

Борис ПЕТКОВСКИ

## ПРИЛОЗИ ЗА ЖИВОТОТ И ТВОРЕШТВОТО НА ВАЈАРОТ ДИМО ТОДОРОВСКИ

### *Уводни забелешки*

Овој текст е прилог кон поцелосното проучување на животот и творештвото на вајарот Димо Тодоровски.

Уметноста на Тодоровски до пред некоја година беше нецелосно истражена и обработена. Поточно: беше предмет на извесен број напори, што не беа доведени до ниво на пообемни и теоретски доследно водени проучувања.

Потоа се појави студијата на А. Николовски<sup>1</sup>. Таа беше прв сериозен обид поопстојно да се согледа животот, развојот, карактеристиките и улогата на творештвото на Д. Тодоровски, во рамките на современата македонска ликовна уметност. По неа уследија двата текста на Богдан Мусовиќ<sup>2</sup>. Засновувајќи се на веќе проучените аспекти на уметноста на овој вајар, Мусовиќ даде свој придонес во дополнување на одделни епизоди од животот и творештвото на Димо Тодоровски, како и во обидот да се даде ново осветлување на одделни творечки фази, одделни творби и слично. Мусовиќ укажува и на ставовите во поранешните текстови, определувајќи се спрема нив, односно: прифаќајќи или негирајќи некои туѓи мислења за творештвото на Тодоровски, така што со објавените студии на Николовски и Мусовиќ секако се разрешени многу прашања на ова вајарско творештво.

Меѓутоа, сепак, сè уште не е спроведен до крај обидот да се определи суштествениот придонес на Тодоровски, преку критичко споредување на неговите остварувања со целината на вајарското творештво во Македонија и Југославија, пред и по Втората светска војна. Тој метод на споредбено соочување на неговото творештво, со творбите на вајари што дејствувале во истото ова време, треба да го сметаме како сè уште недостигната етапа во проучувањето на вистинскиот уметнички придо-

<sup>1</sup> Антоние Николовски, *Творештвојто на современиот македонски скулптор Димо Тодоровски*, Културно наследство V, 1974.

<sup>2</sup> Богдан Мусовиќ, *Скулпторот — Димо Тодоровски*, Разгледи 1—2, 1978, 100—139; Истиот, *Димо Тодоровски*, Македонска книга — МСУ Скопје, 1980.

нес на Тодоевски. Сето тоа ја наметнува и потребата од една вистинска научна монографија за неговото творештво.

Остануваат да се допроучат и низа моменти од животната и уметничката биографија на Тодоровски. Но, пред сè, да се доуточнат или критички преиспитаат некои определби што досега се изградени за неговото творештво.

Така и целта на овој текст е да придонесе за заокружување на елементите на творечкиот развој на Тодоровски. А да се искаже и свое мислење за некои, според мене, најзабележителни моменти во дејствувањето на овој автор.

### *Предвоен период*

Забележливо е дека во предвоеното дејствување на Димо Тодоровски, се јавуваат лица што на различен начин се поврзани со неговото формирање како личност и како уметник; или што во одредени моменти му пружиле пријателска поддршка во решавањето на сериозните животни проблеми пред кои уметникот се исправал.

Двапати таква улога пред војната во животот на Тодоровски одигра сликарот Љубомир Вернер. Можеше да изгледа чудно од каде таква човечност и пресретливост во односот на Вернер спрема помладиот македонски колега: еднаш во Битола, во 1930 година (?), кога му помогна да преживее во мошне тешки моменти со тоа што го ангажирал Тодоровски да му помага во изработка на фирми;<sup>3</sup> а вториот пат во Ниш, кога му помогнал на Тодоровски да се вработи, од октомври 1937 година (а не од 1939, како што до сега е пишувано) во тамошниот театар како помошник на сценографот (односно на Вернер).

Од некои податоци за Љубомир Вернер, онака како што ги приведува Угљеша Рајчевиќ, може да се заклучи дека овој образован, левичарски ориентиран уметник — кого поради тоа предвоената власт го затворала пред да го прогони во Македонија — најверојатно постапил во случајот на Тодоровски во сообразност со својата личност на човек и уметник<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Види кај А. Николовски и Б. Мусовиќ.

<sup>4</sup> Вернер Љубомир, роден во Вуковар 1898 година. Сликаство учел во Загреб, во кој живеел сето времетраење на Првата светска војна. Во Загреб се дружи со Крклец, Шимиќ, Никола Мирковиќ (поетот на збирката „Мугри и душа“ и преведувач), Јоб и други. Во 1918 година оди во Осиек, каде започнува неговата жива општествено-политичка активност. На Вуковарскиот конгрес е член на Црвената стража.

Околу 1920 година оди во Белград. Ги пројавува своите левичарски убедувања, објавува илустрации во Радничке новине и Геца, зема видно учество во партиската пропаганда пред тогашните избори. Другарува со белградски уметници и чест е гостин на Скадарлија. По второто апсење бил протеран во Вуковар, каде живее од 1921 до 1923 година. Во Вуковар ги уредува Слободна мисао и Вуковарска комарица. Таквата негова активност ѝ пречела на полицијата и наскоро бил протеран од Вуковар. Наоѓа засолниште во Македонија. Во Битола и Скопје живее полни 7 години како сценограф и сликар. Во новата средна работи на собирање уметници во Здружението на ликовните уметници на Вардарска бановина и за оснивање на „Јефимија“, Друштво на пријателите на уметноста во Скопје.

Во вториот свој текст, Рајчевиќ ги дополнува информациите за Вернер, во врска со неговото дејствување во Македонија: од нив произлегува дека тој не се бавел само со изработка на фирми во Битола, туку дека учествувал и во ликовниот живот на Скопје<sup>5</sup>.

Меѓутоа, како што укажува самиот Димо Тодоровски, Вернер никогаш не му дал на знаење на својот помлад колега кои се неговите политички и творечки определби: Тодоровски не беше видел ниту една негова слика.

Но, повторувам: веројатно е дека Вернеровиот пријателски и колегијален однос бил мотивиран од подлабоки причини, односно: дека неговата поддршка значела свесна класна солидарност, предизвикана од објективната социјална положба на Тодоровски и со неговата веќе најавена заинтересираност за обработка на социјални мотиви во своите дела<sup>6</sup>.

Уште една личност: неговиот покоен постар брат, Панче Тодоровски (1903—1967) имаше значајна улога, особено до ослободувањето, во животот, формирањето и творчката насоченост на Димо<sup>7</sup>.

Уште во младоста определен за мошне радикални идеи<sup>8</sup>, Панче Тодоровски се обидувахе некои од своите разбирања да ги пренесе и на својот помлад брат. Студирајќи и самиот во Белград (1928), наоѓајќи се исто како и Димо во исклучително лоши материјални околности, Панче настојуваше да ја олесни положбата на младиот студент по уметност. Очигледно е дека и за добивањето на првиот споменик во 1930 година, Димо бил потпомогнат од Панче: според неговото пишување

---

Од Скопје преминува во Ниш, каде слика, работи како сценограф и ликовен педагог. Зема видно учество во оснивањето на Здружението на ликовните уметници на Моравска бановина. Во Ниш организира три самостојни изложби. До војната само еднаш го напушта Ниш и кратко време живее во Заечар, каде го издава весникот Тимок. По влегувањето на германската војска во Ниш 1941 година, Вернер бега во Белград, каде живее илегално...

Умрел во Осиек 1955 година... (според: Угљеша Рајчевиќ, *Прилози историји уметничких удружења у Србији — Удружење ликовних уметника Моравске бановине*, Зборник за ликовне уметности, 13, Нови Сад, 1977, 353—354).

<sup>5</sup> Угљеша Рајчевиќ, *Здружението на југословенските ликовни уметници на Вардарска бановина во Скопје*, Разглед, 8-9, октомври-ноември, 1980. Авторот укажува дека Вернер бил во Иницијативниот одбор (1929), а потоа при основањето (1930) и секретар на ова Здружение. Познато е дека учествувал барем на првата изложба на Здружението во Скопје 1930 година.

<sup>6</sup> Види: Борис Петковски, *Социјални мотиви во македонската ликовна уметност до 1944*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет во Скопје 1977; Богдан Мусовиќ, нав. дело.

<sup>7</sup> Панче Тодоровски напиша еден текст, што е деponиран во Архивот на Македонија. Тука се наоѓаат низа подробности за животот и творештвото на помалиот брат Димо. Со оглед на извесни околности во кои живееше и работеше авторот на овој текст, многу објаснувања и тврдења треба да се разгледуваат со најголема претпазливост. Така во овој текст се тврди и тоа дека Димо Тодоровски не е роден во 1910 туку и во 1907. Споредени со некои проверени факти, укажувањата во овој текст можат делумно да бидат користени. Инаку, за другите биографски податоци упатувам на наведените трудови на Николовски и Мусовиќ.

<sup>8</sup> Се чини дека поради нив Панче Тодоровски беше обвинет за некои акти и повеќе години уомина во затвор во својата сосема рана младост (до 1926).

тој посредувал изведбата да ја добие неговиот помлад брат<sup>9</sup>. Станува збор за споменикот на таканаречениот „Кајмакчалански јунак“ (види понатаму).

И некои други зафати: на пример, идејата Димо да го изработи релјефот со портретите на кралската двојка и престолонаследникот: како и табакерата со ликот на банот жика Лазик, што требаше нему да му биде подарена за да се добие стипендија за Димо, е иницијатива на Панче<sup>10</sup>.

Не е чудно, поради тоа, што вајарот неодамна искажа особен пиетет спрема својот постар брат:

„Тука би ја подвлекле и желбата на Тодоровски оваа изложба, која е негова прва самостојна, да му ја посвети на својот починат брат Панче.

— Тој ја сакаше уметноста, сите видови уметност — вели скулпторот, со кого разговаравме по Музејот каде што се одржува неговата изложба. Од мене сакаше да направи музичар; ние двајцата имавме чувство за музика и како млади компониравме заедно“<sup>11</sup>.

Од споменатиот текст на Панче се потврдува уште поопстојно оваа изјава на Димо: произлегува дека брат му сакал систематски музички да го образува, сметајќи дека со музиката најпотполно се допира до онаа состојба на творечкиот дух, што Панче ја определувал како „транс“<sup>12</sup>.

Интересно е да се приведе и тврдењето на Панче дека тој му предложил на својот брат да се обиде вајарски да го предаде „Првото српско востание“ или „1804“. Според замислата на „инспираторот“, оваа тема требаше всушност да биде само надворешна структура за сугерирање на нешто посообразно со разбирањето на браќата: социјалната револуција, борба на потиснатите и експлоатираните. Како многу други, и оваа творба на Д. Тодоровски е уништена<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Ова е потврдено и со искажувањето на Д. Тодоровски на авторот на овој текст.

<sup>10</sup> Види кај А. Николовски и Б. Мусовиќ, навед. дела.

<sup>11</sup> С. Р., *Разговор на изложба. Ниту едно дело не е конечно*, Нова Македонија, 17.10.1980, 10. Станува збор за ретроспективната изложба на Д. Тодоровски во Музејот на современата уметност, Скопје (октомври 1980 до јануари 1981).

<sup>12</sup> Панче Тодоровски беше буден интелект: но за него уметноста само постепено станала предмет на интерес и тоа — како што самиот укажуваше — откако заклучил дека и таа може да чувствува во онаа преобразба на светот, кон која тој се стремел. Според П. Тодоровски, уметноста заслужува да биде земена под внимание во колку служи за менување на постојната општествена состојба во светот. Тој веруваше дека неговиот брат Димо е од оние уметници што особено ќе придонесат за тоа.

<sup>13</sup> Макетата наводно била развиена како купа со пет фигури: четири машки и една женска — симболот на слободата — на врвот, „со громогласен повик на усните“. Знамето било развеано како голема „драперија која ја исполнува и оживува празнината на задниот дел на композицијата. „Слободата“ ја опкружувале четири фигури, од кои предната оди во правец ист во кој и „Слободата“: „Со пет фигури Димитрие оствари јуриш на сите страни, ѝ даде на макетата осум ликови, осум предни страни. . . Композицијата обилува со разновидност на движењето. Голите тела се израз на масите, сила, рамнотежа на громогласно движење, стапалата се впиваат во подлогата. Димитрие е психолог. Од таа бугра го извлече законот на страста на револуцијата; или, поточно, би се рекло од познатието на објективноста ја извлече бурата на рево-

Според Панче (покрај низа претходни постари цртежи што, наводно, биле „подобри од тие на Љуба Ивановиќ“<sup>14</sup>, Димо во ова време (1934 ?) ја работел бистата на својот брат и на една млада девојка, што исто така не се сочувани. Панче пишува и за подоцнежните настани од животот и творештвото на Димо пред војната, за кои е познато и од други извори<sup>14</sup>.

Пред да приведач некои дополнувања за предвоеното творечко дејствување на Д. Тодоровски, сакам да укажам на едно начелно прашање.

Искажувањата кои тврдат дека развојот на македонската современа скулптура започна во мошне поразлични околности отколку тие кај сликарството, несомнено се точни. Одделно се нагласува дека на почетоките на македонската скулптура во XX-от век не им претходела на нашето тло таква ликовна традиција и инспирација, како што е тоа и случај со истовременото наше сликарство.

Меѓутоа, веќе во четвртата деценија скулпторската дејност во Македонија е сепак знатно прообемна и разновидна, во колку на оваа активност не ѝ пристапиме едностранчиво, проучувајќи ги само вајарските дела што тогаш кај нас се изведени исклучиво од македонски автори. Уште повеќе: во колку под вајарско творештво не подразбираме само интимна или „музејска“ скулптура.

Зашто во Македонија беа создадени — и сите се уништени — низа дела на споменичната скулптура. Тоа беа остварувања и на некои најистакнати југословенски уметници: Лозје Долинар (Битола, Скопје), Антун Аугустинчиќ (Скопје); а и некои почетници што тогаш дејствуваа, создадоа повеќе свои дела во Македонија: така во Битола, меѓу 1930 и 1941 година, работеше како наставник, а твореше и како вајар, Драгутин Спасиќ. Тука тој создаде два споменици и други скулптури (портрети, фигури). Спасиќ изгради споменик и во Кичево, а по војната уште еден во Битола. Тој учествуваше и на некои изложби во 30-тите години во Битола и во Скопје<sup>15</sup>.

Не е суштествено само тоа што означуваат овие споменици. Несомнено: тематско-содржински тие ја изразуваа намерата на предвое-

луцијата“. Овој опис на делото (тука непотполно приведен) е направен од П. Тодоровски во наведениот негов текст. Кога пишува за композицијата „Илinden“ од времето на војната, Панче сугерира за блискоста и за разликата меѓу овие дела (обете уништени!).

<sup>14</sup> Така П. Тодоровски дава податоци и за делото: „Во берзата за работата во Скопје нема кревет за спиење за мене, за Рагиб Мустафа“. „Рагиб“ бил претставен како седи на камен „и премногу му се спие, а е предаден во момент кога се стреснува за да не заспи и од умор да падне“. Скулптурата била помала од 1 метар. Панче додава: „Макетата на Рагиб Мустафа можеше да ѝ послужи на пропагандата само со еден расказ како фотографија на корица“. Другите искажувања се за проверка, меѓу другото и за тоа каде отишле овие дела.

<sup>15</sup> Драгутин Спасиќ е роден во Белград 1907, каде ја завршил и Уметничката школа во 1929 година. Семејството му потекнува од Дебар, а самиот зборува и македонски. Бил професор на низа познати битолски уметници (особено од групата ВДИСТ). Сега е пензионер и живее во Белград. Спасиќ излагал, на пример, на јубилејната изложба на „Јефимија“ во крајот на 1939 и почетокот на 1940 година, неколку дела: ја изложил бронзената фигурина на „Гамен“ и портретот „Глава на робот“. за кои може да се рече дека се совпаѓале со некои аспекти на реалистичката социјална уметност.

ната кралска власт да ја наметне во Македонија — и преку овој вид творештво — идејата на српскиот хегемонизам и национален шовинизам. Меѓутоа, некои од овие творби (на Долинар, на Аугустинчиќ), наспроти основната цел на нарачателот, содржеа и сериозни ликовни вредности: судбината на Македонија сакаше секој нов окупатор да ги уништува трагите на претходниот — та и сите овие споменици се уништени (како и на Д. Тодоровски) од бугарската фашистичка власт во текот на Втората светска војна.

Познато е и тоа дека сликарот Никола Мартиноски во време на своето школување во Школата за убавите уметности во Букурешт (1920—1927), се усовршуваше и во скулптура кај професорот Димитрие Пачуреа, ученик на Бурдел. Неомнено е дека она што преостана од вајарското творештво на Мартиноски, не треба изнасилено да се споредува или на кој и да е друг начин да се конфронтира со тоа на Д. Тодоровски.

Меѓутоа, и од Мартиноски, за жал, останати се само две скулптури, од кои едната е во Скопје: „Клекната женска фигура“ (гипс, 1930). Другите скулптури што биле повеќе, се уништени.

Но во таква ситуација сме и со предвоеното творештво на Тодоровски: во моментот имаме само едно сочувано (или: барем не е пронајдено за сета) негово дело од тој период. Она што знаеме за неговите творби пред 1941 година се информации од авторот и од други извори; а одделно од искажувањата на критиката (онолку малку колку што ги има) и од извесен број фотографии.

Од друга страна, вајарската постапка на Мартиноски е срастена со насоченоста на сето негово ликовно творештво од истиот предвоен период. Така и со оваа скулптура, што се засновува на општа инспирација од Бурдел, Пачуреа и Барлах (при што „алгестоста“ на Барлаховите дека е сметчена со поголема извиеност и заобленост на формите), Мартиноски се потврдува како „непоправлив“ експресионист; и тука е изделен од она што можело да се сретне (освен кај Мештровиќ, Франце Краљ) во тогашната југословенска скулптура.

Свртувајќи се по овие забелешки кон творештвото на Д. Тодоровски во четврттата деценија, ќе приведам само досега необјавени моменти.

Во 1930 година, кога одвај го започна своето школување на вајарскиот отсек на Уметничката школа во Белград, Тодоровски изведе еден вистински творечки подвиг: го создаде својот прв споменик — и прв вајарски споменик во историјата на современата македонска скулптура.

Станува збор за споменикот (1930) „на српските војници паднати на Солунскиот фронт“: изведен во селото Негорци, гевгелико, кој денес не постои. Запазени се само фото и од ова дело на Тодоровски<sup>16</sup>. Се разбира: главен извор за споменикот се секавањата на самиот автор

<sup>16</sup> Од нив може да се прочита намената на споменикот: „На српските војници/паднати на Солунскиот фронт за слобода/ на својата татковина“. Датирани е 1930 година, а се подига од „благодарните негорчани“.

— како и искажувањата на неговиот брат П. Тодоровски (види напред). Драгоцената помош во проучувањето на околностите што доведоа до подигањето на споменикот во Негорци, ми пружи и професорот Слободан Мурцев од Гевгелија<sup>17</sup>. Од неговите податоци произлегува дека на местото на веќе постојниот, граден од бугарскиот окупатор во Првата светска војна, новата власт по 1918 година настојувала да изгради свој споменик (откриен 1931). Тодоровски, како што произлегува, вајарски го дообликувал споменикот за таа цел<sup>18</sup>.

Со скромните знаења што можел дотогаш да ги добие на Уметничката школа, Димо смело се впуштил во решавањето на задачата: лиење, прво во гипс, па потоа во сивомаслинен бетон, во надприродна големина (над 2 м.), фигура на српски војник, „со пушка до нозете и со поглед кон Кајмакчалан“ (оттука популарниот маслов „Кајмакчалански јунак“)<sup>19</sup>. Тој е исчекорен врз свитканата лева нога, а (во десната рака ја држи пушката спуштена до десната нога (сл. 1 и сл. 2). Тешко е нешто особено да се каже само според фотографијата за фигурата на српскиот војник на Тодоровски: но, сепак, може да се заклучи дека таа не е под просекот на низа сродни решенија од тоа време во Југославија. Некаков школски, сè уште неизградени и здржан реализам.

Веќе во 1932 година критиката почна да го одбележува настапувањето на Д. Тодоровски. Таа година тој учествуваше на изложбата на учениците од Уметничката школа. Притоа, критичарот на „Народна одбрана“ укажува: „Најдобри се работите на г. Тодоровиќ. Неговиот стоечки машки акт оддава силно движење и динамика, сигурност во поставувањето на фигурите“<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Ја користам приликата на колегата Слободан Мурцев срдечно да му заблагодарам. Произлегува дека поранешниот бугарски споменик (од Првата светска војна) новата српска власт не успеала да го разурне, та само го дообликувала и го порачала српскиот војник што бил поставен врз веќе постојниот фундамент. Мурцев укажува дека адаптацијата, поставувањето на српскиот војник и откривањето на споменикот стана во есента на 1931 година, „не по желба на месното население, туку на врата, а во врска и со земјотресот од март 1930 година. Власта сметаше со подигнувањето на споменикот ќе го сврти вниманието на настраданото население од земјотресот и ќе ја манифестира својата „грижа за луѓето“.

<sup>18</sup> Според Д. Тодоровски, што се совпаѓа со укажувањата на неговиот брат, споменикот е добиен преку врските што Панче ги имал со некој студент Црногорец, Калезиќ (Мирко?): овој имал брат, учител во Гевгелија, и со него Димо потпишал договор за градба на споменикот во Негорци. за тоа му е платено 8.000 динари, што било „солидна“ сума: им овозможила на браќата Тодоровски да си купат нова облека и да ја подобрат својата материјална положба.

<sup>19</sup> Според тоа не е то но дека скулптурата „Гроздоберка“ од 1968 во Градскиот парк во Скопје, е „наедно и единствена скулптура што е реализирана (од Д. Т., м.з.) во бетон“ (Б. Мусовиќ, наведено дело, 31). При работата на фигурата, Димо немал друг модел освен неговото сопствено голо тело, од кое ја проучувал анатомијата. Фигурата на војникот ја лиел во гипс, а калапите ги изработил во својата соба и во дворот во Белград. Конструкцијата била засилена со штици, за да биде поцврста во текот на транспортот. Лиенето ги изведувал од главата кон нозете („на сидарски“ начин). Дотогаш имал лиено само глави и сам заклучувал каква треба да биде процедурата. Лиенето во бетон (за кое Панче тврди дека било невешто изведено и дека по три години фигурата речиси се распаѓала — што не е точно) било извршено на самото место.

<sup>20</sup> С. Радивојевиќ, *Уметнички ирејлед. Гидишна изложба Уметничке школе у Београду*, Народна одбрана, 26—27, 26. јун и 3. јул 1932.

Во 1933 година Тодоровски повторно го сврте вниманието на критиката. Така Драган Алек иќ подвлекува: „Меѓу вајарите одскокнува Тодоровиќ, што даде една голема статуа со полно сила и хармонија. Покрај него се забележуваат видни траги на една рана концентрација при работата кај Обрадовиќ (Божо, м.з.). И тој, како и Тодоровиќ се наоѓаат во период на најодушевена работа, но се разбира сè уште е тешко да се оддели што е кај нив апсолутно оригинално, а што е уште впечаток од набљудувањето на учителовата работа. Обајцата се, секако на своја корист, под непо-редното влијание на г. Палавичини, кој умеа да им импонира на своите ученици и да им го инаугурира својот сигурен поглед и мошне целисходната метода на работа. Специјално Тодоровиќ занаетски може да совлада и најтешка работа, а покрај тоа има јасна и сигурна претстава на пелината, од почетокот до крај. Тој е, нема сомнение, најголемиот талент во школата“<sup>21</sup>. Ова мислење е интересно, колку поради подвлекување на логичното и позитивното влијание на Палавичини врз Тодоровски, толку и поради мошне ласкавата оценка за можностите на младиот уметник.

Овој пат не е така штедар С. Радивоевиќ. Според него: „Во вајарското одделение на професорот г. Палавичини успешна е студијата на жена на Димитрие Тодоровиќ, иако се видливи обрасците на укочениот и затарен академизам. Тодоровиќ има иницијатива и замав на еден скроман иден уметник“<sup>22</sup>.

Овој ист критичар одбележува и во 1934 година: „Д. Тодоровиќ не се чувствува самостоен. Неговиот женски акт, иако мајсторски изработен, не е добро поставен. Тој обрнува одвишно внимание на дребнaвостите на штета на целината“<sup>23</sup>.

Од овие критички мислења, покрај согледувањата за можностите на младиот вајар, дознавме и за делата што тогаш ги создавал. Тоа се машки и женски актови во цел раст, совладани со забележлива опитност: ова можеме да го заклучиме и преку ретките фотографии на делата, кои засега не се пронајдени<sup>24</sup>. Карактеристично е дека Тодоровски, сè до повоениот период, не создаде дела со вакви димензии, туку пред сè мали скулптури, со една или повеќе фигури и различни (социјално-анегдотски пред сè) мотиви и портрети.

Наредните активности на Д. Тодоровски кои сакам да ги приведам, а за кои се останати податоци во весници и други извори, се поврзани со 1937 година.

Таа, на пример, за тоа во какви тешки околности живеел и работел Тодоровски во итната таа 1937 година: тој во летото на 1936 година (според укажувањата на П. Тодоровски) се беше вратил од војска,

<sup>21</sup> Драган Алексиќ, *Изложба руских сликара к вајара и јодшиња изложба Уметничке академије*, Време, 17.VII 1933, 6.

<sup>22</sup> С. Радивојевиќ, *Изложба Уметничке школе*, Народна одбрана, 26—27, 25 и 28 јун 1933, 415.

<sup>23</sup> Ст. Радивојевиќ, *Изложба Уметничке школе*, Народна одбрана, 28-15. VII 1934, 449—450.

<sup>24</sup> Неопходно е да се проверат некои укажувања на авторот за сопствениците на неговите дела: Тодоровски тврди дека ги поседувало покојното семејство на Милош Црњански, сликарот Караклаиќ, семејството Валчиќ од Белград.



познато ни е од неговото писмо од Друштвото на пријателите на уметноста „Јефимија“ во Скопје<sup>25</sup>. А за тоа дека Тодоровски побарал и добил помош од Друштвото — известува и весникот Скопски гласник, со мошне добронамерен однос спрема уметникот<sup>26</sup>.

Сепак и во овој тежок период на својот живот, Тодоровски ја продолжи својата вајарска дејност.

Очигледно е дека интересот за споменичнага скулптура се јавува кај овој уметник во целиот предвоен период. Така на конкурсот, распишан во Скопје во 1936—1937 година за коњаничките фигури на кралевите Петар I и Александар I, учествуваше и Тодоровски: тој тогаш бил во Прилеп, каде дојде по неколкумесечен престој во Белград.

„Конкурвенцијата“ на конкурсот биле несомнено силна: меѓу другите учествуваа вајарите Антун Августинчир и Петар Палавичини (бивш професор на Тодоровски); двајцата ја добиле втората награда, зашто првата не е ниту доделена<sup>27</sup>.

Што се однесува до идејната скица — макетата на Д. Тодоровски, таа се состоела од две гипсени коњанички фигури со исукани сабји на кралевите Петар I и Александар<sup>28</sup>. За оваа своја работа Димо добил откупна награда од 3.000 динари, за што пишуваше и весникот „Време“<sup>29</sup>.

Со 1937 година е поврзан и еден друг детал од дејствувањето на на Д. Тодоровски. „Јефимија“, меѓу бројните свои активности во втората половина на четвртата деценија, приреди во Скопје и повеќе таканаречени „усни новини“. Од она што може да се заклучи за програмите на овие приредби; како и од податоците на повеќе лица што учествувале во работата на Друштвото „Јефимија“, произлегува дека со

<sup>25</sup> Во архивата на „Јефимија“, сега во МСУ—Белград (ксерокс-копија поседува архивското одделение на МАНУ—Скопје).

<sup>26</sup> „Една симпатична одлука сепак е донесена. Јефимија му одреди на еден сиромашен уметник од Прилеп г. Тодоровиќ, помош од 500 динари. Против таа одлука не беше ниту благајникот на Јефимија, што инаку мошне интересно ја разбира улогата на благајникот. Според него, имено, благајникот има задача парите само да ги прима, но не и да ги дава. Заборавил само едно: дека, Јефимија не е банка што го ужива членот 5 од Уредбата за парич. заводи, туку културно друштво, за кое парите чинат само толку во колку се даваат на корист и за добро на уметноста“ (Аноним, „Јефимија“ и њен штапич царолски, Скопски гласник, 6. II 1937, 4).

<sup>27</sup> Види особено: Јосиф Михајловиќ, *Подизање споменика краљу Пејру I Великом Ослободителу и вишешком краљу Александру I Ујединителу, у Скопљу*, Јужни Преглед, И, јануар 1937, 73—81. Овој конкурс бил распишан во ноември 1936 и траел до 31 јануари 1937 година.

<sup>28</sup> Информацијата е добиена од самиот автор. За оваа скулптура Панче Тодоровски укажува: Димо се вратил од војска во летото на 1936 година; кога дознал од весници дека конкурсот е распишан, Панче му го јавил ова на својот брат, кој во тоа време бил во Прилеп. Гипсената скица—макетата, со коиите што имале нозе „цврсто впиени во почвата“, веројатно е уништена за време на војната: тогаш биле отстранети и двете коњанички бронзени фигури изработени од Августинчич.

<sup>29</sup> Аноним, *На шриу пред Душановим мошиом у Скопљу йодићице се споменик краљу Пејру I и краљу Александру I*, Време, 16. II 1937. Во текстот се укажува дека една откупна награда од 3.000 динари му е додела на младиот уметник од Прилеп, за макетата што претставува симпатично, иако сè уште недоволно опитно решение. Чудно е што оваа значајна епизода во дејствувањето на Тодоровски не е ниту спомената во трудот на Б. Мусовиќ: со неа се открива многу поцврст и поконтинуиран развикот на вајарското творештво на уметникот во предвоениот период.

„усните новини“ често се соопштувале актуелни политички и социјални теми: понекогаш под влијание на прогресивните сили (нред сè на комунистите) во Скопје, тие биле толкувани на начин што не се совпаѓал секогаш со официјалната политика — или сосема ѝ се спротивставувал<sup>30</sup>. Како и некои постари негови колеги (Мартиноски, Пјер Крижаниќ) така и Тодоровски учествуваше на едни од усните новини со свои карикатури<sup>31</sup>.

Со оглед дека не бил опитен во оваа дисциплина; а од друга страна тоа било и јавно „концертно“ изведување пред публиката, Тодоровски чувствувал посебна одговорност. Тој одбрал актуелна политичка тема за сатирично да ја прикаже ситуацијата во фашистичка Германија: дека таму недостигала некои прехранбени производи, а се трошат пари за оружје<sup>32</sup>.

Напроти информациите во печатот според кои Тодоровски ќе учествува на „Јубилејната изложба“ во Скопје, во 1937 година, а по повод 25-годишнината од „ослободувањето на Јужна Србија“<sup>33</sup>, тој не излагал на неа<sup>34</sup>.

Едно наредно споменување на Д. Тодоровски од белградската критика, е поврзано со друга изложба во 1937 година и е сосема кратко: „Од останатите (вајари, м.з.) треба да се споменат. . . Владета Пиперски, што се јавува по долго време и Димитрие Тодоровиќ“<sup>35</sup>.

Тодоровски учествуваше на уште една предвоена изложба, но овој пат во Прилеп. За да дојде до неа одделна заслуга има и самиот тој. Имено, според укажувањето на уметникот<sup>36</sup>, почнувајќи од 1934 (?), Тодоровски развил во Прилеп специфична дејност; ги собирал околу себе аматерите — љубителите на ликовната уметност, меѓу кои биле и Александар (Цане) Секулоски, Ангеле Ивановски (тогаш, овој подоцнежен сликар и сценогра-физведувач во пензија, беше берберин), Киро

<sup>30</sup> За „усните новини“ види пред сè во архивата на „Јефимија“, а и во скопскиот дневен печат. Искажувањата на низа членови на „Јефимија“ покажуваат дека „усните новини“ навистина често биле користени за соопштување на „лево“ ориентирани информации за низа актуелни настани.

<sup>31</sup> Во архивата на „Јефимија“ е одбележано дека во „усните новини“ од 20 март 1937 година ќе учествува со карикатури и Д. Тодоровски.

<sup>32</sup> Карикатурите претставувале всушност четири епизоди на своевиден стрип. Во првата бил претставен замислен маж, во градска облека, седнат крај маса (Германец). Покрај него било куче, со долго тело и мали нозе. Во втората, телото на песот уште повеќе се издолжило, а нозете се намалиле. Во третата — песот речиси се претворил во колбас. Во четвртата — „колбасот“ го сече мажот за да го јаде. Под карикатурите било напишано: „Случај во Германија“. Имало и „музичка придружба“ додека Тодоровски ја реализирал својата „точка“.

<sup>33</sup> Аноним, *Двадесет јужносрбијанских сликара ирпирејују изложбу својих радова*, Време, 10.X.1937, 9.

<sup>34</sup> Ова се гледа од каталогот на изложбата, а и од приказот во списанието „Јужен преглед“ за оваа изложба, (П., *Јубиларна изложба јужносрбијанских уметника*, Јужни преглед 10, октобар 1937, 434—436).

<sup>35</sup> Ђорѓе Поповиќ, *Прва Јесења изложба Удружења ликовних уметника*, Прав да, 29.XII.1937.

<sup>36</sup> Во неколку разговори водени во последните години Тодоровски ми ги даде овие информации. *Види ги Ксенија Гаврош, Ајлеле Ивановски, Нова Македонија* 2, XI 1961.

Миновски-Мината, Трајче Николовски, Ѓорѓи Ачевски, Јордан Поновски-Моцо и др. Понекогаш се собирале до десетмина, а редовно доаѓале на часовите барем петмина. Со овие св. и м. а.ди сограѓани Тодоровски работел преку летото. Им поставувал како задача пртачко совладување на мотиви какви што се мртва природа (овошје), гипсени портрети, драперии и слично. Се работело во некогашната стара грчка школа, во која подоцна било сместено жен.кото др.маќинско училиште. Една од училиниците била приспособена за работа. Не смнено е дека ова залагање на Димо претставува дел од општата клима во Прилеп во тие години на обиди да се засили културно-уметничката дејност. За тоа особено придонесоа, кога станува збор за ликовната уметност, неколку личности<sup>37</sup>.

Така одделно треба да се одбележи дејствувањето на хрватскиот сликар Велебит Рендик, кој работеше во Прилеп од 1929 до 1941 година. Како професор тој тука изврши големо влијание врз неколку македонски уметници, а особено врз Борко Лазески<sup>38</sup>, преку непрекидна работа со нив и со насочување на нивниот талент и интерес користејќи своевидно стимулирање<sup>39</sup>. Забележливо е широкото дејствување и на Лазески: во драмската и ликовната уметност, кое имаше јасни напредни естетски и политички цели.

Во публикацијата „Прилеп и Прилепско низ историјата“ (стр. 108), се укажува: „Во 1938 постои ликовна група на аматерска основа наречена „Сеуметност“ предводена од вајарот Димче Тодоровски“. И овде има неколку работи што треба да се доуточнат и дополнат.

Прво, Друштвото „Сеуметност“ е основано во септември 1937 година и се чини дека името му било „Уметничко здружение.“<sup>40</sup>

Второ, Тодоровски никако не можел да ја раководи вајарско-сликарската секција во 1938 година, зашто веќе од есента на 1937 година се вработил во театарот во Ниш.

Трето, таа сликарско-вајарска секција отворија на Велигден 1938 година своја прва изложба во салата на Прилепската гимназија, на која учествувал и Тодоровски како активен член<sup>41</sup>.

Според тоа, очигледен е придонесот на Тодоровски во развојот на ликовниот живот во Прилеп пред 1941 година, наспроти ите мачни околности на тогашниот негов живот.

Во Ниш Тодоровски го изработи во гипс (1938/9) „Портретот на Мија“ (сопствен. на д-р Иван Валчиќ, Белград): тоа е, за сега, единствен

<sup>37</sup> Види: ИНИ—Скопје, *Прилеп и прилејско низ историјата*, Прилеп, 1972.

<sup>38</sup> Види: Соња Абациева-Димитрова, *Борко Лазески*, Македонска книга — МСУ, Скопје, 1979 (каде се приведени и естетските и политичките, напредни, цели на ова дејствување на Лазески).

<sup>39</sup> Се чини дека дејноста на Рендик се преплетувала со таа на Тодоровски, но секако била посодержајна и појасно насочена: а се совпаѓала со дејствувањето на напредните сили во Прилеп.

<sup>40</sup> Види: Аноним, *На Ускрс ошвара своју изложбу сликарско-вајарска секција уметничкој удружења у Прилепу*, Плитика, 21.IV 1938, 11.

<sup>41</sup> „Излагачите се сите членови на Уметничкото здружение: Велебит Рендик, Димитрие Тодоровиќ, Кирило Минџиќ, Машан Вуловиќ, Александар Секулиќ, Ангел Јовановиќ и Трајче Николиќ (Аноним, навед. дело, под заб. 40).

ното негово зачувано дело од пред војната (сл. 3 и сл. 4). Ликот на младото девојче е граден со внимателно изведени физички белези, сообразно со еден лирски портетен реализам карактеристичен за предвоената белградска скулптура: на пример на П. Палавичини, професорот на Тодоровски.

Конечно, познато е дека македонскиот вајар и во 1939 година учествувал на еден конкурс: овој пат тоа било во Ниш, за споменикот на кралот Александар I. Тодоровски и тука добил откупна награда<sup>42</sup>. На конкурсот инаку победил вајарот Радета Станковиќ<sup>43</sup>.

За односот спрема Тодоровски од страна на „Јефимија“ е карактеристично дека таа го поканила на својата јубилејна изложба во 1939 година, но (како што известува весникот „Јужна Србија“ од 25. XII т.г.): тој не одговорил на таа покана.

\* \* \*

Резимирајќи некои општи впечатоци за предвоеното (сепак доста разновидно) уметничко дејствување на Тодоровски, се заклучува дека тоа во голем дел ѝ беше блиско на социјалната уметност од тоа време во Југославија.

Со право е укажано дека ова творештво на македонскиот вајар е израз на потребата да се преведе личната социјална и животна ситуација — во мотиви што ја осмислуваат како дел на стварноста на голем број сродни човечки судбини<sup>44</sup>. Работени во тешки услови, без надежа да бидат откупени, овие дела на Тодоровски, за жал, веќе и не постојат.

За поограничените можности на скулптурата да изрази критичен и спротивставен однос спрема социјалната стварност на предвоените период, е пишувано повеќе пати кај нас. Од тие согледувања проѕлегуваат дека тоа се должи пред сè на основните материјални и физички особини на оваа ликовна дисциплина. Тоа нешто несомнено важи и за творбите на Тодоровски со социјални мотиви, што беа работени во мали димензии и во погоден за работа, но кревок и непостојан материјал<sup>45</sup>.

Суштествено е исто така сите пројави на интересот за социјални мотиви во Македонија и во сликарството и во вајарството, од превоеониот период, да бидат објективно и справедливо оценети<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> И оваа идејна скица — макета на Тодоровски со коњаничката фигура на кралот е уништена. Концепцијата била сродна со таа за Скопје, само што Александар бил без сабја.

<sup>43</sup> Стојиљковиќ, *У Нишу јуче свечано ошкривен сѝоменик краљу Александру I Ујединишлељу*, Политика, 36/1939, бр. 11. 333, 7—8.

<sup>44</sup> Види навед. дела на Б. Мусовиќ, и А. Николовски.

<sup>45</sup> Juraj Baldini, *Jugoslovensko angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo*, in: *Revolucionarno kiparstvo*, Spektar, Zagreb, 1977, 10—11.

<sup>46</sup> Така сосема е неприфатлива споредбата што ја прави Б. Мусовиќ меѓу „социјалниот коефициент“ на Д. Тодоровски и Н. Мартиновски (види навед. дело, 14): „Тодоровски овој мотив не го гледа само како своевидна, формална, пиктурална сензација, како, на пример, Никола Мартиновски во сликарството во истата средина и време, туку како дел од себеси, — неговиот начин на живеење и неговата средина“. Веќе предвоената критика многу пати го подвлече токму творечкото надраснување и соживување на Мартиновски со социјалните мотиви што ги обработуваше. Се нагла-

*Време на војната*

Во досегашните студии за Димо Тодоровски се подвлекува значењето на годините на војната за неговото уметничко оформување<sup>47</sup>. Овој впечаток се наметнал поради неколку моменти.

Пред сè, зголемена е вајарската активност на уметникот (портрети, фигури, жанр-сцени, композиции со историска тематсика и повеќе фигури итн.). И, што е најважно, останати се релативно доста сочувани дела или за нив се располага со извесна документација (фотоси).

Потоа, само во Скопје Тодоровски двапати настапи на групни изложби: во 1942 и 1943 година; ќе додадам дека во илтите тие години излагаше и во Софија, а во 1943 и во Битола<sup>48</sup>.

Беше вработен во Народниот музеј во Скопје, а соработуваше и во Народниот театар итн.

Во ова време Тодоровски го зацврсти пријателството со В. Поповиќ—Цицо, а исто така со З. Блажиќ, Т. Владимирски и Н. Мартиноски. Тоа се елементи што се битни за кохезијата за оваа наша прва ликовна генерација. Наспроти обидот на бугарскиот окупатор: преку вклучувањето во изложбите во Скопје и Софија да создаде привид за организираното учество во културниот живот на македонските уметници; и дека тие ја поддржуваат неговата политика, укажано е во студиите за Мартиноски, Поповиќ-Цицо, Борко Лазески и Тодоровски<sup>49</sup>, дека тие на различен начин го потпомагале народноослобидителното движење. А стапија, во првиот миг кога беа повикани и во неговите редови, работејќи пред сè за Агитпропот на Главниот штаб на НОВ.

Од друга страна, да беа зачувани предвоените дела на Тодоровски, колку и да беше мал нивниот број, тие во секој случај ќе значеа многу повеќе за согледување на неговото творештво отколку значајните, но сепак не и уметнички повпечатливите творби создадени во време на војната<sup>50</sup>.

---

сува дека неговите дела се хумани, полни со човечност; дека се „дел од животот“, како негов „верен отисок ја изразуваа неговата темпа страна“; дека Мартиноски е првиот сликар што на македонската стварност ѝ пристапил со отворени очи, „со сочувство за братот — печалбар и напуштените деца — скитници од улицата“ итн. (види: Борис Петковски, Социјални мотиви у стваралаштву Николе Мартиноског од 1941, Зборник за ликовну уметност, 12, Матица српска, Нови Сад, 1975).

<sup>47</sup> Во наведените дела на А. Николовски и Б. Мусовиќ.

<sup>48</sup> На XVI и XVII општа ликовна изложба во Софија: тука Тодоровски излагал некои од делата видени и во Скопје, што се гледа и од каталозите. Во Битола излагаше со Владимирски, Шојлев и Мартиноски во јуни 1943 година. (Аноним, *Художествена изложба во Битола ојкрива св въ неделя ойѣ скойскийѣ художници, Цѣлокуйна Бълѣгѣрия* 2. VI.1943.

<sup>49</sup> Во студиите пишувани од Б. Петковски, С. Абациева Димитрова итн.

<sup>50</sup> Делата на Тодоровски од воените години се опстојно обработени од А. Николовски. Тука може да се додаде и „Портретот на Икономов“, бронза, настанат на време на војната (сп. на Ц. Икономов, Белград), а што досега не беше обработен; ги содржи сите белези на творештвото на Тодоровски од тие години (студиозна портретна реалистичка обработка).

*Повоен период*

Веќе укажав дека немам за цел да го претставам целосно ниту овој дел од творештвото на Тодоровски. Сметам дека досегашните студии главно ја поставија линијата на неговиот развој, а уочија и некои од суштествените белези на неговите дела настанати по 1945 година.

И она вреднување, за кое пледирам во почетокот на овој текст, исто така не е заобиколено; но проучувањето на одделни остварувања сè уште наметнува низа нерешени прашања.

Така, постојат некои дела за кои сакам да приведам одделни свои согледувања, во обид за нивното поопстојно проучување.

\* \* \*

За согледување ширината на инспирациите; за усогласеноста или блискоста на постапата на Тодоровски со ликовни решенија чија тематска, содржинска и ликовна физиономија потенцијално се предлага на неговиот вајарски интерес, може да ни послужи и неговото дело релјефот „Бегалци“ (гипс, 34 × 34, 1951). За овој и други релјефи од овој период („Сердарот“, 1952 и „Средба“) е одбележано: „Овие релјефи за своја идејна подлога ја имаат наративноста, односно историско-политичката содржина“<sup>51</sup>.

Сметам дека се наметнува можноста за споредба на „Бегалци“ на Тодоровски со истоименото дело на Оноре Домие (1808—1879), гипсениот релјеф „Бегалци“, од 1848—1849 (сл. 5 и сл. 6). Интересна е блискоста на композиционата поставка, на пластичното решение кај одделни фигури и детали. Големiot француски уметник, познат со својата постојана свртеност кон социјалните проблеми на своето време и со својата жестока критичност спрема појавите во француското општество, во ова свое дело ја предава темата со своевиден романтичен реализам, во кој се забележливи некои „предимпресионистички“ моменти<sup>52</sup>. Во доживувањето на една трајна и општа трагедија на луѓето, веројатно се наоѓаат претпоставките за голема сродност на „Бегалците“ на Тодоровски со творбата на Домие.

Скулптурата „Јама“ (бронза, 1956) е дело грижливо прикажано во студиите на Николовски и Мусовиќ: особено детално се разгледани моментите што ја условиле генезата и обликувањето на оваа значајна творба во творештвото на Тодоровски (сл. 7).

Од овие согледувања произлегоа и различни мислења за општите стилско-формални врски на „Јама“ со творбите на некои други уметници.

Така Мусовиќ, сакајќи да го „исчисти“ односот кон оваа творба од можни застранувања во определувањето на стилските извори и срод-

<sup>51</sup> Б. Мусовиќ, навед. дело, 22.

<sup>52</sup> Види: René Iullian, Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme, Paris 1969; Adam Votula — Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Krakow, 1980,

ности, искажува несогласување со извесно мислење на А. Николовски. Така тој го оспорува тврдењето дека во „Јама“ има елементи што ја доближуваат до Роденовата творба „Граѓаните од Кале“ (бронза, 1884—6). Исто така Мусовиќ смета дека не може да се прифати мислењето за „Јама“ како „за типично споменична скулптура“<sup>53</sup>.

Меѓутоа, дека оваа творба содржи во себе монументално разбирање на формите, го потврди самиот автор: Тодоровски ја искористи едната машка фигура од „Јама“, на природно зголемена, за обликување на својот „Споменик од НОВ“ во Дабница (бронза, 1972).

Што се однесува на споредбата на „Јама“ со Роденовите „Граѓани од Кале“, можеби таа и не дејствува особено убедливо. Меѓутоа, посуштествено е прашањето дали Тодоровски најде поттик кај некое друго дело на големиот претходник. Се чини дека на оваа дилема може да се одговори потврдно. И тоа предлагајќи повеќе Роденови творби како извор за можни инспирации — или споредби.

Пред сè, тоа е делото „Старата куртизана“, бронза од 1885 година (сл. 8). Во „Јама“ на Тодоровски женската фигура што е највисоко поставена, според општиот свој пластичен состав и видот на психолошко-емоционалната изразеност, мошне ѝ се доближува: свиснати меса, грохнато, изнемоштено тело, отпуштени старечки гради итн., се бележи карактеристични и за двете фигури.

Од друга страна, творечката клима во која е создадена „Јама“ на Тодоровски, соопштува за една човечка драма во која кривките човечки личности се изложени на, фигуративно речено, „пеколни и жуженија“. Се предлага така и доближувањето на ова дело на македонскиот уметник до патетичната и драматична монументална творба на Роден: „Вратата на пеколот“, 1880—1917, но практично недовршена (сл. 9)<sup>54</sup>. Прифатлив е впечатокот дека пластичната логика, на одделни делови од оваа творба на Роден, е присутна и во творечката имгинација преку која Тодоровски дојде до реализација на „Јама“.

Се разбира: овие сугестии за споредби на „Јама“ со Роденовите дела што ги посочив, не му одземаат на Тодоровски ништо од неговата индивидуална творечка концепција и решенија. Но тоа не значи дека на „Јама“ ѝ се потребни некои додега изнајвилени вреднувања. Се наведува и пишувањето на печатотот во градот Дижон во 1962 година за „Јама“. Тоа се несомнено мошне ласкави и убави искажувања. Но не треба да се зборави и тоа дека овој град не е развиена и приемлива ликовна средина, кога станува збор за современи ликовни истражувања<sup>55</sup>.

Во повеното творештво на Тодоровски се izdelуваат и други две дела, чија општа поставеност содржи меѓусебни блискости, но и вид-

<sup>53</sup> Б. Мусовиќ, навед. дело.

<sup>54</sup> Види: Н. Н. Arnason moderna umetnost Jugoslavija, Beograd, 1976, 59.

Роденовото дело е обид да се згусне во една творба комплексна, речиси митски поставена и доживеана дилема на човековото постоење. Оттука, се наметна специфична вајарска изразителност и сложена организација на одделни делови.

<sup>55</sup> „Едно единствено дело, големо според својата инспирација и својата изведба, „Јама“ на Димо Тодоровски. Оваа бронза... самата би заслужувала една посета. Таа е трогателна до можното. Бедата, безнадежноста, страдањето во овие три сущ-

ливи тематско-содржински и вајарски разлики. Тоа се скулптурите „Низа“ (1979) и „Македонска пиета“ (1976). За „Низа“ (сл. 10) е укажано дека Тодоровски уште одамна работел „на тема нижење тутун, но таа фигура ја завршил дури минатата 1979 година“<sup>56</sup>. Ова општо земено е точно. Но Тодоровски првата варијанта во гипс на „Низа“ ја довршил уште поодамна (најдоцна во 1965 (сл. 11))<sup>57</sup>.

И за обете варијанти на „Низа“ е можно да се предложи како веројатна инспирација (во општата постапка и во низа детали) делото на Иван Мештровиќ „Историја на Хрватите“, бронза 1932 (сл. 11)<sup>58</sup>. Делото на Мештровиќ е разгледувано од д-р Ж. Видовиќ<sup>59</sup>, како едно од оние што вајарот ги замислил за сообразување со просторот или со дадена архитектура. Притоа, Жарковиќ на неколку пати ги укажува вредностите и недостатоците на оваа творба, во споредба со другите дела на Мештровиќ: тие укажувања, во принцип, можат да се применат и при оценување на „Низа“ и на „Пиета“ на Тодоровски.

Така сметам дека и ова втора творба на македонскиот уметник е податлива за споредба со „Историја на Хрватите“ од Мештровиќ. Како што е точно укажано и на сродноста меѓу главата на мајката во „Пиета“ (сл. 12) и делото на Мештровиќ „Мојата мајка“, бронза од 1909 година<sup>60</sup>.

Во „Пиета“ Тодоровски како да извршил своевидно духовно обопштување на низа претходни решенија на оваа и други сродни тем.: од „Авињонската пиета“ (XV век), преку Микеланџеловата „Пиета“ (во Базиликата „Св Петар“ во Рим, XV век), до веќе посочената „Историја на Хрватите“ на Мештровиќ— а притоа зачува една лична димензија дури и кога таа значи помалу убедливо пластично решение на општите (структурални) и поединечни вајарски проблеми<sup>31</sup>.

тества се чудесно обединети во едно)пропаѓање, од кое тие на можат да се извлекат. Пластиката е супериорно проучена и ние имаме едно дело што му прави чест на уметноста и на уметникот“ (M. S., Exposition d'art contemporain macédonien au Cellier—de—Clairvaux, les Dépêches, 18. X 1862) И другата критика е еднакво впечатлива: во неа творбата на Тодоровски се споредува со големината на Гоја, „во својата бронзена визија со полно право и без какво и да е здржување треба да ѝ се восхитуваме на оваа изненадувачка творба (Bourgeois Gien, L'exposition des arts contemporains en Macédoine, Le Bien Public, Dijon, 17. X 1962).

<sup>56</sup> Б. Мусовиќ, навед. дело.

<sup>57</sup> Оваа прва „Низа“ е публикувана во списанието „Културен живот“ бр. 9—10, ноември—декември 1965. Разликите на двете варијанти се уочливи врз ликот на жената: во моделацијата (поизразителна, со втречен поглед во првата) и во фризура и во покривањето на главата; постојат разлики и во други детали (обликувањето на носете и сл.).

<sup>58</sup> „Историја на Хрватите“ е висока 1,68 м и се наоѓа пред Правниот факултет во Загреб.

<sup>59</sup> D-r Žarko yidović, Meštrović i sukob skulptura sa arhitekturom, Veselin Masleša, Sarajevo, 1961.

<sup>60</sup> Б. Мусовиќ, навед. дело.

<sup>61</sup> Некои мислења за „Историја на Хрватите“ на Мештровиќ, во општа смисла можат да се однесуваат и за „Низа“ и за „Пиета“ од Д. Тодоровски: стремежот конструкцијата на скулптурата да се спасува со облеката со што се добива блок, разбран како вредност сам по себе; третманот како полна скулптура токму поради својата форма со големи волумени и со помош на драперијата.



\* \* \*

Останува да се допроучи и прашањето колку Петар Палавичини влијаел на својот некогашен ученик. Овој пат само ќе го зачнам одговорот на него.

Ако сето ова се разгледува од формална гледна точка, односно: какво било непосредното влијание на Палавичини во време на школувањето на Тодоровски, можеме да се повикаме на веќе посочените критики; и да ги примиме со внимание, но не и како категоричен факт, споменуваните резерви на Тодоровски спрема Палавичини и како професор и како човек<sup>62</sup>. Сигурно е дека голем дел од предвоеното и повоеното творештво на Тодоровски е мошне поинакво од тоа на Палавичини. Меѓутоа, во низа фигури (особено женски) на македонскиот вајар, сè до неговите последни реализации од 1979 година: „Девојка“ 1956, „Акт“, 1957, „Рибар“, 1979, „Девојка со буба мара“, 1979, се забележува кај Тодоровски сродноста и напор (не особено успешен) за доближување до истенченоста, деликатноста и лиричноста во творештвото на српскиот вајар. Притоа, Тодоровски инсистира да ја одбегне статичноста на фигурите и да им соопшти карактеристични, понекогаш дури наметливо необични движења и ставови.

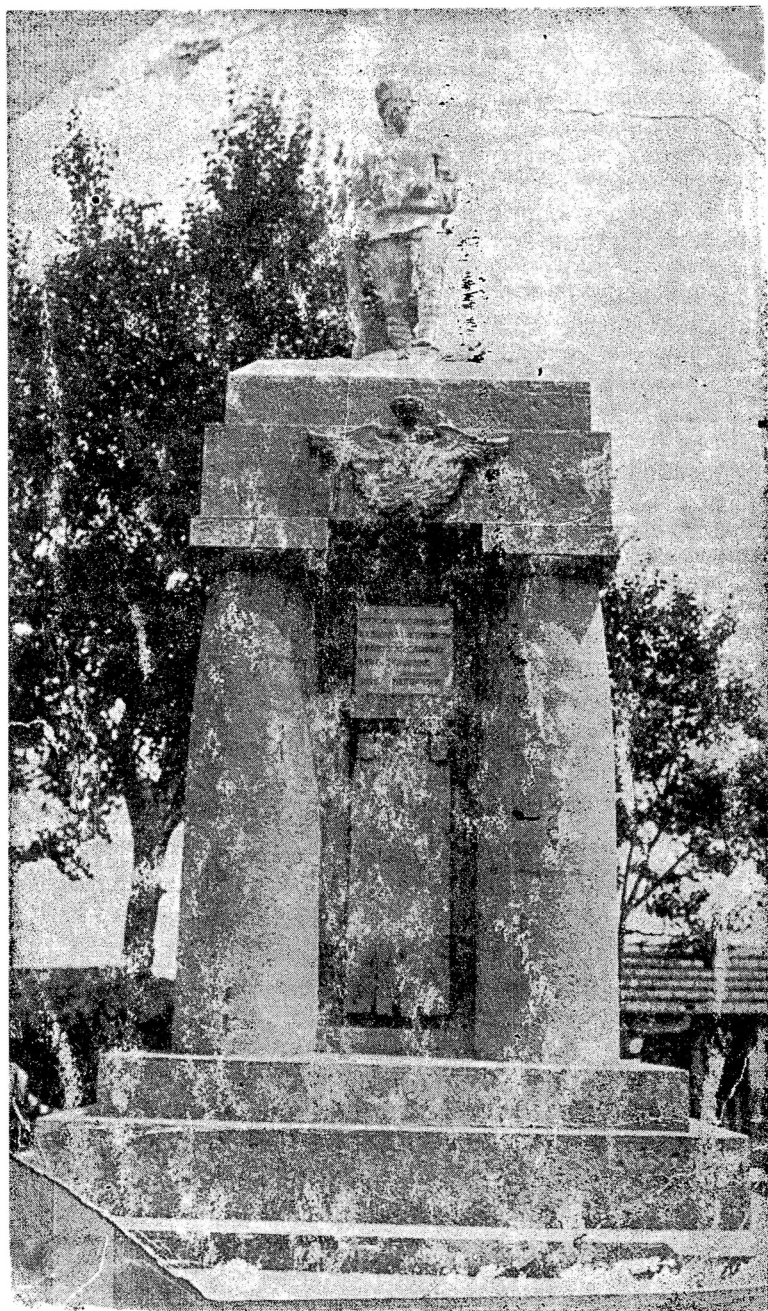
\* \* \*

На крајот на овој обид да придонесам за што пообјективното согледување на вајарското творештво на Димо Тодоровски, ќе ги приведам зборовите од еден свој поранешен текст:

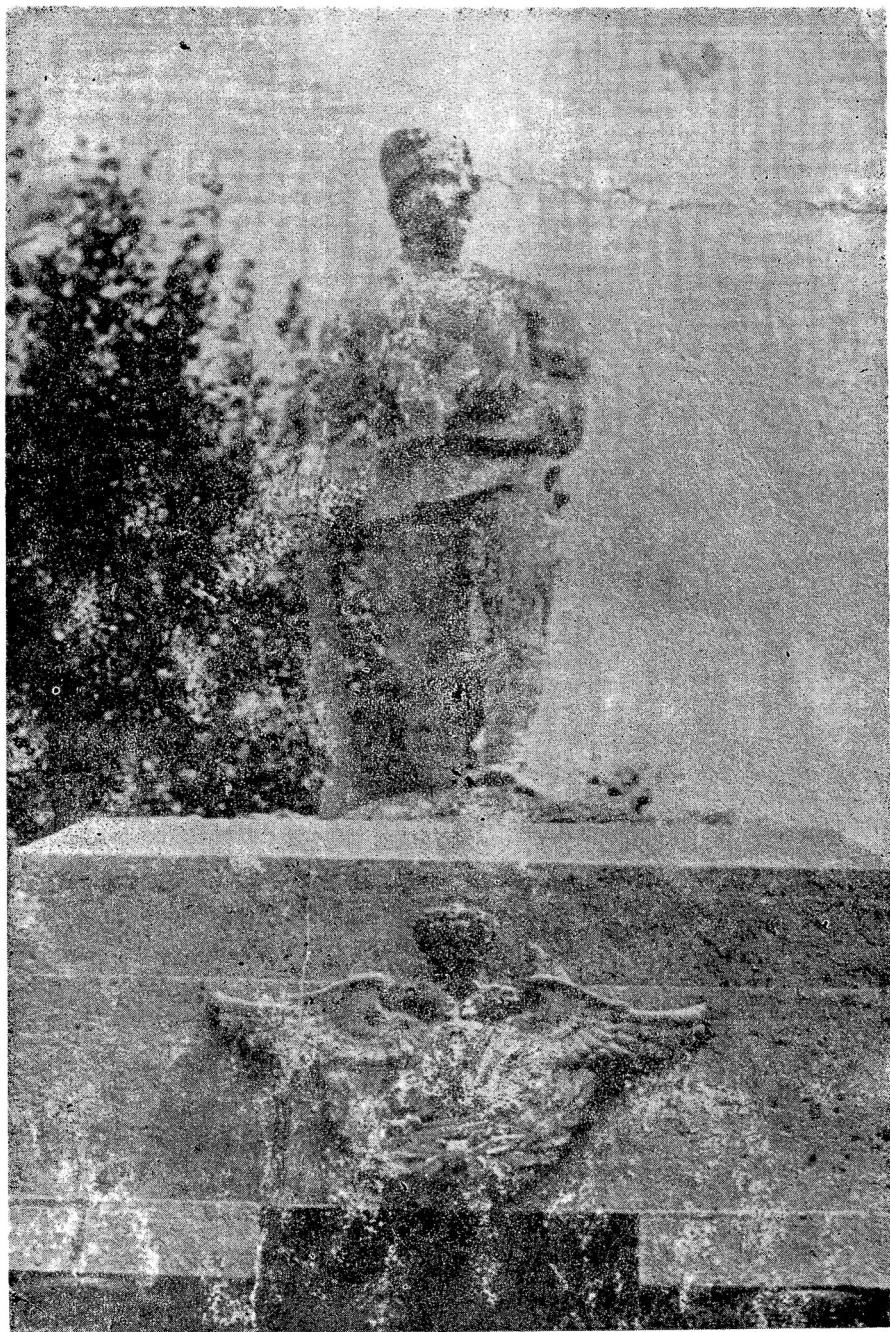
„Од денешна перспектива прецизно се профилира историската функција на Тодоровски, во една од најдинамичните области на македонската национална култура во последниве децении. Овој уметник имаше чест, наедно и голема културно-историска одговорност, да биде основач на модерната македонска скулптура. Нашите сегашни духовни, посебно естетски хоризонти, не само што ништо суштинско не можат да му одземат или коретираат во објективната поставеност на оваа творештво, туку се јавуваат како можност за една суштински нова валоризација на неговите и културно-историски и битно уметнички достоинства“<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Б. Мусовиќ (навед. дело) укажува на овој момент; тоа го потврдува, но со многу остри осуди за односот на Палавичини спрема Димо и неговиот брат Панче Тодоровски.

<sup>63</sup> Борис Петковски, Димо Тодоровски, во: Откривања, Мисла, Скопје, 1977



Сл. 1. Димо Тодоровски, Споменик на српските војници паднати на Солунскиот Фронд, бетон, 1930, с. Негорци (уништен)



Сл. 2. Споменик на српските војници паднати на Солунскиот фронт;  
детал: фигура на „Кајмакчаланскиот јунак“



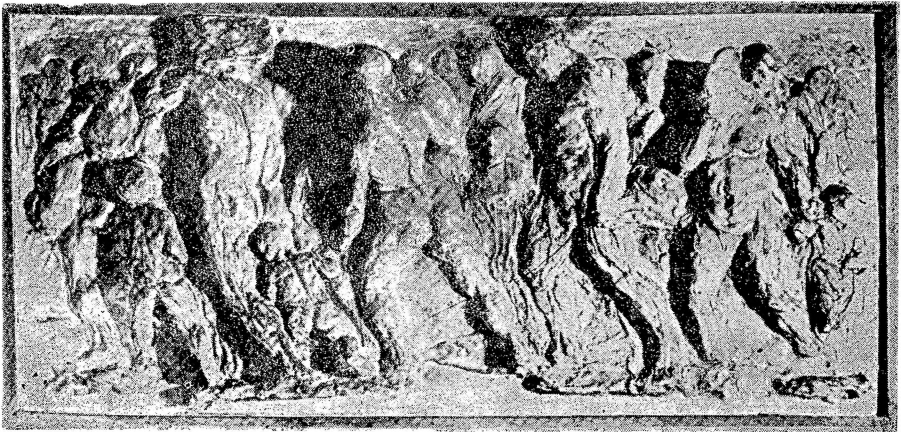
Сл. 3. Димо Тодоровски. Портрет на Мија, гипс, 1938/9



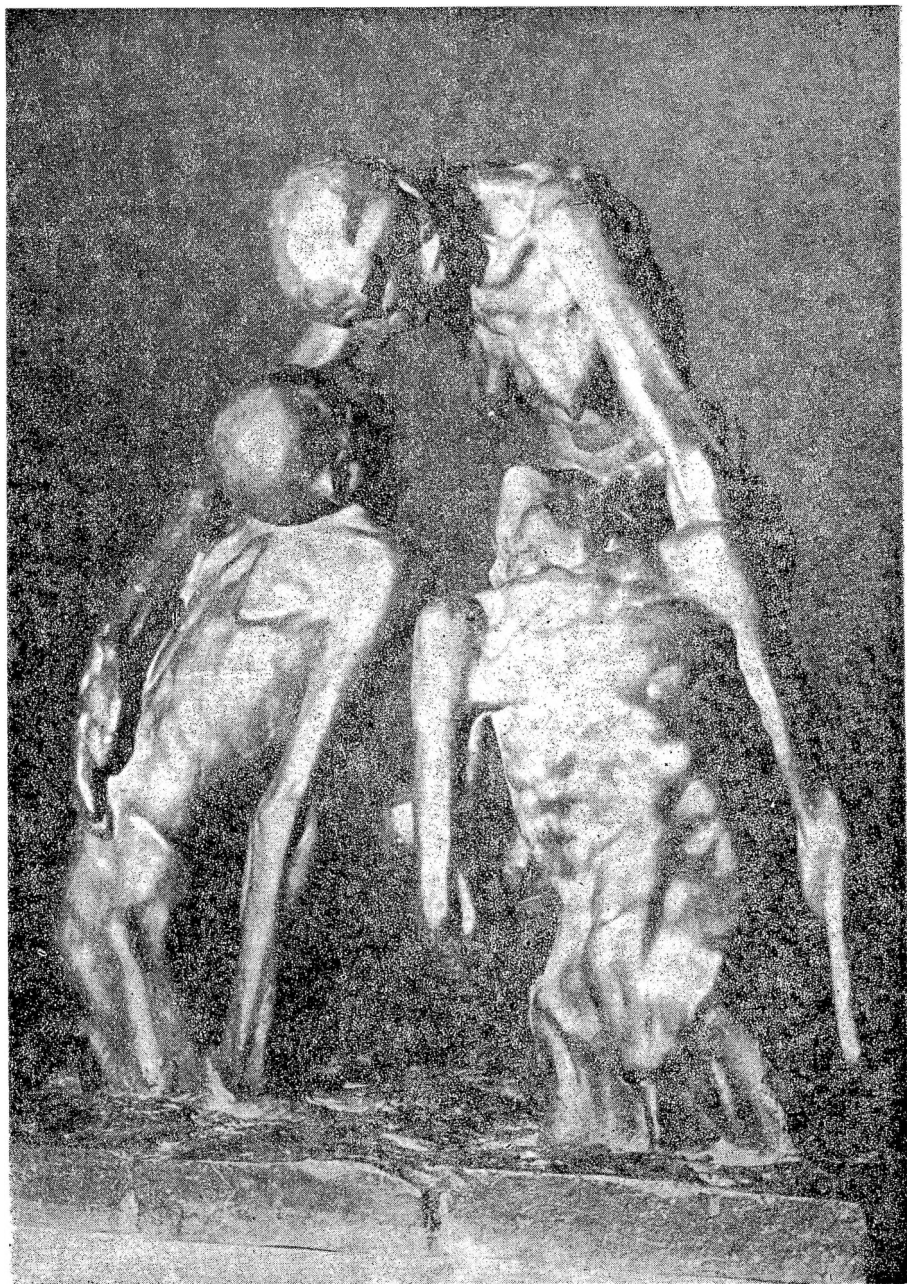
Сл. 4. Портрет на Мија



Сл. 5. Димо Тодоровски, Бегалци, релјеф во гипс, 1951



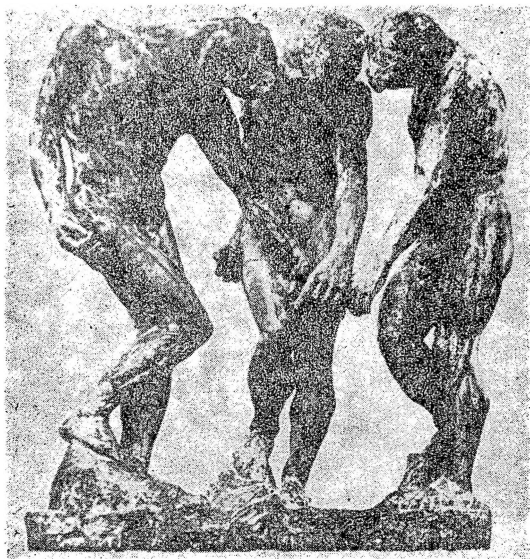
Сл. 6. Оноре Домие, Бегалци релјеф гипс, ок. 1848—1849



Сл. 7. Димо Тодоровски, Јама, бронза, 1956



Сл. 8. Огис Роден, Старата куртизана, бронза, 1885



Сл. 9. Огист Роден, Три сенки, бронза, 1880





Сл. 10. Димо Тодоровски, Низа, гипс, ок. 1965 (I верзија)



Сл. 11. Иван Мештровиќ, Историја на Хрватите, бронза, 1932 (лиена 1964)



Сл. 12. Димо Тодоровски, Пиета, бронза, 1976

Böris Pëtkövski

## CONTRIBUTION A LA CONNAISSANCE DE LA VIE ET DE L'OEUVRE DU SCULPTEUR DIMO TODOROVSKI

La vie et l'oeuvre du sculpteur Dimo Todorovski (1910, Salonique), fondateur de la sculpture macédonienne contemporaine, ont déjà fait l'objet de plus d'une étude. L'auteur de ce travail montre pourtant, que toutes ces études n'ont pas encore pu éclairer complètement l'art de cet artiste important. Il apporte donc sa contribution personnelle par l'étude de la biographie du sculpteur durant la période d'avant-guerre, période signifiante pour la compréhension de son oeuvre. Dans ce sens sont analysés: le Monument du héros de Kaimaktchalan (1930), anéanti, ainsi que quelques critiques concernant les expositions scolaires organisées à Belgrade, dans les années 30 et son concours en 1937 aux sculptures des chevaux royaux à Skopje. De la période de la guerre et d'après la guerre, l'auteur a choisi également quelques-unes des sculptures de Todorovski pour commenter son style imprégné par les oeuvres de sculpteurs tels que: Daumier, Rodin, Meštrović etc. (Les Fugitifs, La Fosse, La Pieta etc).

L'auteur constate que ces quelques éclaircissements critiques ne peuvent qu'affirmer, une fois de plus, la valeur de l'oeuvre de Todorovski dans l'ensemble de l'art sculptural contemporain en Macédoine.