можело да дојде до израз и индивидуалното решение.

Поврзаноста на овие три платформи е постапна и логична, и од релативно смирените структури се доаѓа до централниот објект наречен *Функционална скулптура*, кулминативна точка во која се синтетизираат ликовно-естетските и содржински мотиви на споменикот. Таа претставува „армирано-бетонска сферна лушпа во форма на засечена празна топка со дијаметар од 20 метри која во горната површина содржи 12 перфорации просторно обликувани во засечени ко-

⁵ Види: Борис Петковски, *Откривања*, Мисла, Скопје 1977 (текстовите: Скулптурата на Јордан Грабулоски и Националното и традицијата во современата македонска ликовна уметност).

нуси“; според материјалот на Жерновски. Техничко-градежниот потфат дошол до израз во изведувањето на овој објект во кој нема прави и остри агли, туку целиот е решен во сферни, закривени површини. За да се направи тоа, требало искуството и упорноста на изведувачот и на поединци, на пример на мајсторот Стефан од Охрид и други, кои вложија многу труд и упорност во реализирањето на овој објект.

Споменикот претставува уште еден обид за постигнување симбиоза на скулптура и архитектура, што беше голем сон и амбиција на уметниците од првата половина на овој век. Оваа архитектурална скулптура со функционални белези во себе ги интегрира пластичните, архитектонски и функционални компоненти, потоа чувството за комплексна амбиентална просторна артикулација со симболични, асоцијативни и психолошки белези. Кога се размислува за тоа, а се чини оправдано, дали се работи за симбиоза, „заемно апсорбирање“, фузија или синтеза на искуствата, притоа респектирајќи ги разликите во третирањето на просторниот проблем во скулптурата и архитектурата, се чини прифатливо мислењето на Хамахер, кој пишува: „... решението не може да биде синтеза, туку мора да произлегува од реципрочна инспирација и интеракција меѓу архитектонскиот и скулпторскиот концепт за просторот — пристап многу посмел, порискантен и попроблематичен, но истовремено многу поспособен за изненадувачки резултати“.⁶

Обликот на централниот објект дава можност за разновидни и необични асоцијации, и тоа — органски и механички: распукнат еруптивен цвет, срце, боздоган, мина, вселенски брод и др. Доколку превладее впечатокот на развиена билка или срце, тој веднаш се претвора, со издадените конусни форми, речиси во агресивен „специјален механизам“. Исто така, импресиите за „мина“ добиваат органски импликации со заоблените и закривени површини во кои е решен целиот објект. Добро е забележано дека пластичната формулација на овој објект се чини „помалку симболична отколку амблематична“, евоцирајќи преку воопштениот знак побуна и отпор на еден народ. Концепцијата на „слободна форма“ им овозможува на авторите да ја изразат психологијата на „општи состојби“, но исто така — преку нив — да ги одбележат и карактеристиките на местото и на народот од каде потекнале. Борис Петковски ќе утврди дека овој објект „со својата робушност, цврстина, масивност, со својата материјална реалност органски се вклопува во географскиот амбиент и најдоследно ја изразува пластичната апстракција, естетската „трансконденција“ за „македонското“ како бит, како историја“.⁷

Заоблената форма е карактеристична за творештвото на Грабулоски, но архитектонското решение на обликот имплицира други содржини во психологијата на просторот. Надворешноста на „пулсирачкото срце“ сугерира таинственост на внатрешен простор во кој посетителот доживува други состојби и визури. Раул Жан Мулен, кога пишува за идејниот проект и макетата на споменикот во 1970 година,

⁶ А. М. Хамахер, *Еволуција на модерната скулптура*, Абрамс, Њујорк, 1969 (од англиски превеле З. Теодосиевски и В. Величковски).

⁷ Борис Петковски, исто под бр. 2.

забележува дека „гигантскиот знак поставен во околниот простор се стреми кон подеднаква детерминација на внатрешен простор, на помен и на место за собирање каде што човекот ја пронаоѓа својата мера...“⁸ Човекот ќе се најде во заоблено „гrotло“ кое има скоро мистична белина, наоѓајќи се истовремено под импресија на конусно определен видик кон делови од околните предели и на разиграноста на витражниот колорит. На тој начин делумно е загубено доживувањето на единствен простор; меѓутоа, други елементи го концентрираат вниманието на просторот кој има својства на, како што е досега нарекуван, современо светилиште, модерен храм, модерен мавзолеј и сл. Имено, во средината на горниот дел на внатрешноста требаше да се наоѓа симбол на вечниот оган, кој е заменет со несоодветни елементи. Автентичноста на симболот, како што е веќе забележано, се губи поради неговата вештачка изработка, со што е станат повеќе профан, па дури и комерцијален, отколку сакрален.

Четириите средни конуси се решени со витражи на сликарот Борко Лазески. Геометриските остроаголни витражни сегменти со колористичките ефекти создаваат оптична живост во строгиот „минимален“ ентериер. И тука е присутен извесен расчекор меѓу апстрактната форма и еден вид „готичка“ експресија, која не е сообразна со концентричноста и „медитативниот повик“ на просторот. На тој начин, меморијалната функција добива друга боја, но таквите ефекти не се и единствени. Посетителот се наоѓа на „свето место“, кое побудува кај него сеќавање и почит кон минатото; меѓутоа, „празниот“ простор ненападно упатува на можноста за интровертно самооткривање, интимни реминисценции и сл. Тука постои можност, не само преку евоцирање на минатото, да се дојде до самоидентификација и процес во кој индивидуалното трансцендентира во наиндивидуално. Човекот не чувствува понизност и страв, како под високите сводови на готичка катедрала, туку внатрешното и грандиозното ги доживува како повод и место на себеоткривање и интимни доживувања. Карактерот, меѓутоа, на внатрешниот простор, неговото фокусирање и спиритуализација, упатува на можноста од поставување паралели и аналогии со решението на внатрешниот простор, се разбира со други средства и на друг начин, во средновековните цркви во Македонија. Покрај тоа, едноставноста на ентериерот, неговата чистота и „празнина“ не ги исклучува сеќавањата за ентериерот на старата македонска куќа, и покрај тоа што таа има правоаголен простор. Модерната концепција на формата и просторот не исклучува сугестии и можни поврзувања со обликовната структура на еден вид архаичен, архетипски простор, чија внатрешност, со органската закривеност и целосност, асоцира на утроба, пештера и сл. Но, со таа разлика што таинственоста на просторот тука произлегува не од темнината на утробата, туку од тензијата што ја креира светлината во затворениот простор.

Аскетските бели површини на ентериерот на споменикот во Крушево се пластично анимирани со осумте релјефи изведени по бочните страни на четирите долни застаклени конуси. Тие се конципира-

⁸ Раул Ѓан Мулен, Летр Франсез, 2 десембр, Пари, 1970 (од француских превел В. Величковски).

ни во меки, крајно обопштени и стилизирани форми кои асоцијативно ги симболизираат клучните настани во историјата на македонскиот народ: Преродбата, Илинден, НОВ и слободата,.

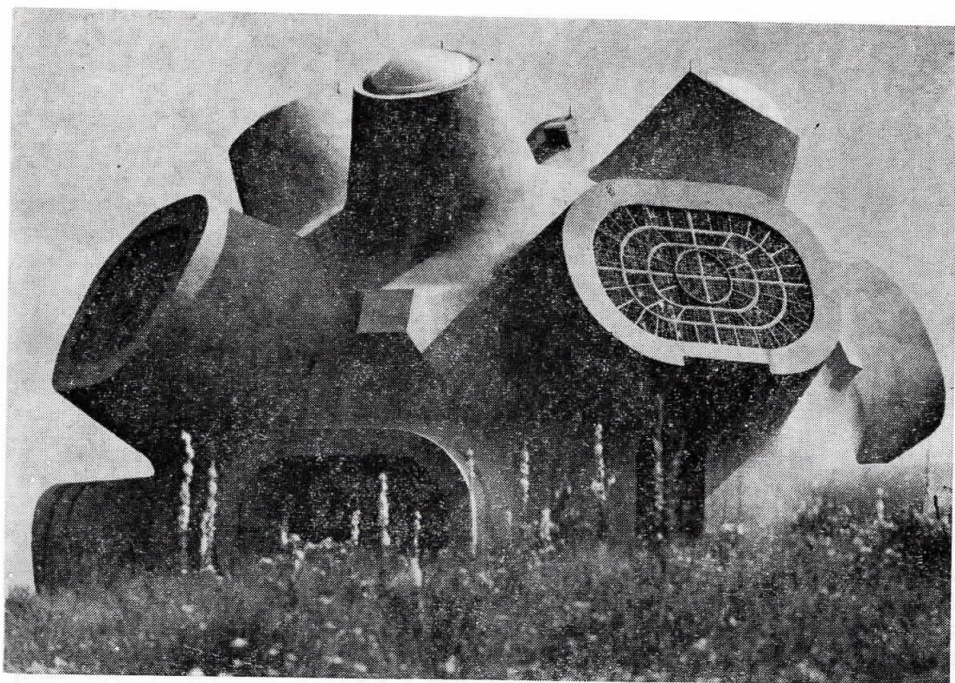
Ричард Демарко, во својот извештај за посетата на Југославија во 1972 година, имајќи ги предвид проектите за споменикот во Крушево, ќе напише дека „споменичката пластика потсекава на Стоунхенџ и вклучува идеја на ритуал“. Тоа го потврдува мислењето дека во замислата на споменикот во Крушево лежи основната идеја за простор, ограден или изграден, отворен или затворен, кој е место каде што може да се одвива определен ритуал. Тука станува збор за годинашните прослави на Илинден и друго, кога преку чинот на собирање и зближување се намалува дистанцата и расчекорот меѓу уметноста и поединецот, колективот и индивидуата. Во тој поглед не треба да ни се туѓи размислувањата на Миодраг Б. Протиќ за идеолошкиот и психолошкиот аспект што може да ги има еден споменик. Така, во ритуалниот чин на посетување и оддавање почит на револуционерното минато се откриваат некои рефлекси на „носталгично сеќавање на првобитното единство“ или пак „илузија за припадништво кон единствена заедница и култура“. Во самата своја природа и суштина споменикот во Крушево ги провоцира тие „обединувачки импулси“, но не на начин што ќе зборува за интегралноста на замислата. Формата-знак на централниот објект однадвор сугерира ’ртење и развивање, но во внатрешноста тоа не е поткрепено докрај. Имено, не е завршен подрумскиот дел, во кој биле предвидени визуелни и тематски содржини, со што е прекината врската во формалната и функционална замисла на внатрешниот простор и надворешната форма. Евидентен е расчекорот меѓу споменичкиот комплекс како архитектурална скулптура со меморијални белези и неговата функционална осмисленост и витализирање: активности на повремени проекции и тематски предавања, културно-уметничко анимирање итн.

Формата на централниот објект, покрај тоа што „можеби не е апсолутно идејна и стилска сопственост на авторите“,⁹ претставува и робуствено-барокна целина со амбивалентен и интимизиран карактер.

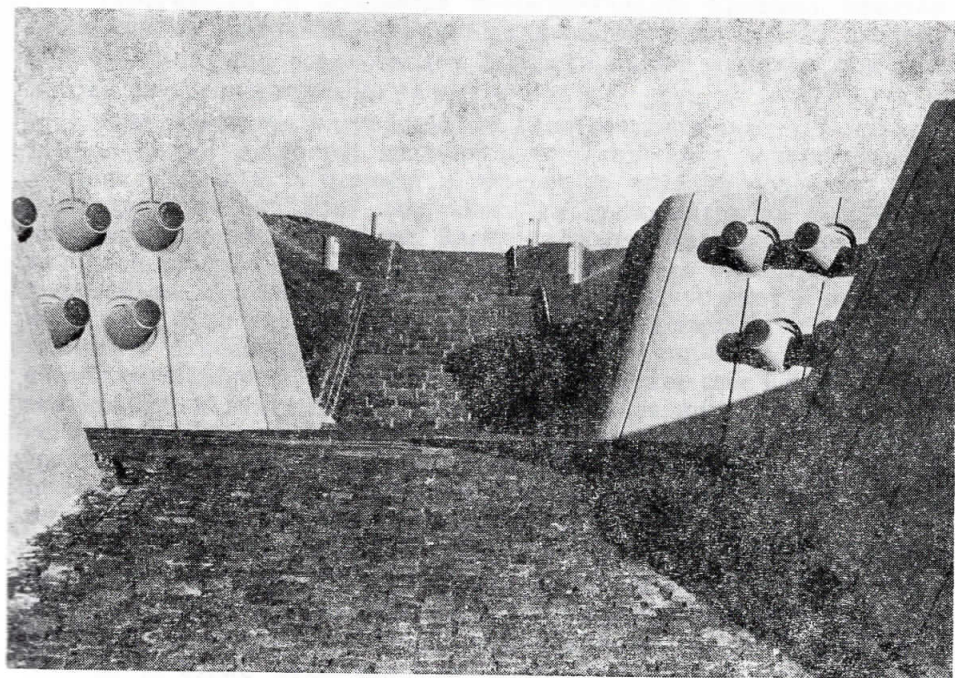
Стилско-содржинските, идејни и информативно-дидактички различности и недоследности, некои пренагласени елементи, погоре спомнати, ја слабеа интегралноста на потфатот. Меѓутоа, и токму поради тие недостатоци, споменикот во Крушево на специфичен начин зборува за креативниот ангажман на авторите и времето кога е создаден, со што се определува и неговото место во контекстот на споменичката пластика кај нас. Создавањето на споменикот ги изразува противречностите низ кои поминува реализирањето на еден ваков проект, отворајќи нови односи на релација уметник, уметничко дело — општествена средина.¹⁰

⁹ Борис Петковски, Споменикот на Илинден, Крушево (публикација), Историски музеј — Крушево јули 1983.

¹⁰ Види: Соња Абаџиева Димитрова, Споменикот во Крушево — гласник на творечкиот импулс, Нова Македонија, 15. II 1976.



Македониум



Втората платформа на споменикот „Македониум“

