

Борис ПЕТКОВСКИ

ЛИКОВНОТО ТВОРЕШТВО НА ДИМЧЕ КОЦО

(Скица за монографија)

Во оваа студија, замислена како скица на една можна монографија за ликовното творештво на Димче Коцо, неопходно е веднаш да се потсетиме дека тој е исклучително заслужна личност во повеќе области на нашиот повоеан научен, културен и уметнички живот: „Димче Коцо стои во предниот работен фронт во организирањето на Филозофскиот факултет и Групата за историја на уметноста, во формирањето нови историчари на уметноста, во организирањето и раководењето на музеи, во организирањето и изведувањето на споменични истражувања, во формирањето и раководењето на научни списанија, во плодното објавување на значајни научни резултати, во многу забележаната општествена активност и во богатото сликарско и скулпторско творештво¹, одбележува д-р Константин Петров. Јас би додал кога станува збор за ликовното творештво — придонес и во цртежот и во таписеријата.

Токму на овој, на уметничкиот дел од дејствувањето на Димче Коцо, му се посветени редовите што следуваат.

1. Биографски елементи

Димче Коцо е роден во 1910 година во Охрид. Тука го започна средното образование, што потоа го заврши во Битолската гимназија каде матурираше во 1930 година. Напоредно, едно време, Д. Коцо го следеше и Уметничко-резбарското училиште во Охрид (во наставната 1927/28 година): тоа е резултат на веќе појавениот интерес за ликовно изразување, што подоцна уште повеќе се развива.

Така и во времето на своите студии по историја на уметноста на Филозофскиот факултет во Белград (1930—1937), Коцо

¹ Константин Петров, По повод 60-годишнината на професорот Димче Коцо, Зборник посветен на Димче Коцо, Археолошки музеј на Македонија, Скопје, 1975, 11.

извесно време ја посетуваше и Уметничката школа (една година, 1930) во тој град. Со успешното завршување на своите студии, тој стана прв образован историчар на уметноста во Македонија и се оспособи за широката скала професионални ангажмани во својата идна работа.

По дипломирањето Коцо прво беше принуден да работи далеку од својот роден град: во 1938 година тој беше назначен за професор во Граѓанската школа во Жабљак (некогашен Александров град), а дури потоа, во истата година, беше преместен во Дебар, пак во Граѓанската школа на тоа место. Наредната 1939 година повторно Коцо е преместен, сега во Струга и повторно во Граѓанската школа, во која речиси ја одвиваше целата настава и каде остана сè до војната. Во 1938 година Коцо имаше и своја прва самостојна изложба во Охрид, во тамошната Читална. Во времето на окупацијата една година (1941/42) Коцо работеше во Охридската гимназија.

Истражувачката и музејската работа на Коцо започна веќе во годините на војната, кога извесно време работеше како асистент (со работно место во Охрид) на Народниот музеј од Скопје. Неговата блискост и наклонетост кон идеите на народно-ослободителното движење се продолжи со неговото заминување во НОБ (1944); тука остана до ослободувањето на Македонија како комесар на бригада, а потоа и како член на Агитпропот на VI-тата бригада на НОВ на Македонија.

По војната Коцо дојде во Скопје каде беше повикан на нова должност: во декември на 1944 година тој беше назначен за директор на првиот македонски Народен музеј.

Треба да се напомене дека веќе дотогаш Коцо беше создал повеќе ликовни творби, иако интензитетот на неговата работа на ова подрачје не беше рамномерен. Но, од 1945 година, прво како кандидат, односно „гостин“, а потоа и како рамноправен член, тој излагаше на повеќе изложби на ДЛУМ, пишуваше предговори на каталози и ликовни критики за нашата современа ликовна уметност, со што мошне активно се вклучи во повоедниот ликовен живот на Македонија.

Мошне е значајна работата на Коцо на Филозофскиот факултет во Скопје. Тој е еден од основачите на оваа висока научно-образовна установа, а беше и двапати нејзин декан. Во исто време, има голема важност и неговото дејствување како организатор, шеф на Катедрата за историја на уметноста и единствен професор по сите предмети поврзани со оваа материја, во текот на повеќе години. Со таа своја дејност Коцо обучи многубројни историчари на уметноста, кои се вклучија во повеќе области на струката каде што нивното дејствување беше неопходно: меѓу другото — и како сегашни наставници, негови наследници, на Групата за историја на уметноста со археологија на Филозофскиот факултет во Скопје.

Димче Коцо даде одделен придонес за археологијата и историјата на уметноста, особено на средниот век. Тој неколку години беше и директор на Археолошкиот музеј на Македонија. Преку него, обучувајќи го и кадарот во оваа установа, Коцо раководеше и изведуваше повеќе значајни истражувања на разновидни локалитети во Македонија. Покрај тоа, тој вложи големи напори во создавањето на гипсотеката, составена од гипсени одливи на одбрани дела од светската и југословенската скулптура.

Исто така, благодарейќи на напорите на Коцо, покренати се некои периодични публикации посветени на историја на уметноста и археологијата и тоа: „Гласник на Музејското друштво“, „Годишен зборник на Археолошкиот музеј“ и „Ликовна уметност“ (списание на Друштвото на историчарите на уметноста од СРМ).

Особено е важна научната работа на Д. Коцо. Така тој објави повеќе научни трудови, кои се пред сè свртени кон средновековната архитектура и сликарството на Македонија. Тие претставуваат значаен придонес кон науката „и со научните новини создаваат основи за вистинско запознавање со македонската средновековна уметност“²

Во меѓувреме Димче Коцо стана прво дописен, а потоа и редовен член (1969) на Македонската академија на науките и уметностите, со што му е оддадено уште едно заслужено признание. Неговата интензивна научна работа е прикажана и пред светската научна јавност, кога Коцо поднесуваше реферати на повеќе меѓународни конгреси. Особено се забележани неговите реферати на византолошките конгреси во Солун (1953), Истанбул (1956), Минхен (1958), Охрид (1961), и Оксфорд (1966). Поради оваа своја научна дејност, Коцо е избран во 1955 година за дописен член на Германскиот археолошки институт во Франкфурт на Мајна, а во 1969 година е избран и за почесен доктор на Универзитетот во Безансон.

Коцо имаше и бројни општествени ангажмани. Така, тој беше долгогодишен член на Народниот одбор на град Скопје, сојузен народен пратеник на град Скопје, претседател на Музејско-конзерваторското друштво на Македонија, претседател на Друштвото на ликовните уметници на Македонија, претседател на Друштвото на историчарите на уметноста на СРМ, прв претседател на Сојузот на друштвата на историчарите на уметноста на СФРЈ (1976—1978), претседател на Републичкиот совет за култура на СРМ, член на југословенската делегација во УНЕСКО, итн.

² Види: Константин Петров, навед. дело, 14; и: Загорка Расолкоска-Николовска, Библиографија на трудовите на Димче Коцо, Зборник посветен на Димче Коцо, Археолошки музеј на Македонија, Скопје 1975, 17/20.

Во 1977 година професорот Димче Коцо се повлече во пензија, но со тоа не стивна неговата дотогашна активност како научник (меѓу другото тој е претседател на Стручно-научниот совет на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата на СРМ), а особено е интензивна неговата дејност како ликовен творец.

2. Ликовно творештво

Важен дел во дејствувањето на Димче Коцо претставува неговото ликовно творештво, со кое целосно се вообличува неговата личност, онака како што тоа го одбележува д-р К. Петров: „Сета оваа вонредно плодна професорка, музеалска, научна и општествена активност би била достатна да исполни еден човечки живот, но Димче Коцо е човек со чувствителен нерв, со надареност на уметник. Тој осеќава дека има уште да му остави на ова наше општество. Тоа се неговите уметнички визији, што му ја окупираат имажинацијата со децении, со кои Д. Коцо смело и значејки излегува од сферата на уметничките доживувања и стапува во светот на уметничкото творештво, на инвентивната уметничка креативност“.³

Тие неколку децении всушност се над четириесет години работа на ликовното поле: таа не се одвиваше рамномерно, ниту еднолично, но дозволува да се согледаат одделните етапи во уметничкиот развој на Коцо.

А. Предвоен период

Предвоеното ликовно творештво на уметникот започнува во средината на триесеттите години. Пред тоа, Коцо веќе се беше здобил со одредено ликовно образование и искуство.

Желбата да црта се роди кај него уште во детството. Потоа и една случајна средба во Охрид со Љубомир Ивановиќ, мајсторот на цртежот со кој ги обработуваше живописните мотиви на нашата земја, вклучително и на Македонија, беше уште еден поттик Коцо да посака поспостојно да ги запознае ликовните техники. Така тој се запиша, напоредно со школувањето во гимназија и на вечерниот курс на Уметничко-резбарското училиште во Охрид.⁴ Несомнено дека техничките и другите поуки добиени во оваа установа значеа чекор повеќе во подготвувањето на Коцо за неговата идна ликовна дејност. Така и кај него, како и кај други наши уметници од предвоената генерација (Пандилов, Личеноски, Мартиноски), се јавува во една фаза,

³ Константин Петров, навед. дело, 16.

⁴ Нико Този, Од страниците на една монографија, Зборник на Димче Коцо, Археолошки музеј на Македонија, Скопје 1975, 260.

особено почетната, допир остварен на различен начин со некои елементи на ликовната традиција кај нас. Училиштето во Охрид можеше да понуди знаења од областа на резбата, иконописот итн. Со тоа воопшто се поттикнуваше интересот за нашата уметност од минатото, за можноста таа во дадена форма да се вклучи во некои современи настојувања на нашите уметници.

Подоцна, во текот на своите студии по историја на уметноста на Филозофскиот факултет во Белград, Коцо извесно време ја посетуваше Уметничката школа во овој град⁵ Од ова произлегува дека тој веќе пред војната можел да добие професионални знаења што му овозможија да се бави со ликовно творештво уште во четвртата деценија на овој век: време во кое воопшто се изградуваа и основите на современата македонска уметност.

Тие ликовни почетоци на Коцо се условени од тогашните негови знаења и од карактеристиките на тоа предвосно време, кои несомнено влијаеја на неговото формирање како ликовен уметник. Општо земено, уметникот беше поттикнат кон творештво што тргнува од лирско-поетско чувствување на мотивите, подложени на академска, технички сè покоректна, реалистичко-дескриптивна обработка. Со тоа ова творештво на Коцо им припаѓа на некои најизразени настојувања во белградскиот ликовен круг од четвртата деценија: на поетскиот реализам и на интимизмот. Според М. Б. Противк⁶ во нив главно е изразен стремежот за култивирани, фина, здржана (сликарска, пртачка) обработка на тематика составена од навидум непретенциозни мотиви: делчиња од природата или од селските и градските средини, елементи од секојдневниот амбиент на уметникот (ентериери, мртви природи) и ликови на луѓе (портрети, фигури). Ова творештво на српските уметници тргнува, значи, од секојдневните нешта и пронаоѓа во нив инспирација за искажување на идилично и лирско чувствување на светот, напати пропиено со фина сетилност или хедонизам: тоа е „засолнето“ од темните страни на животот и со тоа спротивно на социјалната уметност што се развиваше во истиот тој период.

Несомнено е дека многу белези на ова творештво се забележуваат и во делата не само на Коцо, туку и на други македонски уметници во предвоениот период: особено кај Ванѓел Коцоман, Љубомир Белогаски и Томо Владимирски.⁷ Во основата на нивното творештво од четвртата деценија се наоѓаат белезите на белградската ликовна школа, онака разбрани, при-

⁵ Податок од каталогот: Димче Коцо, Ретроспективна изложба на таписерии и цртежи 1958—1972, МСУ — Скопје, 25. XII 1972 — 25. I 1973.

⁶ Миодраг Б. Противк, Српско сликарство XX века, I—II, Нолит, Београд 1974.

⁷ Види: Љубица Дамјановска, Ванѓел Коцоман, Каталог на ретроспективната изложба, МСУ — Скопје, 1976; Истата, Љубомир Белогаски, Македонска книга, МСУ Скопје 1978; Борис Петковски, Потрага по уметност и спокој во пејсажот (за Т. Владимирски, м. з.), Нова Македонија, Скопје 15. IX 1971.

фатени и применети како што тоа најмногу соодветствуваше на нивните индивидуални разбирања и можности; а и во согласност со околностите во кои секој од нив тогаш дејствуваше. Димче Коцо секако им е близок на остварувањата на своите колеги, особено кога станува збор за неговите претпочитани техники од тоа време: цртежот и акварелот.

Во низа дела настанати главно од 1934 натаму⁸, се согледува постојаниот изведбен напредок на ликовната постапка на Коцо. Така, неговите акварели „Мачка“ (1934), „Портрет на Д. Н.“ (1935), „Портрет на мојата мајка“ (1935) и „Риба“ (1936), сè уште се внимателни и претпазливи школски студии. Во други акварелски творби: „Пејзаж од Охрид“ (1937), „Акт“ (1937), „Портрет на А. Коцо“ (1938), потоа во неколку мотиви од Охрид со глетки од неговата природа или старата архитектура итн., Коцо постепено ја разработи оваа своја основна насоченост, внесувајќи одредена спонтаност, повремено послободна обработка на деталите: постојано во рамките на реалистичко-лирска постапка.

Во истата насока се движат и неговите цртежи од тие години. Несомнено е дека тогашната цртачка постапка на Коцо е заснована на поуците извлечени од творештвото на Љуба Ивановиќ.⁹ Прилежност во обработката на мотивот, со барање во неговиот предавање изразителни агли на гледање, љубов за карактеристичен детал итн. Тоа е најочигледно во предавањето на делови од старата охридска архитектура, каде и блискоста со Љ. Ивановиќ е најголема („Мотив од Охрид“, молив, 1936, „Св. Врач“ молив 1936, „Мотив од Охрид“, молив 1938, „Пејзаж од Охрид“ 1938).

Еден акварел од 1939 година: „Кршачи на камен“, се поврзува со втората ориентација во предвоениот белградски ликовен круг, со социјалната уметност.¹⁰ Речиси идентичен мотив обработи пфрано и Вангел Коцоман во маслото „Кршачи на камен“ од 1936 година. Обете дела имаат и доста ликовни сродности: така и акварелот на Коцо е решен со непечатлива, развлечена композиција со фигури во работа, со доста груба обработка на формите и боите. Извесна социјална нота може да се насети и во Коцовиот акварел „Старец“ настанат во овој

⁸ Нивното датирање е често отежнато и несигурно, со исклучок на некои прецизно датирани акварели и цртежи.

⁹ Љубомир Ивановиќ (1882—1945) создале дела кои, според својата убавина и сензибилност за црно-бели односи, се вбројуваат во најубавите остварувања на српската модерна графика и цртежот.

¹⁰ Според укажувањето на Д. Коцо овој акварел е поврзан со влијанието на социјалната ориентација на сликарот Б. Шотра (1906—1960): тој едно време во крајот на четвртата деценија беше наставник на Уметничко резборското училиште во Охрид. За ова види и: Борис Петковски, Социјалните мотиви во македонската ликовна уметност до 1944 година, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, 1977,

период. Тој пред војната имаше и своја самостојна изложба во Охрид (1938 година), во просторните на тогашната Читална.

Веќе тогаш Коцо се обиде да работи и во масло. Така, според кажувањето на авторот, тој го беше насликал „Портретот на А. Коцо“ (1939), кој сега е уништен. Тогаш започна и неговото вајарско творештво. Тоа беа портрети работени во гипс („Мајка ми“ 1938, „Љубица“ 1939/40 итн.), во кои се согледува истата општа стилска ориентација на уметникот: дескриптивна постапка, со претпазлива школска обработка на формите.

Според тоа, веќе пред војната Коцо се беше обидел во поголемиот дел од ликовните дисциплини, во кои ќе работи и по војната. Резултатите што ги постигна Коцо во предвоените години одговараа на условите во кои тој тогаш живееше и дејствуваше, одделен од главните ликовни центри во земјата и без можности за континуирана творечка работа.

Б. Повоен период

По војната Коцо не започна веднаш да работи во сите техники што ќе ги применува во овој период; ниту ќе им посвети еднакво внимание во поглед на обемот и на постигнатите резултати. Со скулптура и сликарство тој престана да се бави од почетокот на седмата деценија; додека цртежот (што го беше практикувал делумно и порано) и таписеријата ги создава непрекинато од крајот на педесеттите години до денес.

Оттука, за поголема прегледност, во натамошното излагање прво се разгледуваат скулптурата и сликарството, а потоа цртежот и таписеријата на Коцо. Неговата изложбена активност овозможува да се следи овој негов уметнички развој и реакциите на критиката за него. Коцо излагаше на повеќе изложби на ДЛУМ почнувајќи од 1945 година, во земјата и во странство. Но поважни се неговите самостојни изложби: во Скопје (1957, 1959, слики и скулптури; 1968/69 ретроспективна изложба на слики, цртежи и таписерии; 1972/73 ретроспективна изложба на таписерии и цртежи; 1975, избор од творештвото), Белград (1973, ретроспективна изложба на цртежи и таписерии) и Охрид (1976, таписерии). Преку нив неговото ликовно творештво беше поопстојно претставено, што овозможи да се добие и попродабочена претстава за него: Коцо го развиваше во зависност од многу околности, поврзани со неговото широко дејствување и со неговата постојана љубопитност да освојува нови знаења и искуства. Од сите тие напори, низ дилеми и испитувања, се оформи еден ликовен опус што познава неколку свои фази: тие мошне карактеристично ги изразуваат особините и на сета наша повоена уметност.

а) Скулптура

Првите десет години (1945—1955) од повоеното творештво на Димче Коцо главно се посветени на скулптурата. Во делата од тоа време уметникот прво ја следеше својата поранешна стилска насоченост, а потоа постепено ја развиваше за да премине кон нови истражувања и решенија. Општ впечаток е дека ингимниот карактер на димензиите на тогашните вајарски дела на Коцо, се совпаѓа со неговите настојувања во портретот, актот, фигурата да применува реалистички ликовен јазик, испреплетен со лирски и сентиментален однос кон човечкиот лик и претстава.

Во 1945 година настанаа гипсените портрети „Пионерчето Љупка“ и „Пионерчето Јово“. Веќе во идната 1946 година за неговото дело „Машка глава“ Димитар Митрев одбележува дека во неа „се гледа вистински скулптурен израз, чувство на формата однатре и здрав осет за физиономичното“.¹¹ Во 1947 година истиот автор смета дека Коцо „има направено чекор напред“, забележувајќи во „Главата на Блажена“ елементи на „едно послободно разрешување на пластиката и формата“; додека за скулптурата „Автопортрет“ укажува дека не дава сосема убедлив израз како автопортрет.¹² Од своја страна К. Х. Василев смета дека ова се „сè уште школски третирани творби“¹³. Во таа година Коцо почна да излага и пртежи што беа стилско-изведбено усогласени со скулптурите. Доста е здржана оценката на Славко Јаневски за творбите на Коцо изложени во 1949 година (изложба на ДЛУМ).¹⁴

За скулптурата на Коцо плодна е 1950 година. Тогаш настанаа еден негов портрет во бронза („Портрет на Каја“) и неколку во гипс („Портрет на Ц. Органџиева“, „Портрет на учителката Н. З.“, „Глава на пионерка“, „Портрет на мојата мајка“, „Во детски ресторант“, итн.). Во нив се согледува напредокот во начинот на градењето, во пластичната обработка и психолошката определба („Портрет на Ц. Органџиева“, „Глава на пионерка“, „Мојата мајка“)¹⁵.

Во наредните неколку години (1951—1955) Коцо главно ја следеше дотогашната насоченост на својата скулптура. Меѓу

¹¹ Димитар Митрев, Втората општа изложба на македонските художници, Нов ден, 9—10, ноември—декември 1946, 66.

¹² Димитар Митрев, За Третата изложба на македонските художници, Нова Македонија, 20. I 1948.

¹³ Киро Хаџи Василев, Третата општа изложба на македонските художници, Нов ден, 1—2, јануари—февруари 1948.

¹⁴ „... Д. Коцо се претставува само со глави, барајќи во нивниот лик изживувања, без смелост да навлезе во посложена композиција од животот...“ (Славко Јаневски, Четвртата изложба на уметниците од Македонија, Нов ден, 5, мај 1949).

¹⁵ Перо Коробар, Осврт на Петтата изложба на македонските ликовни уметници, Културен живот, 29. I 1951.

делата настанати во овој период се izdelуваат неколку. Така во „Портретот на А. Коцо“ (изложен 1951) се забележува специфична нота: доближување на Коцовата творба до строгата, одмерена, по малку студена постапка на римската класична портретна уметност. Со такви белези се и гипсените скулптури „Портретот на З. Личеноска“ (1951), „Портретот на П. Миљковиќ“ (1951), но со нагласени психолошки елементи, „Портрет I“ („Глава на девојче“, 1952), неколку глави од 1953, 1954 и, најмногу: „Глава на мојот син“ (1955 година). Физиономско-психолошките детали се предадени претпазливо; понекогаш тие создаваат впечаток само за згорнична, скицозна обработка.

Следната етапа, главно годините 1955/56—1959, е карактеристична, прво, со напоредно создавање скулптури и слики; и, второ, со постепена, но нагласена еволуција на естетските разбирања и стилската ориентација на Д. Коцо.

Промените во Коцовата скулптура се уочливи веќе во некои дела од 1955 („Акт“) и 1956 („Глава“, гипс изложен на XI изложба на ДЛУМ): во „Актот“ се кондензирани формите на телото, со нивното сведување на стегнати, по малку несмасни маси; додека „Главата“ е „во чисто лирско настроение, во синтетично сфатен волумен ја третира материјата истакнувајќи ја индивидуалноста на портретот“.¹⁶

Во 1957 година Антоние Николовски во дотогашниот развој на скулптурата на Д. Коцо го укажува интересот за портретната пластика, за човечката фигура (акт, биста), во која ги достигнува „границите на реалистичката концепција со внесување внатрешна лирска интонираност“; тоа во најновите работи значи делумно напуштање на претходното, смирување, порадикално „апстрахирање“, сè до декоративност. Николовски заклучува дека „Димче Коцо покажува сериозни заложувања да ги надрасне своите постигнати рамки во скулптурата“.¹⁷

Покритичен е пристапот на Димитар Кондовски во написот за првата самостојна изложба на Димитар Коцо по војната (1957). Така тој скулптурата „Полуакт III“ ја приведува како дело во кое со некои рамни површини или агли, „без логична оправданост“, се внесени извесни недоволно совладани елементи на кубизмот. Според Кондовски, во „крајна спротивност, како негација на овие кубистички стремежи, стојат експонатите со апстрактни тенденции“; за нив смета, исто така, дека недоследно ја следат логиката на апстрактната уметност.¹⁸

Од овој момент поочигледно се изразува она што самиот Коцо го определува како свој „антикласичен“ интерес во вајарството, односно претпочитање, прво, на старата египетска скулптура, поради нејзината мисловно-симболична длабочина, здржа-

¹⁶ Антоние Николовски, Годишната изложба на ДЛУМ, Разглед, 25—26, 9. XII 1956.

¹⁷ Антоние Николовски, Масление платна и скулптури на Димче Коцо, Разглед, 17, 6. X 1957.

ност, пластичната јадровитост и изразитост; второ, се јавува кај него воопшто интересот за рудиментарна форма, делумно преку афинитетот за македонската резба од минатото. Настанала дела кои оваа насоченост ја изразуваат повеќе на посреден начин: тој е сообразен со личноста на Коцо и со помодерно разбирање на пластичната форма, во која е присутна извесна архаично-популистичка обработка. Од неа произлегоа дела како „Глава на рицер“ (1957), со асоцијации на средновековен шлем или визир, а со обработка во која сè е сведено на крајно едноставно стилизирани елементи, со нагласени графички интервенции.

Натамошниот развој на скулптурата на Димитар Коцо всушност се движеше во оваа насока. Тоа се согледува во некои гипсени глави од 1958 година, а најизразително во делото „Глава на калуѓер“ (1959). Тука се гледа стремежот за крајна упростеност: според Елена Маџан¹⁹ таа се доближува до природната едноставност и заобленост на белуџците, така што врз заоблената маса на главата ликот само се најавува (косо врежани очи, тап, четвртест, одвај нагласен нос, претпазливо профилирана уста); делото личи со својата рудиментарност на некоја архаична маска.

Овој стремеж на Димче Коцо значи усогласување со сопствените едновремени остварувања во сликарството; но и со настојувањата во македонската скулптура од крајот на шестата деценија: барање на поедноставни форми, преку различно сообразување со некои постапки на архаичната (египетска, старогрчка) и примитивната пластика (црчката, на пример) или со некои модерни примери (од експресионистичката скулптура до Мур, Бранкуши и др.) — во делата на П. Х. Бошков, Ј. Грабуловски и др. И. А. Николовски укажува дека во „Портрет IV“, „Портрет V“, сè е сведено на природни форми и елементарност; додека во „Глава на рицер со шлем“ укажува на апстрахирањето урамнотежено со влдабнатини и илзузија на полн волумен.²⁰

Важно е дека сето ова „упростување“ на вајарската постапка на Коцо значеше стилско-формативна основа за неговите цртежи и таписерии. Уметникот продолжи да работи скулптури до 1961 година, запазувајќи ја оваа своја насоченост кон јадровита, рудиментарна форма.

¹⁸ Димитар Кондовски, Изложбата на слики и скулптури на Димче Коцо, Нова Македонија, 27. IV 1957.

¹⁹ Елена Маџан, Втората самостојна изложба на Димче Коцо, Нова Македонија, 2. XI 1959. Според усното кажување на Д. Коцо во „Глава на калуѓер“ е присутна инспирацијата од нашата резба, во духот на мислата на Мештровиќ дека формата треба да се гледа со внатрешни очи. Коцо смета дека деталот често „пречи“ да се оствари полната пластична изразитост на некоја скулптура, поради што упростените форми всушност „повеќе зборуваат“ (со својата стегнатост и асоцијативната способност).

²⁰ Антоние Николовски, II самостојна изложба на слики и скулптури на Димче Коцо, Разглед, 11, декември 1959, 420—422.

б) Слика рство

Сликарското творештво на Коцо може да се следи од педесеттите години на овој век. Всушност, по војната тој првпат изложи слики на својата самостојна изложба во 1957 година. И во сликарството на Коцо неколку години (1954—1957) се забележува нагласен напор да се постигне такво ликовно изразување што поцелосно ќе се сообрази со неговата личност; а со тоа — и поадекватно ќе ги формулира неговите разбирања и стремежи.

Сето тоа често се открива како дела исполнети со противречни или недооформени решенија: сликарството на Коцо во овие години е помалку хомогено од истовремената негова скулптура. Тоа е време на нерешителност, на неодреденост во стилските настојувања, што е забележено веќе тогаш (1957) од ликовната критика.²¹ Во 1969 година и јас се обидов да ја определам оваа фаза (1954—1957) на Коцовото сликарство: „Сликарството на Коцо во тој период (пејзажи, мртви природи, портрет, фигурални претстави), постепено еволуира во рамките на сета нова содржинска и стилска ориентација на уметникот. Таа почнува со манир кој нешто му должи на влијанието на фовизмот — нагласено шаренило, вознемиреноста, нервозната, речиси цртачка распореденост на боите во сликите. Тој замав достигна веќе тогаш речиси до апстрактно обликување на мотивот, каков што е случајот со еден пејзаж од Скопје“.²² Сметам дека анализата на самите дела може да ја поткрепи ваквата определба.

Така повеќе мртви природи на Коцо од 1955 година со „цвеќе“ и други предмети („Цвеќе“, „Мртва природа“, „Перде“) се предадени со заоблени, развлечени и разлеани форми. Тоа е резултат на расчленети, избраздени, речиси вдлабени потези во фактурата на сликите. Боите се „умртвени“, со преовладување на скржави, зеленикави, пепеласти, белузникави итн. слоеви, со што се изедначува целата површина на сликата. Во маслата „Околина на Охрид“, „Пејзаж од Охрид“, од 1955 година се одбегнува илузијата за тродимензионален простор и целата површина е предадена плоско, дводимензионално. Скржаво се индцирани елементите (полето, дрвјата, водената површина, небо), а пак е присутна разлеана, растроена фактура, што е на просторот меѓу импресионистичката и фовистичката постапка.

²¹ За првата изложба (околу 30 слики) на Коцо Д. Кондовски укажува дека тој е во сликарството „премногу хетероген, претерано коинцидентен“; смета дека „позајмувањето“, применувањето „на туѓото“ има смисла само „кога се применува свесно, аналитички — а сето тоа е во полна спротивност кога готовите формули се применуваат неорганизирано, надворешно...“ (Димитар Кондовски, Изложбата на слики и скулптури на Димче Коцо, Нова Македонија, 27. IV 1957).

²² Борис Петковски, Ретроспективна изложба на Димче Коцо, Нова Македонија, 12. I 1969.

Во „Мотив од Охрид“ (масло 1956) боите се нанесени поплитко, потезите се подолги, широки, извлечени во сите насоки, се смењуваат со поеднолично обоени површини.

Портретното и фигуралното сликарство на Коцо исто така се движеше во оваа стилско-изразна линија. Во неговите ликови речиси нема обид за физиономско-психолошка определба, а само згорнично се укажани некои физички белези. Потезите се пак раскинати, вдлабени во пастата на боите или само згорнично се нанесени, со скицозна, непретенциозна постапка; а сè е изразено во блед, пастелен тоналитет на ограничена скала сми-рени бои („Мојата мајка“, масло, 1955 и др.): постапка што е со неопределена стилска насоченост.²³

Потоа сликарството на Коцо се насочи кон надминување на оваа етапа. Од една страна, некои пејзажи го доближија неговото сликање до апстрактната уметност. Од друга страна, се појави еден интелектуалистички аспект, ликовно означен со извесни рационалистичко-конструктивистички белези:²⁴ во маслата „Одбулена“, „Риби“, „Мртва природа“, сите од 1957 година. Ваков „свиок“ се совпаѓа со една општа појава во македонското сликарство во втората половина на шестата деценија: така и Коцо се стреми кон поедноставување, геметриско-декоративна стилизација на формите на даден мотив (предмет, лик, фигура, пејзаж и сл.), заедно со шематизација на композицијата и по-здржана колористичка разработка. Тоа е забележливо и кај Кондовски, Шијак, Маринковиќ-Пенкин, Велков, Лозаноски, Лазески итн.: се разбира, кај секој со одредени лични пристапи и во соодветност со сопствените творечки можности и разбирања.²⁵

Стремежот кон поактуелна концепција на сликањето се одвиваше и кај Коцо преку дилеми, во стилска и изведбено-техничка смисла пред сè. Тоа е забележливо во некои портрети, во кои постои амбивалентна ситуација: поизразително експресионистички решенија се јавуваат напоредно (дури и во едно исто дело) со споменатите конструктивистички стремени на уметникот.²⁶ Всушност, сето допогашно сликарство на Коцо (до 1957—1958) главно е напор за постигнување една самосвојна изразност, заедно со желбата да се користат елементи од некои правци на модерната уметност: но ваков белег носи и неговото наредно сликарско творештво по 1957 година.

²³ Димитар Кондовски, навед. дело.

²⁴ Антоние Николовски, Маслените платки и скулптури на Димче Коцо, Разглед, 17, б. X 1957, 8.

²⁵ Види: Антоние Николовски, Развојните тенденции на современата македонска уметност и нејзината критика во повоениот период, Културно наследство VI, Скопје 1975; и: Борис Петковски, Отривања, Мисла, Скопје 1977 (студиите за Кондоваси и Шијаковиќ).

²⁶ Димитар Кондовски (во навед. дело) укажува кај сликите „Портрет IV и „Автопортрет“ на „тврлата контура, неумешноста во егзекуцијата и недоволна внатрешна концентрираност, инспирираност“, За појавата на кубистички и апстрактни настојувања кај Коцо, Кондовски смета дека тие не се „совладани“.

Така Коцо во 1958 година изложи дела („Мртва природа I“ и „Мртва природа II“) во кои се забележува неповиот напор за создавање атмосфера со речиси пренебрепната материјализација на мотивите и движење од посмирени до позвучни, речиси, фовистички користени бои.²⁷ Во други творби од „интересното колористичко расположение всушност наполно исчезнал визуелниот податок“.²⁸ Ова навестува дека Коцо веќе во крајот на 1958 година се доближил до апстрактното сликарство — што е само делумно точно: овој вид на изразување тој појасно ќе го прифати во 1960 година. Тоа се гледа од неговите други дела што настанаа од 1958 до 1960 година.

Во 1959 година на втората самостојна изложба Коцо изложи повеќе слики (и еден број скулптури). Преку нив се согледува дека пополека се јави желбата за непосредно усогласување со нашата средина: тематско и ликовно. Од тоа веќе во 1958 година произлегоа слики со теми од македонската историја („Самоило на Беласица“, „Фрагменти од битката кај Беласица“, „Византиска принцеза“ и сл.); а и во нивната обработка (што појасно се следи во неговите цртежи и таписерии) се чувствува поврзаноста со извесни елементи од византиската ликовна естетика. Се одвива и натамошниот напор на Коцо да ги следи тековите во современото македонско сликарство: од „модерниот реализам“, преку експресионизмот, кубизмот, конструктивизмот и надреализмот, до апстрактната уметност. Сите овие моменти се согледуваат и во делата на Коцо до крајот на шестата деценија.

Некои портрети изложени во 1959 („Портрет на старицата“) Коцо ги обликува со тој „модерен реализам“.²⁹ Други творби опфаќаат фигурални претстави со „историски мотиви“ или слики како „Девојка со гитара“, „Девојка со гитара“, „Акт“ и др. Во нив се забележува големиот интерес за колоритот, даден „чисто и спонтано, слободно, со свежи тонови и на некои експонати минува во фини барани тонови („Византиска принцеза“).³⁰ Коцо го напушти „фовистичкото експериментирање“ (Николовски), за стилски да се насочи кон експресионизмот и кубизмот (Николовски, Мацац). Елементи од овие правци се среќаваат со поголем или помал интензитет во сите негови дела: „во фигурите, портретите преовладува кубизмот, веројатно зашто самата форма, сведена на основните облици му го диктира тоа на

²⁷ Антоние Николовски, Пролетната изложба на ДЛУМ, Разглед, 10, 1. VI 1958.

²⁸ Светозар Домик, Тринасетта годишна изложба на ДЛУМ, Современост, 1, јануари 1959. Дека Коцо во делото „Пејзаж“ ја расточил формата, во „единствена тоналност“, „максимум штимунг и одредена атмосфера“, укажува и Антоние Николовски (ДЛУМ на XIII годишна изложба, Разглед, 6, февруари, 1959).

²⁹ Антоние Николовски, II самостојна изложба на слики и скулптури на Димче Коцо, Разглед, серија III, 4, декември 1959.

³⁰ Елена Мацац, Втората самостојна изложба на Димче Коцо, Нова Македонија, 2. XI 1959.

авторот“.³¹ Додека во „Девојка со гитара“ и „Девојка со цигара“ се наметнува експресионистичкото решавање. Тука колоритот е придрушен (бледосина, светлозелена, пепеласти, бледокафеава и др. бои), а преовладува линеарна, искршена конструкција на контурите, со нагласена деформација, манирична стилизација на формите (особено во „Девојка со цигара“)³². Овие дела на Коцо живеат само со нивните „нагласени очи“, се чинат како „ехо од нашите средновековни фрески“.³³ Во неколку мртви природи на 1959 година исто се нагласува едноставната геометризирана градба, шематскиот распоред; во други, како во „Мртва природа“ (сопственост на Филозофскиот факултет во Скопје), создадена е поинаква, тешка атмосфера, поаморфни фигури — доближување до речиси нефигуративна организација на сликата.

Преку некои други слики од 1959 и 1960 година (и потоа, главно до 1962) се развија некои други ликовни постапки во Коцовата уметност. Така веќе во маслата од 1959 година: „Пастирче“ и „Две сестри“, се јавува поголема колористичка здржаност, се намалува нагласената линеарна изразитост, деформациите се изразуваат во посмирени и заоблени форми. Во 1960, 1961, 1962 година настанаа други слики во кои е појасна оваа нова ликовна логика на Коцо: маслата „Одмор I“, „Одмор II“, „Мајка со дете“ (неколку варијанти), „Софра“ итн., од 1960; „Жена со црвена шапка“ 1961, „Диптих“ 1962 итн., изведени се со особена робуствена експресивност, нагласено поедноставени фигури, преку своевидна архаично-популистичка деформација. Во други фигури или ликови се изразува чудно, манирично преобразување: се изведува или со истенчена, меко извиена линија — контура или како морбидно-гротескна преобразба („змиевидно-зверски“ форми на телата и главите и на фигурите, особено женските). Композициите се статични, а кога имаат повеќе составни елементи („Софра“ 1960, „Диптих“ 1961) се разрешува како едноставна шема и рамномерен распоред на деталите. Колоритот на Коцо во овие дела е „измазнет“, во глатки површини на тенко наслоени, позвучни и тонски почисто поставени бои (аловата, карминот, темноцрвената, земјаната, темнозелената, сината итн.).³⁴ По 1962 година Коцо речиси престана да слика, но маслото „Другарки“ е настанато во 1965 година, следејќи ја поранешната стилска линија на Коцо.

³¹ Елена Маџан, навед. дело.

³² Тука има блискости со некои едновремени слики на Мартиноски и Шијак, кај кои овој вид деформација е доста забележлив.

³³ Елена Маџан, навед. дело.

³⁴ Борис Петковски, Ретроспективна изложба на Димче Коцо, Нова Македонија, 12. I 1969 година. Тука укажав дека во овие дела се насетува некоја „македонска варијанта“ на новите движења во фигуративното сликарство (мислев на моменти од „новата фигурација“), што денес само условно би го повторил.

Меѓутоа, во една група други Коцови слики од 1959 до 1961—1962 година посилено се чувствува влијанието на апстрактното сликарство: некаков апстрактен пејзажизам, предаден со карактеристична студена гама.³⁵ За маслото „Пејзаж“ од 1959 година е речено дека е тоа не особено убедлив обид за апстрактно сликање.²⁶ Од 1961 година е платното „Манастирски двор“: атмосферата и амбиентот се изразени преку темен колорит, „и техниката на еден изразит ташизам“.²⁷ Неколку слики со нагласена енформелна постапка: мешање на сликарски со „несликарски“ средства, густы слоеви на боја, наместо грутчесто или релјефно издадена, се без некоја ликовна индивидуалност, а секако се под влијание на италијанскиот сликар Алберто Бури и други странски сликари од оваа ориентација.³⁸

в) Ц р т е ж

И ликовната особеност на Коцовите цртежи е условена од повеќе моменти. Така во цртачките творби на уметникот пробиваат делови од неколку тематски подрачја. Меѓу нив, најцелосно е доживеана од уметникот и осмислена од Коцовата личност тематиката поврзана со антрополошката и социјалната ситуација на селскиот амбиент: голем број цртежи на Коцо содржат некои негови секојдневни дејствија, неизнасилно предаваат извесни етнолошки белези на селската средина, ненаметливо откриваат делчиња од нејзиниот менталитет — „стилот на животот“ на луѓето од овој егзистенцијален круг. Меѓутоа, во пристапот на Коцо сепак нема ништо што би значело однапред, тенденциозно насочен став. Обземен со полното чувствување на руралната атмосфера, пластичниот израз на уметникот не е ниту визуелна социологија ниту некаков ликовен етнографски албум: Коцо спонтано и незаобиколно соопштува, движејќи се од лирската медитација до различни степени на експресионистичката возбуденост.

Цртежите од оваа тематска област Коцо ги врзува со неколку основни мотиви речиси веќе 20 години. Некои предаваат општи состојби: повеќе цртежи (со фломастер и молив) со мотивот „Расположение“ (1966/67), „Радост“ (1966/67), „Тага“ (1966) итн. Во други се предадени делчиња од животот, обичаите, активностите на луѓето од село: многубројни „мајки со дете“,

³⁵ Борис Петковски, навед. дело.

³⁶ Славко Јаневски, За сè по малку, повеќе за сликарството . . . , Современост, 6, јуни 1959: авторот негативно и со упрек го одбележува овој аспрактен „првенец“ на Д. Коцо.

³⁷ Томе Момировски, По повод пролеттната изложба на ДЛУМ, Современост, 5, мај 1961.

³⁸ Неколку од овие слики се наоѓаат во сопственост на Д. Коцо, од кои најголемиот број не е никогаш излаган.

„предачки“ и сл.; потоа „пазарции“ итн. што се повторуваат сè до денес.

Со другата тематска област Коцовиот интерес е насочен кон минатото. Некои мотиви содржат „антички“ инспирации, со по некоја митолошка алузија. Другите се однесуваат на средновековниот период: преку иконографските состави на некои цртежи се сугерира историската тематика (претстави на „фигури на престол“, на „војници“, на „средновековни великодостојници“, на „гласници“ итн.). Некои мотиви се поврзани со религиозната тематика или легенда („Свети Наум“, 1964, скица за таписерија, „Рахела“, повеќе варијанти од 1964 до 1967, како скици за таписерија, „Легендата за Св. Наум и медведот“, 1968, скица со фломастер, „Пиета“, 1969, картон за таписерија, „Задушница“, 1971, картон со темпера за таписерија итн.). Конечно, некои мотиви: бројните „композиции“ со фигурални и животински претстави; повеќе „фигури“, „птици“, „кочијаша“, „посети“, се наслови на цртежи или на скици за таписерии, што ја дооткриваат богатата фантазија на Коцо. „Во цртежите на Коцо се открива нишката што ги поврзува со нешто традиционално и ориентално, со нешто што содржи особена експресивност, грациозност и тешка арабескност на линијата. Во неговите цртежи е спроведена проучена декоративно-стилизирана деформација на формите; со неа се воспоставува и намерна невообичаеност, архаичност или „наивитет“ во односите меѓу составките на композицијата во цртежот. Сето тоа, од друга страна, е вклучено во цела скала психолошки состојби: од лирско-поетски, до драматично-грапични. Цртежот кај Коцо најчесто се задоволува со оголена линија или од повремено алтернирање на цртачкиот потег со одделни затемнети, засенчени парцели. Таа линија понекогаш е аглеста, експресивна, остра, понекогаш волуминозна и меко заоблена, обликувајќи масивни, робустни тела“.³⁹ Други автори го одбележаа „остриот цртеж“ на Коцо, афирмација на кривата линија, истакнувањето на монументален централен кадар, со кој Коцо ја истакнува и својата порака: „силината на инспирацијата“ во пораката понекогаш „дејствува нафрлено, неорганизирано и го ремети ритмичкиот склад на целината“⁴⁰. Точно е уочено и тоа дека изразителноста на формите во цртежите на Коцо не е само модерен стилски израз, туку и композициски квалитет, „со кој се доловува најизразита експресивност“. Извесни креативни и композициски моменти што компилираат „пост-кубистички кроки, ... скулптурални решенија и надреализам, без симптоматика и исфорсираност“, исто така беа уочени.⁴¹

³⁹ Борис Петковски, Аспекти на цртежот во Македонија, во: Откривања, Мисла, Скопје, 1967, 51—52.

⁴⁰ Ладислав Баришиќ, Ретроспектива на Димче Коцо, Културен живот, 1, јануари 1973.

⁴¹ Ладислав Баришиќ, навед. дело.

По 1972 година цртежите на Коцо еволуираа кон поголема грациозност, можеби манирична дотераност на линијата. Напредно се разработува и усовршува системот со кој се „извлекува“ од мотивот специфична филозофија на гледање. Според неа, гротескната деформација, впечатливата точка на гледање, служи да се изрази едно метафорично или симболистичко искажување. Прозата на секојдневниот живот на село останува главна опсесија на Коцо: „пазарции“ одат кон чудните, далечни пазари, „народот“ се среќава, разговара, „мајките“ топло ги прегрнуваат „децата“ итн., итн.

г) Таписерија

Таписеријата на Коцо е секако најпроучениот дел од неговото ликовно творештво. Забележлив е придонесот на Љубица Дамјановска со своите две темелни студии за македонската таписерија и за таписеријата на Коцо.⁴² И други автори (Васиќ, Баришиќ и др.) овозможуваат да се согледаат суштествените белези на Коцовата таписерија.

Така Васиќ смета дека „Коцовото творештво во областа на ткаенината претставува еден особен пример, кој не може да се спореди со она што се работи кај нас на тоа поле . . . во толку Коцо се изделува како творец *sui generis* кој има поинаква инспирација и својствен пат“.⁴³ Ваква определба убедливо се потврдува со самото проучување на делата на Коцо.

На Коцовата таписерија и на таа на некои негови колеги (Личеноски, Протугер) не ѝ претходи ништо: со право е одбележано дека килимарството и прковниот вез како дел од народното творештво во XIX и првата половина на XX век, „не можат да се споредуваат со таписеријата ни по начинот на самата обработка, ни по пристапот како кон уметничко дело“.⁴⁴ Всушност, во Македонија „пред Коцо, инцидентно, . . . со изработување на таписерии се занимавале неколкумина уметници: Лазар Личеноски, Димче Протугер, Душко Стојановски, Рада Петрова, Момчило Петровски, Мира Спировска . . . , а од најмладите Доне Миљановски. Тие главно отстапуваат од класичниот начин на ткаењето на таписеријата, со вметнување во структурата на ткаенината разни видови апликации, колажи, везови итн.“⁴⁵ Треба да се додаде дека некои од овие таписерии се тро-

⁴² Љубица Дамјановска, Димче Коцо, во: каталог на ретроспективна изложба на таписерии и цртежи, МСУ, Скопје, декември 1972 јануари 1973; истата: Современа македонска таписерија, Ликовна уметност, год. I, 1, Скопје 1973, 24—38.

⁴³ Павле Васиќ, Таписерија Димче Коца, Политика, 14, VII 1973. Авторот укажува дека другата таписерија во Југославија (што не е случајот со Коцо) често е многу под влијание на францускиот таписерист Лирса.

⁴⁴ Љубица Дамјановска, навед. дело.

⁴⁵ Љубица Дамјановска, навед. дело.

димензионални објекти, наменети за просторот, а не за сидната површина (на Спиrowsка, а и на Миљановски).

Коцо не следи некои од овие тенденции. Всушност, неговата таписерија е во органска врска со ситот развиток на Коцовото ликовно творештво, а особено со цртежот. Воопшто таписеријата е подрачје во кое Коцо најсоодветно се изрази. Се чини дека логиката на обликувањето на таписеријата, при која делото е резултат на цела низа постапни и неминовни постапки, го дозволува целосното остварување на богатството на оваа творечка личност. Се добива впечаток дека и во Коцо живее страста и трпеливоста на народниот творец да го совладува материјалот на даден предмет, со прилежност да го преобрази во нешто што има значење за човекот како суштество кое мисли и чувствува. Коцо не ја забората традицијата, творечки ја приспособува: меѓу другото и како форма на запознавање и примена на некогашните искуства на македонската народна ткаачка уметност.

Коцо до денес создаде неколку десетини таписерии во кои старите процедури се применети на скрупулозен, но самосвоен и рационално-селективен начин. Од техничко-изведбен аспект тој ја применува старата техника на клечањето, односно *point de tapisserie*⁴⁶, со употреба на вертикален разбој: врз на него поставената основа од памук ткаењето се изведува со хоризонтално ткаење на нишките. Покрај волната за самото ткаење и памукот на основата Коцо почна да ја употребува и срмата за да подвлече одделни карактеристични детали. Предходно се одвиваат последователните етапи до самото ткаење: изработка на елементарни скици-шеми со најсуштествени детали, натамошна разработка на деталите во цртеж, а потоа решавање со акварел на хроматската скала на тоновите предвидени да се најдат во дадена таписерија; изработка, евентуално и на одделни студии за некои детали и сл., се раководство за работа, кое во самиот процес на ткаењето може и да се измени.

Инаку Коцовата насоченост, врзувајќи го цврсто за македонското подрачје, го поставува во јадрото на некои движења на нашата уметност. Основната стилска физиономија на Коцовите таписерии е составена пред сè од своевидна експресионистичка ликовна логика: таа зависи од пластичните поттици што идат длабоко од минатото, при што одделни елементи во оваа таписерија заличуваат на постапката и менталитетот на народниот творец. Внатрешното значење на ликовните решенија што Коцо ги користи: исполнети со слоевита архаична визуелна метафора, со сугестии за „некогашни“ или „денешни“ состојби на чове-

⁴⁶ За техничката процедура во ткаењето на Коцо види особено кај: Љубица Дамјановска, наведено дело, а и кај Баришиќ, кој смета дека технологијата (покрај тематиката) е една од битните компоненти на Коцовата таписерија, со кои таа добива „призвук на националното“ (види во наведеното дело).

ковото постоење, се разрешува како верига од симболи; преку нив често се насетува и некаква несекојдневна, „надреална“ ситуација на нештата.

Некои моменти го сугерираат групирањето на Коцовите дела според извесни нивни сродности. Така во првиот период на развојот на ова негово творештво (1958—1964) таписеријата на Коцо доста тесно ја следеше општата линија на неговото сликарство, скулптурата и цртежот. Тогаш уметникот создаде таписерии со таква изразителност преку која длабоко е сроден со некаков необичен, архаичен „старински“ концепт на обликувањето: „Таписерија II“ 1958, „Борба на птици“ 1960, „Кочијаши“ 1962, „Средновековен воин“ 1962, „Борба на птици“ („Земјотрес“) 1963, „Композиција“ („Семејство“) 1964, „Беседа“ 1964 и др. Со робуствено, привидно „несмасно“ поедноставување и шематизација на формите, создадени се во овие дела претстави на тешки, четвртести, „карпести“ состави на фигури (човечки, птичји, животински) и предмети. Нивните силуети најчесто се подвлечени со рабови, затворени или „разјадени“. Од вакви роботско-механички визии се поддаваат (пак предадени со грубо стилизирана, речиси гротескна деформација) главите (јајчесто-елипсовидни, а подоцна четвртести, со по едно око фронтално поставено како неправилен круг-елипса), рацете, нозете (грубо, аморфно, круто изградени итн.). Статичноста, декоративната поставеност на овие дела се наметнува и во одделните претстави и во целината на композицијата. Фигурите се предадени „анфас“ или од профил: во некои дела („Композиција II“ 1958, „Борба на птици“ 1960, „Средновековен воин“ 1960 и др.) фронталноста е подвлечена со кругата позиција на рацете и нозете. Декоративната преобразба на мотивите е понагласена во предавањето на птичји или животински тела, а со нешто поистенчена стилизација („Борба со птици“, варијанти од 1960, 1963, „Кочијаши“, 1962, „Епитрахил“, 1963 итн.). Во овие дела постои централна точка во композицијата, а вертикално и хоризонтално се смедини останатите елементи во доста симетрично усогласени групирања. Сè е подвлечено со појасите на бордурите, од две или од четири страни: тие се дел од композиционата целина, го завршуваат нејзиниот пластичен состав; следејќи дел од општиот репертоар, во бордурите најчесто има форми што се редукација на некои елементи од растителниот свет, од минералите итн.

Во вториот меѓупериод (1965—1968) се јавија таписерии на Коцо што претставуваат преодна низа меѓу двете други произделени стилско-хронолошки групации на овие негови творби. Веќе во таписеријата „Беседа“ од 1964 и „Манастирски двор“ 1965 година се забележува натамошно „смегчување“, рафинирање на пластичната постројка на претставите — иако во композицијата не е нарушен линеарниот, ритмички здржан распоред на деталите. Во оваа преодна низа се izdelуваат делата како „Ракови“ и „Паун“ од 1968 година: во нив (како и во подоц-

нежните сродни дела („Риби“, 1972/73, „Петел“ и сл.) фината разработка на формите, речиси сликарската организација на колоритот, доведува до нагласена, манирична дотераност на мотивите. Поинаков е пристапот во „Рахела“ и „Орфеј“ (1965). Во „Орфеј“ сè уште се присутни некои моменти од дотогашните истражувања на Коцо, во осамената, статична фигура. Тие се забележливи и во „Рахела“, но ова дело понагласено воведува една нова димензија: драматичното, изразителното и патетичното движење, чиј исказ е поврзан со посложена содржинска основа. Така „Рахела“ сугерира со својата иконографско-иколошка поставеност на фреската „Плачот на Рахела“ од XIV век (Марков Манастир). Понатаму, ова е едно од ликовните дела што се однесуваат на катастрофалниот скопски земјотрес од 26 јули 1963 година. Деформацијата, крајната сведеност и отстранување на деталите, грчевитата, патетична раширеност на рацете; потоа бизарната поставеност на главата (во профил) спрема ставот на телото (анфас), ја подвлекуваат монументалната трагичност на оваа претстава.

Наредната низа дела (1969/70—1978) ја следи оваа и другите линии во дотогашниот развој на Коцо. Овој стремеж за понагласено интелектуално и чувствено ангажирање на Коцо, за филозофска или антрополошка проблематика, добива разни тематско-иколографски толкувања. Ја продолжува пред сè желбата за преземање некои поуки од репертоарот на средновековната уметност или историја: во таписериите „Пиета“ од 1969/70, „Задушница“ од 1970, „Средновековен великодостојник I, II и II“ (респективно од 1970/71, 1972, 1975). Во едновремените цртежи на Коцо се наоѓа пластичната матрица на овие дела. Претставите во овие таписерии стануваат поистенчени — издолжени, извиени, кривки, кршливи форми на фигурите, подвлечени со назабени, аглести или брановидни рабови. Рафинманот е потсилен со претпазливо, грижливо разработени детали: крушковидно-динести глави, фино извлечени усти, „монголоидни“ очи и веѓи; извиена, назабена линија на носот; надолжни, декоративно развиени ленти за брадата и косата; извиени, еластични, неприродно, гротескно-милозливо деформирани раце итн. Хиератичните, крути, монументални, фронтално или благо закосено поставените фигури се придружени од споредни, но не помалку ликовно важни детали: украсни елементи, животни, предмети „престолот“ во претставите на „великодостојниците“, гробот, дрвото, коските итн. во „Задушница“ итн.). Тие се обработени со истата изведбена логика, со по некој впечатлив детал. Во оделните дела е решавана специфична-естетско-пластична проблематика. Така „Пиета“ е едно од најиздржаните остварувања во Коцовото творештво: тоа се надоврзува на бројни сугестии што уметникот можел да ги преземе низ историјата на уметноста, странската и нашата, но тие не се епигонски следени. Коцо (како мајсторот од Нерези во XII век во фреската „Оплакува-

њето на Христос“) ја прераснал темата поврзана со трансцендентална, метафизичка, религиозна сфера, за да ја предаде како драма на мајчинството, излеана во беспомошно-достсинствено предадената црна фигура на мајката во неговата „Пиета“. Врз нејзиното крило една згрчена, гротескно-морбидна претстава ја инсинуира нејзината мртва рожба. Оттука, Коцо секој детал, знак, симбол во целината на своите дела ги вклучува како носител на некое длабоко значење. Токму начинот на нивното внесување во творбите на овој уметник најчесто ја создава онаа особена, речиси, надреална ситуација. Фатализмот на фактот дека човековото постоење има неминовен крај, е особено искажан во таписеријата „Задушница“ од 1970 година.

Но во една друга група дела од овој период: „Родена во слобода и „Мајка со дете“ од 1971 година, се содржи поинаков систем на изразување. Пред сè, мотивите соопштуваат една еуфорична и нежна емотивност (мајчинството). Самата обработка, придржувајќи се кон општата насоченост на Коцо од овој период, уште повеќе ја подвлекува милозливата опстановка. Формите се изведени со благи, сензуално извиени линии-рабови, што затвораат широки, компактни површини. Одделни делови на телото на мајката и детето се смело и логично отстранети, но тоа вешто поедноставување не ја намалува убедливоста на нивната пластична градба. Проучената и скржавата стилизација на деталите во ликовите и тука е присутна. Оваа низа дела ја завршуваат таписериите настанати во последно време. Така во „Пазарци“ од 1978 година Коцо уште повеќе ја нагласува истенчената, облагородена пластичност, чија изразителност се соопштува не во драматични пресврти, туку преку пордата, достоинствена става на фигурата што вјава, преку дантелесто-паежинесто ткаените линиски интервенции низ телото и ликот, итн.

Две таписерии: „Восхит I“ од 1972 и „Восхит II“ од 1973 ја задржуваат основната поставеност на делата од првиот и од вториот период (во фигурата): но системот на ткаењето, разработката на деталите, сочниот, сензуалниот колорит, секако е поврзан со овие подоцнежни дела.

Во сите свои таписерии Коцо се придружува до некои општи моменти. Така тој спроведува дводимензионално распределување на деловите во дадена композиција, ја подвлекува декоративната обработка, грижливо градениот состав на боите: со нивна помош површините на Коцовите таписерии добиваат одделни пластични значења, се создава особената „колористична просторност“ на неговите дела. Во некои од нив: „Задушница“, „Родена во слобода“ итн. одделни детали (цвеќе, растенија) со своите бои (неколку нијанси на црвената и сл.) имаат функција да создадат една интензивна колористичка точка, а не илузија за нивната материјалност.

Од изложеното се гледа дека тематскиот репертоар на Коцо е широк. Поврзан е со историјата и сегашноста, на начин кој

открива широк духовен интерес и ангажман: мотиви од библијата, воопшто од религијата или од средновековното фреско-сликарство („Рахела“, „Пиета“, „Задушница“ итн.), од митологијата („Орфеј“), од средновековната историја („Воин“, „великодостојници“ и сл.); мотиви на мајчинството („Мајка со дете“, „Родена во слобода“); состави со животински или растителни детали итн.

Несомнено е дека основната пластична нишка во сите таписерии на Коцо ги поврзува нив со народните носии и фреско-сликарството.⁴⁷ Многу нешто творечки е преземено од традиција: деталите во „шареноликиот венец на стилизирана народна орнаментика“⁴⁸, што е вклучен во рабните фризови на таписериите; потоа елементи од црковниот вез, од фината текстилна декорација во нашата постара сакрална уметност, а „најмногу од грбовите и украсните амблеми на црковните одежди“.⁴⁹ Селските костими исто така се извор на сугестии за Коцо: и тој ја користи срмата, разноцветните ленти-гајтани, ја применува нивната гама на бои (земјаните, окерните, бројните нијанси на црвената). Одделно е богат дијапазонот на боите во овие таписерии. Уочливо е присуството на жолтата и сината во различни градации, особено за основата на таписериите. Промислено се користени повеќе нијанси на виолетовата, црвената, зелената, црната и белата боја. Главниот колористички впечаток се постигнува со наметнување на еден основен тон во составот на таписериите: жолт, син, виолетов, понекогаш предаден во неколку нијанси („Родена во слобода“ — жолт; „Задушница“ — три нијанси на сината, слично и во „Пиета“ итн.). Свежината, колористичка живост на фактурата, се постигнува со често нарушување на еднообразното хоризонтално ткаење. Во бордурите, врз потемната основа, се изведени украсни детали: стилизирани делови од растенија, фризови од птици, понекогаш со фантастично-монструозни белези („Великодостојник III“, 1975), потоа геометриски состави: правоаголни, триаголни, квадратни итн. Така се сугерираат и скапоцени материјали (бисери, скапоцени камења и сл.), особено во делата од 1971 натаму.

В. Како заклучок: традицијата и современото во творештвото на Димче Коцо

Со ова разгледување на ликовното творештво на Димче Коцо само се скицирани основите на една поопстојна монографска обработка. Ова е всушност обид да се укажат разновидните одлики на едно долго, непрекидно и карактеристично творештво. Со своите белези Коцовите ликовни дела, особено црте-

⁴⁷ Љубица Дамјановска, навед. дело.

⁴⁸ Ладислав Баришиќ, навед. дело.

⁴⁹ Љубица Дамјановска, навед. дело.

жите и таписериите, претставуваат сериозен и неодминлив придонес за македонската ликовна и применета уметност. Тие изразуваат многу од суштествените развојни тенденции во повоениот период, а особено: стремежот за изградување такви видови на современо ликовно изразување што ќе ја здружат традицијата со активното чувствување и користење на современите ликовни текови. Таа одлика на повеќе македонски уметници мошне загрижено и успешно ја осмислува и Димче Коцо.

Општо земено, Коцо го следи стремежот во обликувањето на својот (современ) ликовен израз да се применат некои пластични искуства на уметноста на минатото. Вакви настојувања најчесто значат поврзување со македонската средновековна ликовна традиција, а понекогаш и пошироко: со медитеранскиот и ориенталниот (пред сè исламскиот) ликовен репертоар; или со елементи од богатиот симболично-декоративен и колористички систем на македонската народна уметност.⁵⁰ Ова критичко користење на традицијата значи изнаоѓање елементи што можат на различен начин да се вклучат во поцелосното и поавтентичното уметничко обликување на некои современи потреби и настојувања. Се разбира, не сите видови на односот кон традицијата појавени во современата македонска уметност во последните децении значае и вистински современ ликовен резултат: достигнување на творечката синтеза „меѓу некогашното“ и „сегашното“ ликовно-естетско искуство, во една кохерентна пластична целина.

Некои уметници, во чие творештво се уочливи приведените тенденции, се доближуваат, барем според некои свои белези, со одделни одлики на творбите на Коцо на кои веќе беше укажано. Поуочливи допирни точки со неговото творештво се согледуваат во низа дела на Богољуб Ивковиќ (1924, Градско): особено оние настанати од крајот на шестата до средината на седмата деценија. Тематски и емотивно поврзан со македонската селска средина, Ивковиќ создаде карактеристична типологија на ликови, фигури, предмети и настани од овој амбиент. Нагласената едноставност, карактеристичната несмасност и деформација на неговите форми, стемнетиот колорит и композицијата што нагласува тежок, смирен ритам, имаат еден краен ефект: наметнување атмосфера на носталгија, фатализам, потчинетост на судбината. Поинаку се формира врската меѓу Коцо и творештвото на Димитар Кондовски (1927, Прилеп) во истиот овој период.⁵¹ Неговото сликарство беше фигуративно до средината на 1962 година. Тогаш ја нагласуваше истенченоста, линеарната, аглеста стилизација на формите, декоративната шематичност и дводимензионалност на композицијата. По 1962 година Кондов-

⁵⁰ За ова види: Борис Петковски, Националното и традицијата во современата македонска ликовна уметност, Откривања, Мисла, Скопје 1977.

⁵¹ Види: Борис Петковски, Откривања . . .

ски мошне постриктно се врзува со инспирации од иконите и од фолклорот, создавајќи дела решени како декоративни геометриско-апстрактни целини. Во нив преовладуваат златножолтата, темнокафеавата, црвената и црната боја.

Димче Коцо не ги следеше стриктно ниту еден од овие два пристапи, доближувајќи му се повеќе на Б. Ивковиќ, според некои од своите цртачки и воопшто обликовни елементи. Со Кондовски Коцо го поврзува стремежот кон култивираната, промислена изведувачко-занаетчиска обработка, внимателното градење на колористичкиот состав на делата. Но постапката на Коцо, повторувам, не е синтеза на пластичната постапка на неговите помлади колеги Ивковиќ и Кондовски. Тоа го покажуваат особено неговите таписерии. „Во таписериите на Димче Коцо е присутна уште една впечатливо поставена дефиниција за органско соединување на функционалното со естетското. При тоа, „естетичноста“ на ликовниот израз на Коцо е составена од богати слоеви на формални решенија, со кои уметникот навлегува во сите структури на пластичното изразување на нашето средновековно сликарско минато и во нашиот фолклор. Меѓутоа, изразните средства на Коцо не се едноставни „аранжмани“ на некои готови пластични рецепти: тие се ангажиран, пробирлив и луциден процес на преобразување, на „дотерување“, на свесно, со модерен сензибилитет раководена „деформација“ на биоморфни облици, на структури на природните нешта и на разновидни предмети“.⁵²

Овие компоненти во делата на Коцо, одделно во таписеријата, го претставуваат неговиот придонес во современата македонска ликовна уметност. Но, покрај тоа, ова творештво се градеше со речиси сродна творечка логика каква што се открива и во еден дел на македонската поезија: онаа во која се развива современа поетска евокација на македонското минато, на македонската историска судбина, со длабење, преку зборот, сè до најзапретаните предели на древните верувања, легенди, митови.

Коцо е вљубен во здржаното, нијансирано, сетилно градење на материјата на уметничкото дело: таков пристап поттикнува на размислување, раѓа сложени асоцијации, го поттикнува естетското љубопитство да ги открие изведбените тајни на неговите таписерии, цртежи. Оттука, преку стилската физиономија на творештвото на Коцо, која главно е составена од експресионистички решенија на пластичните состави, често се вовлекуваат елементи на еден вид надреализам или на фантастично-симболичната уметност. Самите теми: извлечени од средновековната македонска иконографија, смешани со елементи од древни, речиси пагански обичаи и од селскиот амбиент, се предлагаат како основна материја за ваква ликовна обработка. Коцо

⁵² Борис Петковски, За националното и традицијата..., Откривања, Мисла, Скопје 1977.

состави специфична типологија за одделни елементи на своите дела, а преку сето тоа е провлечена намерна гротескно-наивистичка обработка и некаков воочлив, но притулен хумор. Особеноста на оваа постапка е и нејзината јадровитост, усогласеноста на идејата, темата, изведбата.

Можно е да се укаже и на некои блискости со други уметници, во чие творештво се забележува сродни појави: тоа се српските уметници Лазар Вуиавлија (1914) и Милица Зориќ (1909). За Вујаклија е речено дека неговата уметност (сликарство, графика и таписерија) се наоѓа на крстосницата помеѓу наивното сликарство и експресионизмот и дека е исполнета со наивна симболика: таа е многу поблизу до архаичната, примитивната, народната уметност.⁵³ М. Зориќ се инспирира од старите митови, средновековната уметност, од мистичното, од стариот живопис и фолклорот, што ја води до „темните вилаети на свеста и историјата“.⁵⁴ Во нејзината таписерија, се внесени и модерен симболизам, и традиција и надреална атмосфера: со тоа Зориќ му е поблиска на Коцо, со целиот аспект на неговата таписерија.

Меѓутоа, сево ова размислување има за цел да ја покаже не еклектичката, туку оригиналната природа на Коцовото ликовно творештво. Живеејќи во своето време, со своите современици, во една длабока, историска смисла на зборот, Коцо и неговото творештво ѝ даваат на нашата епоха еден личен печат и уште еден поттик во вербата дека уметноста ќе има смисла и во иднината кон која се стремиме, кон која одиме.

⁵³ Види: Миодраг Б. Протиќ, Српско сликарско XX века, II, Нолит, Београд, 1970, 482—483.

⁵⁴ Види: Миодраг Б. Протиќ, навед. дело, 485—486.

Boris PETKOVSKI

LA CREATION ARTISTIQUE DE DIMČE KOCO

(esquisse de monographie)

(R é s u m é)

Dimče Koco (né à Ohrid, 1900), membre de l'Académie Macédonienne et professeur à l'Université, savant distingué et un des premiers historiens de l'art en Macédoine, est aussi un peintre distingué en même temps qu'un sculpteur, dessinateur et auteur de tapisseries. Il est présent dans la vie culturelle de Macédoine depuis quatre décennies déjà. En débutant avant la guerre, il obtient, aussitôt après la guerre, des résultats considérables dans différentes disciplines.

De 1945 à 1960 son style artistique connaît plusieurs étapes: débutant par le réalisme et passant par le fauvisme et l'expressionnisme, il atteint la peinture abstraite. Dans le domaine du dessin et de la tapisserie surtout, son expression est toute particulière, à la fois robuste et d'un expressionnisme délicat mêlée d'éléments surréalistes. Il montre un intérêt tout particulier pour l'histoire, la mythologie, la religion et la vie du peuple. Pratiquant un dialogue entre la tradition et l'expression moderne, Dimče Koco trouve des solutions très plastiques. Son art est inséparable des résultats contemporains illustrant les meilleurs succès dans le domaine de l'art plastique et appliqué de Macédoine.



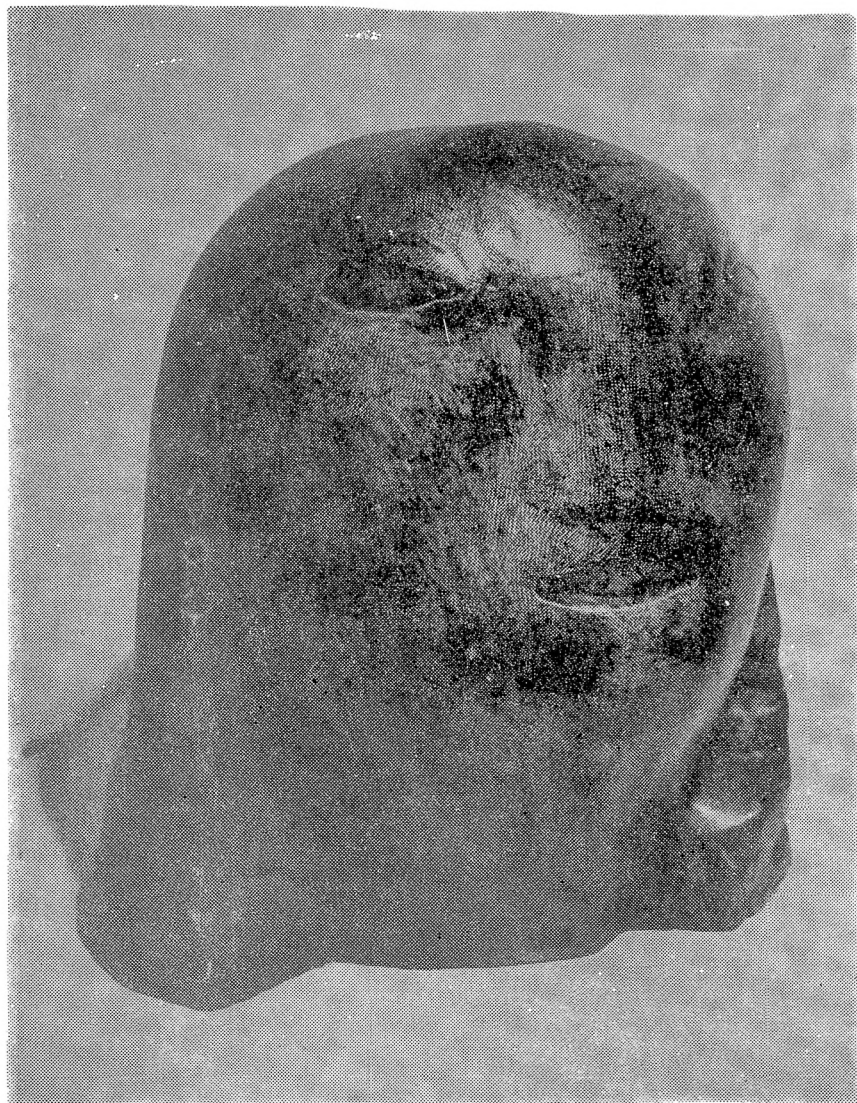
Сл. 1. — Мотив од Охрид пртеж, 1935



Сл. 2. — Портрет, акварел, 1935



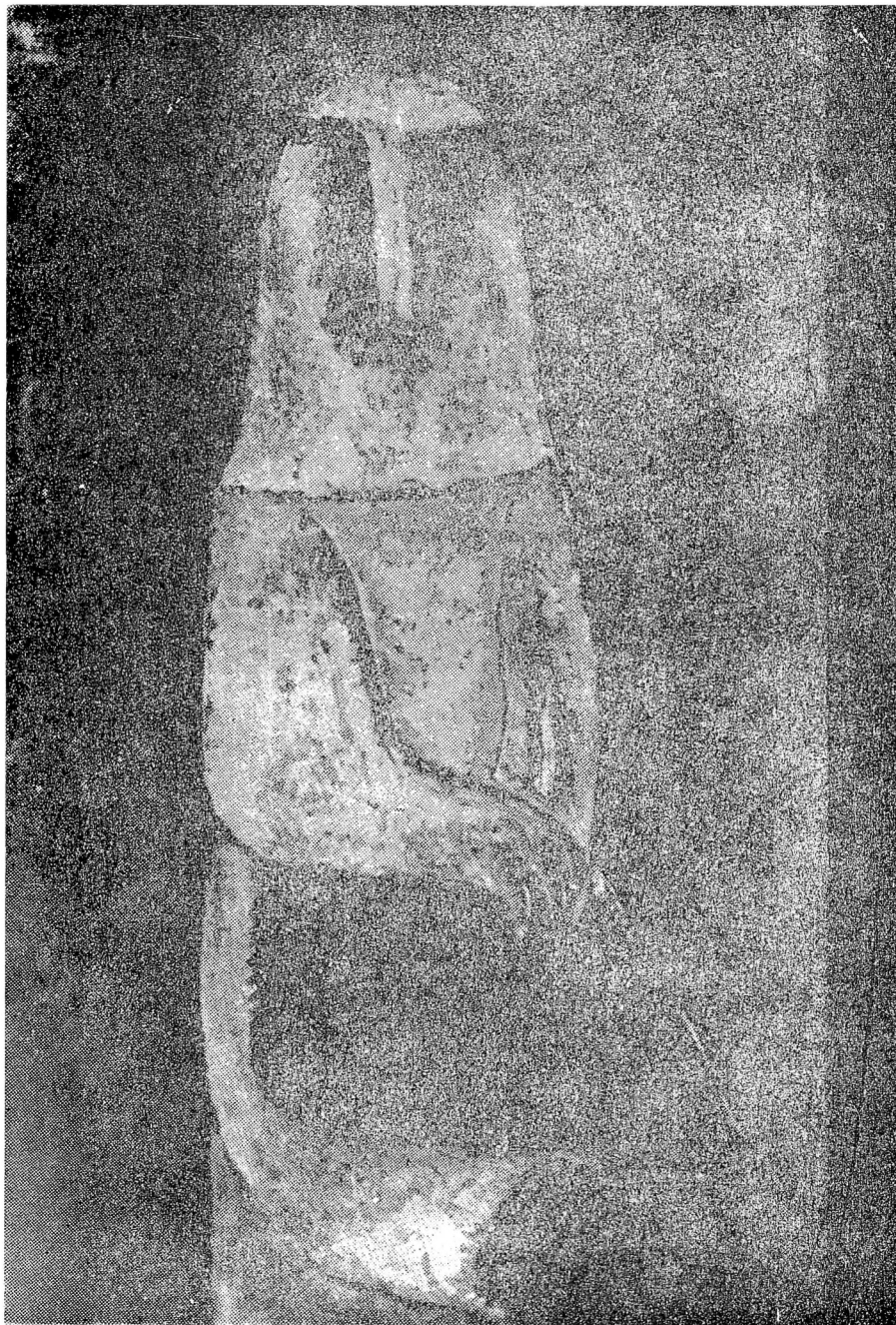
Сл. 3. — Портрет на А. К., шпс, 1950



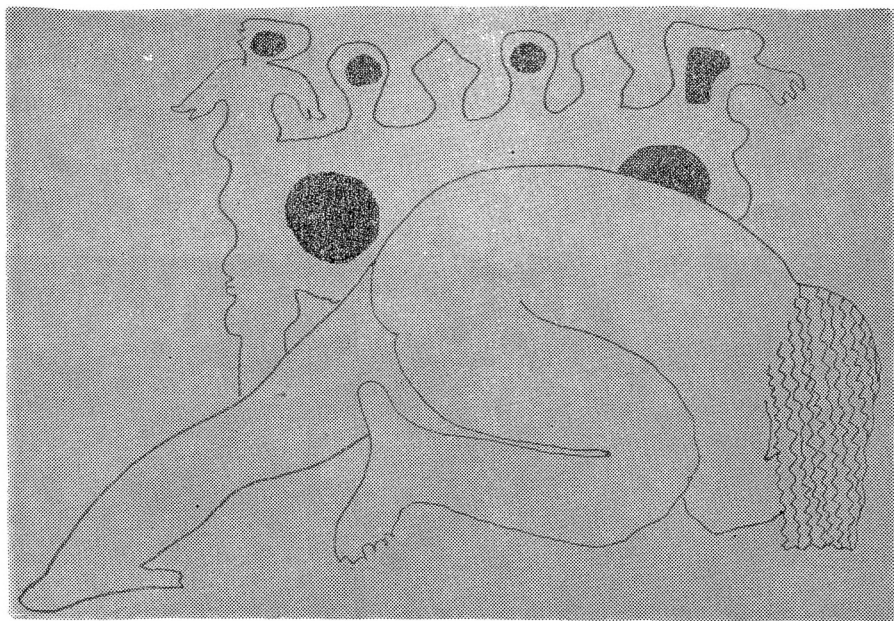
Сл. 4. — Глава на Калуѓер, шпс, 1959



Сл. 5 — Девојка со кнтара, масло, 1958



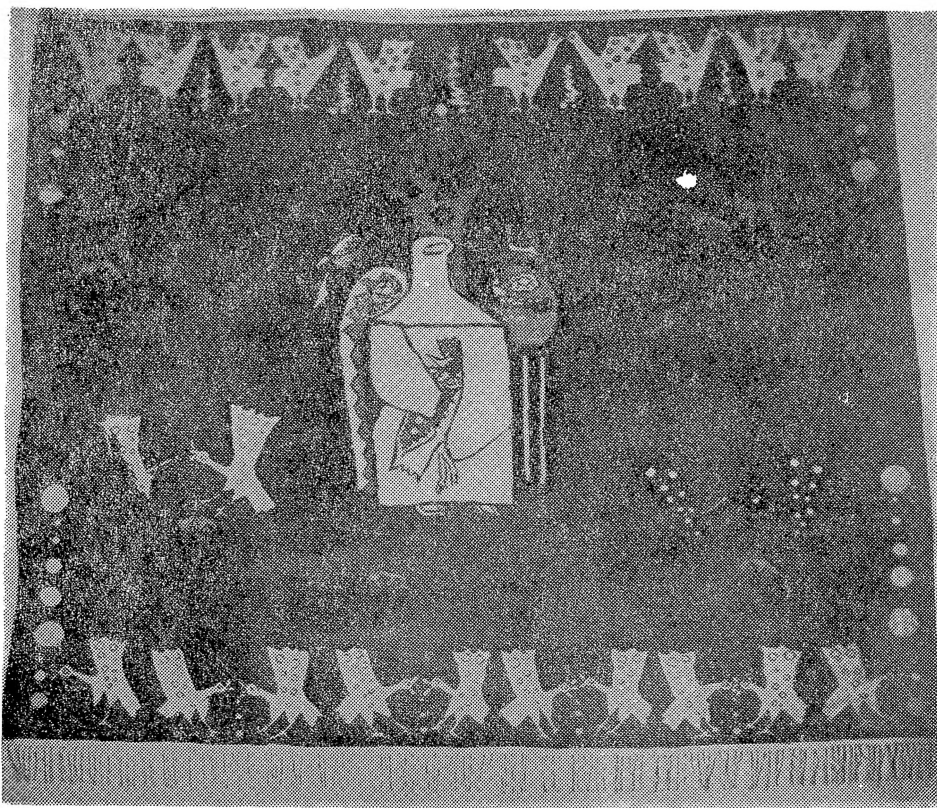
Сл. 6. — Одмор, масло, 1961



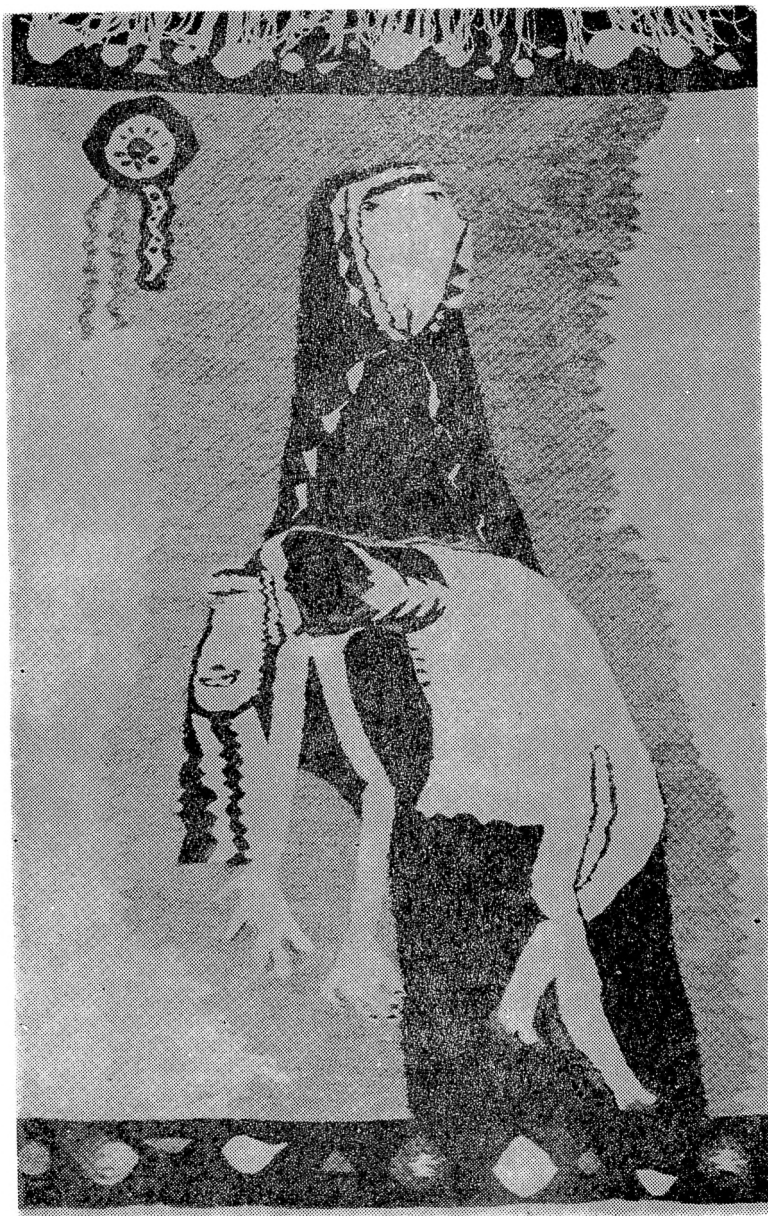
Сл. 7. — Акт, цртеж, 1966



Сл. 8. — Пазарџија, цртеж, 1968



Сл. 9. — Борба на птици, таписерија, 1963



Сл. 10. — Пиета, таписерија, 1969/70



Сл. 11. — Задушница, таписерија, 1970



Сл. 12. — Средновековен великодостојник I, таписерија, 1970/71